

В.А.Грехнев

ЛИРИКА ПУШКИНА

О поэтике
жанров



ГОРЬКИЙ
ВОЛГО-ВЯТСКОЕ
КНИЖНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. А. Грехнев

ЛИРИКА ПУШКИНА



**О поэтике
жанров**

**ГОРЬКИЙ
ВОЛГО-ВЯТСКОЕ
КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1985**

8P1
Г80

Рецензент
доктор филологических наук,
профессор **Е. А. Маймин**

Грехнев В. А.

Г80 **Лирика Пушкина: О поэтике жанров. — Горь-**
кий: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. — 239 с.

70 коп.

Новая книга горьковского литературоведа представляет собой исследование пушкинской поэтики лирических жанров. Постановка общих проблем сочетается в ней с конкретным анализом шедевров пушкинской лирики.

Г $\frac{4603010102-018}{M140(03) - 85}$ 43—85

8P1

© Волго-Вятское книжное издательство, 1985.

ВВЕДЕНИЕ



Пушкин в поэзии — прежде всего лирик, лирик по глубочайшей своей сути. Он дерзновенно раздвинул горизонты лиризма и щедро обогатил его формы. Лиризм Пушкина едва ли не вездесущая стихия. Кажется, он появляется всюду, где появляется пушкинский стих: в малых формах драмы, в романе в стихах, в поэмах.

В маленьких трагедиях он напоминает о себе приглушенным свечением пушкинских настроений, тонкими уклонами мироощущения персонажей в круг устойчивых пушкинских идей.

В «Евгении Онегине» он связывает и скрепляет событийную ткань романа, перебрасывая связующую нить над ее разрывами, уравновешивая неполноту реакций персонажей на мир всеобъемлющей полнотой авторского виденья и, стало быть, выравнивая картину реальности так, чтобы мы держали в поле зрения ее всесторонний образ. Лирика здесь «работает» на эпос, но и оставаясь в

своих пределах, она творит в романе изменчивый и емкий образ поэта, который и сам по себе — важнейшее слагаемое в энциклопедической картине русской жизни. И только область прозы Пушкин, озабоченный стремлением вернуть прозу к ее собственной природе, ревниво оберегает от вторжений лирической стихии. Но, конечно же, вся мощь и глубина пушкинского лиризма всепокоряюще торжествуют там, где лирика Пушкина пребывает в собственных родовых «владениях».

Допушкинская лирика и лирика Баратынского тяготеют к такому изображению душевной жизни, в котором выделялся психологический центр господствующей эмоции (меланхолическое воспоминание у Жуковского, разочарование у Баратынского). На этом фоне пушкинская лирика, разомкнутая навстречу «всем впечатленьям бытия», поражает небывало широким охватом душевного мира. Великое и малое, возвышенное и прозаическое, вечное и мгновенное, интимное и всеобщее вошло в эту лирику *на равных правах*, утверждая эстетическую ценность и целостность всех проявлений свободного духа, его живое многообразие и единство. Пафос пушкинской лирики — пафос освобождения от всяческих оков авторитарной догматики (эстетической и философской), тяготивших над личностью и над искусством в допушкинскую эпоху. Русская поэзия и раньше вырывалась из этих оков, и Пушкина привлекало в лирической традиции прежде всего то, что было отмечено смелым порывом к художественной свободе. Но никогда еще до Пушкина порыв этот не достигал таких высот и такого всеобъемлющего размаха. След эпохального сдвига историко-культурных представлений запечатлелся в пушкинской лирике, и ощущение этого сдвига у Пушкина бесконечно сильнее, чем у его предшественников. Вот почему (нужно ли напоминать об этом?) лирика Пушкина внятно говорит нам не только об уникальности пушкинского гения, но и об истории

русской культуры, одной из самых революционных ее эпох. И это знание, которое мы черпаем у Пушкина-лирика, непосредственнее (такова уж природа лирической поэзии), чем сходный круг впечатлений, навеваемых пушкинским эпосом или драмой. Творчество Пушкина не было простым *итогом*¹ литературного развития, но оно, во всяком случае, было явлением *диалектического скачка*, немыслимого без опоры на предшествующий ход литературной истории. Ведь даже *отталкивание* в литературе оборачивается формой *связи*: отталкиваются лишь от такого художественного опыта, сущность которого ясна, результаты которого взвешены самосознанием художника. Лирика Пушкина, как бы ни был велик заключенный в ней потенциал вечного смысла, крепкими узами сопряжена с историей русской культуры. Историзм пушкинского мышления универсален. Корневая система его обширнее связей, соединяющих пушкинскую мысль с конкретными идеологическими веяньями времени. Она пронизывает насквозь художественные искания Пушкина, область его поэтики, те именно сферы, где пушкинский гений так стремительно вырвался вперед, опережая свою эпоху. И здесь нужно было сначала прикоснуться к русской литературной почве, вобрать ее плодоносящие силы, чтобы потом взорлить так высоко.

Среди художественных артерий, по которым вливается в пушкинское мышление опыт литературного прошлого, точно так же, как и близлежащий опыт поэтов-современников, я в этой книге хотел бы выделить жанры. Где жанры — там и история, ибо жанры прежде всего хранители эстетической памяти. Вступая на путь

¹ В этом смысле совершенно прав Б. И. Бурсов, но в своем романе-исследовании «Судьба Пушкина» он явно впадает в противоположную крайность, утверждая, что «Пушкин есть величина совершенно самостоятельная безотносительно к своим предшественникам и последователям». — Звезда, 1983, № 10, с. 142.

жанра, любой художник, как бы ни был он гениален, неизбежно включается в разветвленную систему литературных связей. Сам по себе жанр внеиндивидуален, но в нем отстаиваются наслоения конкретных писательских открытий, напластования крупных художественных реформ. До тех пор, пока не пресеклась жизнедеятельность жанра, в нем протекают процессы перевоплощения индивидуального в традиционное. А традиционное в ходе развития жанра постоянно выступает в роли опоры, отталкиваясь от которой, реформаторы жанра отклоняют его в сторону индивидуального. Так взаимодействуют в истории жанра общее и личностное, постоянно переливаясь друг в друга.

На пушкинскую эпоху в русской поэзии выпадают едва ли не самые интересные страницы в истории лирических жанров. В эту пору наиболее продуктивные из них — ода, элегия и послание — завершают цикл своего развития, и лирика вырывается на просторы свободного мышления. Но, приближаясь к закату, жанр, как убеждает нас в этом пушкинская лирика, вспыхивает необыкновенно ярко. Горизонты его художественного видения раздвигаются все шире и шире. Индивидуально-стилевой опыт вторгается в него энергичней, чем когда бы то ни было, теснит и расшатывает его устои. Но пока еще не рухнули эти устои, они образуют в произведении жанровый фон, заостряющий ощущение новизны. Пока жанр движется в колее стереотипов, экспрессивная энергия его элементов постепенно угасает, но она разгорается с неожиданной силой всякий раз, когда чей-либо стиль смещает его перспективу. Привычное в структуре жанра оживает для восприятия, освещается как бы новым светом, и «новизна» высеивает «старину».

Лирика Пушкина в большей степени, чем лирика кого бы то ни было из его современников, предстает ареною жанровых процессов, имеющих поистине эпо-

хальное значение для судеб русской поэзии XIX века. Рельефность этих процессов оттеняется громадою пушкинского гения. Ищущим в искусстве только неповторимого, возведенного в абсолют, может показаться едва ли не кощунственным изучение пушкинской лирики в ракурсе общелитературных процессов. Истину о том, что литературная закономерность не противостоит художественной индивидуальности, а только *в ней и через нее* прокладывает себе дорогу — эту истину порою склонны забывать. Но ведь даже *восприятие* любой художественной индивидуальности не мыслимо только «изнутри»: вождевленное начало неповторимого ускользает от нас тотчас же, как только мы замкнем на нем поле обзора. Восприятие *качества* пушкинской гениальности непременно предусматривает сопологающее движение мысли, хотим мы в этом признаться или нет. И если сегодня в пушкиноведении иногда позволяют себе рассматривать поэзию Пушкина вне историко-литературного контекста, то только потому и возможен подобный ход мысли, что вольно или невольно он опирается на те определения природы пушкинского гения, которые в свое время русская критика, и прежде всего критика Белинского, выработала историко-сопоставительным способом.

Чтобы осмыслить направление жанровых исканий Пушкина, важно, хотя бы в самых общих чертах, представить себе то состояние жанров, которое застал он к моменту своего появления в литературе. В эту пору явно пошатнулась жанровая система, унаследованная русской лирикой от эпохи классицизма. Постепенно изживает себя самый принцип системности, предполагавший стойкую нормативность, обилие и строгую иерархию жанров. Меняется соотношение жанровой «периферии» и «центра». На первый план литературного развития выдвигаются жанры малопродуктивные в поэзии классицизма: послание, пародия, эпиграмма. В

этих подвижных жанрах отражается пафос времени, дух литературного общения и борьбы. В них (прежде всего в послании) культивируются новые духовные ценности, которые попадали в поле зрения старой поэзии как нечто случайное, отмеченное привкусом художественной крамолы. Это ценности естественного, иногда патриархального быта, культ суверенного существования поэта, если и проникавшие в прежнюю лирику, то только в узкие пределы гораціанской и анакреонтической поэзии.

Самый продуктивный и самый почитаемый в лирике XVIII столетия жанр оды стареет буквально на глазах, превращаясь в достояние эпигонов. Они заостряют в поэтике оды архаическое начало, невольно возводя к карикатуре ее уязвимые черты. Но даже одическая архаика не может существовать в начале века, не вступая в альянс с новыми веяниями в поэзии. Даже такой ревнитель одической старины, как граф Хвостов, безжалостно осмеянный поэтами пушкинского круга, захвачен общим интересом к быту. В оде «Реке Кубре», например, он позволяет себе не только сентиментальные вкрапления в одическую ткань, но и конкретные намеки, ведущие в бытовой план частной авторской судьбы. Он развертывает и проясняет эти намеки, правда, не в тексте оды, а в примечаниях к нему (см. примечание к строке «Где те, что мне всего дороже»). Притягательная власть державинской традиции, многократно усиленная художественными влечениями эпохи, по-новому резонирующая в них, порою явно брала верх над архаическими пристрастиями русской оды начала века. Но и державинская традиция, художественные возможности, заключенные в ней, были не в силах продлить существование одического жанра. Не случайно возможности эти подхватил и расширил другой жанр — дружеское послание, выдвинутое временем на роль своеобразного жанра-разведчика. Ода отживала, и ее апология,

с которой выступил В. Кюхельбекер в начале 20-х годов, была воспринята Пушкиным как анахронизм. Апология эта расходится и с поэтической практикой самого Кюхельбекера, ода которого несет в себе слишком очевидные приметы жанрового распада. Жанровый объект ее переместился в чужеродную для нее романтическую сферу, в круг излюбленно романтических представлений о судьбе гонимого миром поэта, о роковой предначертанности этой судьбы. Ода Кюхельбекера исходит из состояния разрыва личности и мира, а не из состояния их единства, которое только и является предпосылкою одической поэтизации исторического деяния. Кюхельбекер лишь продлил сроки жизнеспособности одического *стиля* в лирике, идя на компромисс, пытаюсь отыскать формы его сосуществования с романтическим мироотношением. Продлить же существование *жанра* лирика Кюхельбекера не смогла.

Уже лицейская поэзия Пушкина пронизана ощущением исчерпанности одического жанра. Образцы его единичны у юного Пушкина, и жанровая установка в них, как правило, осложнена оглядкой на элегию — жанр, за которым были закреплены литературные симпатии времени. Одический мир в таких произведениях, как «Воспоминание в Царском Селе», «Наполеон на Эльбе», точно бы отодвинут в минувшее. Он возникает в раме воспоминания, а воспоминание, тема, облюбованная элегией, неизбежно влечет за собой цепь элегических мотивов (ночной пейзаж, например, с его элегическими подробностями), обрамляющих одический сюжет. Лирическая тема у Пушкина как бы раздваивается, оказываясь в точке притяжения сразу двух жанров. Это воспоминание, и, стало быть, нужно было отдать дань элегии, но это воспоминание об ослепительно ярких, грозных и героических моментах истории, рождающее потребность в образах грандиозных, набросанных широкою и смелою кистью, закрепленных в ораторски

звучной поступи стиха. Так раздваивается и стиль пушкинской оды в результате стремления оживить угасающий жанр. На ощущении исторической неизбежности его угасания вырастают пушкинские попытки пародировать оду («Усы. Философическая ода». «Ода его сиятельству графу Хвостову»), лишней раз убеждающие в том, что в истории жанра (как и в истории общества) «последним актом» исторической «драмы» является «комедия».

В поэзии 10-х — 20-х годов на господствующее положение среди жанров явно претендует элегия, самый одухотворенный лирический жанр, несущий в себе центростремительную энергию раннего романтизма, его направленность в таинственные глубины человеческого сердца. Но господство элегии в ее новом романтическом варианте было подготовлено той очистительной миссией, которую взял на себя жанр послания. Послание широко раздвинуло область художественной свободы, настаивая на правах творческой фантазии формировать эстетическую реальность, не считаясь с запретами и ограничениями канонов. В истории русской лирики послание, по существу, сыграло ту же роль, что и «гениальная ирония» в истории немецкого романтизма. Насаждая условные формы изображения, прихотливо сталкивая условное и жизнеподобное, послание окончательно расторгло плен пресловутой классицистической «теории подражания», подготовив почву для романтизма. Почти не прибегая к ироническим средствам, оно расковало композиционный «механизм» русского лирического стиха и приблизило поэтическую речь к естественному течению живого слова. Интонационная свобода послания — предшественница тех гибких мелодических форм стиха, которые в истории романтической элегии боролись с однообразием «унылой» элегической речи.

Самое сопутствие элегии, послания и антологической пьесы в лирике Пушкина необыкновенно знаменатель-

но. Элегия развивается в окружении жанров-антиподов. Равновесие между субъективным и объективным в лирике, постоянно нарушаемое элегией и нарушаемое в пользу субъективного, неуклонно восстанавливается за счет жанров, широко вбирающих в себя изобразительное начало, тяготеющих к пластике, к естественной гармонии материального и духовного.

В лирике Пушкина эти жанры оказываются разомкнутыми навстречу друг другу, точно бы между ними идет непрекращающийся диалог. Пушкинская элегия вбирает в себя интонации обращенной речи, как бы заимствуя художественную общительность послания. Уроки пластики, почерпнутые в жанре антологической пьесы, сказываются на материально твердом и отчетливом рисунке пушкинского элегического пейзажа или предметного фона эмоции. Антологические мотивы проникают у Пушкина в жанр послания, тяготея в нем к изображению естественного бытия поэта. Да и самый жанр антологической пьесы не свободен в лирике Пушкина от вторжения элегических настроений. В этом убеждает нас эмоциональный строй «анфологических эпиграмм», созданных в пору «болдинской осени».

Изучение исторической поэтики лирических жанров по-прежнему упирается в теорию, как в преграду. Нет, пожалуй, менее изученной области в современной науке о жанрах, чем теория лирических жанров. Положение вещей здесь таково, что вопрос о том, существует ли эта теория вообще, вовсе не выглядит праздным. Представление о жанрах как о мировоззренчески насыщенных типах структур, являющихся продуктом коллективного опыта, совмещающих устойчивое и динамическое, общее и индивидуальное в потоке литературного развития, — это представление меньше всего укоренилось в изучении лирики. Здесь все еще в ходу наивнотематический принцип членения. По-прежнему рассуждают о лирике любовной и философской, пейзажной и

политической как о жанровых разновидностях. Внешне тематическая общность произведений выдается едва ли не за исчерпывающий признак жанра. Нужды нет, что в подобном случае в пределах одной жанровой сферы могут оказаться элегия и послание (любовная лирика) или ода и сатира (лирика политическая). Но нередко и там, где заходит речь о жанрах в конкретном значении слова, о жанрах как об исторически сложившихся типах построения (элегия, ода, сатира, послание и т. д.), тематический признак все еще преподносится как универсальный. Пресловутая элегическая печаль, например, расценивается как устойчивая примета, определяющая «лицо» элегического жанра. Именно на устойчивость темы опираются те исследования, которые раздвигают исторические вехи существования элегии в русской лирике столь широко, что в итоге они едва ли не совпадают с вехами всего девятнадцатого столетия. Но следуя этой логике, почему бы не раздвинуть их еще шире или не снять их совсем: ведь, в конце концов, печаль — вечная эмоция, и она всегда притягивала и будет притягивать лирику. Вообще склонность определять сущность таких явлений, как лирический жанр, по одному признаку или по минимальному набору признаков не соответствует многомерной и сложной природе художественного объекта.

Если жанр — содержательная структура, являющая собой как бы идеальный аналог произведения, всякий раз материализуемый усилиями конкретного художника, стало быть, подобно произведению, он включает в себя систему художественных уровней, нуждающихся прежде всего в типологическом описании. Такое описание должно было бы свертывать в себе динамику жанра, узловые моменты этой динамики, если оно озабочено стремлением сохранить взаимосвязь логического и исторического. Такое теоретическое описание — пока еще дело будущего.

Поэтика жанра — обобщенный слепок его истории, но в лабиринтах истории, как известно, легко заблудиться, не обладая теоретическими ориентирами. Одним из таких ориентиров и является, на наш взгляд, представление о жанре как о системе художественных уровней.

В художественном мире жанра нет ни одного элемента, который бы не был пронизан содержанием. Вот почему мысль о том, что жанр это содержание, превратившееся в форму, справедлива только отчасти. Другой полюс истины заключается в том, что жанр — это форма, раскрывающая себя как сгусток содержания. Ведь в жанре сосредоточена энергия многих индивидуальных свершений. Старый предрассудок, что поэтика ведает лишь областью чистой формы, совершенно разоблачает себя в изучении жанра: здесь, к чему ни прикоснешь, все насыщено содержанием.

Уровни жанра, выделенные мною в этой книге, менее всего формальны. Жанровый объект — это социология и психология жанра; жанровое время — это его философия; наконец, композиция жанра — это его внутренняя структура. Ни один из этих уровней (в том числе и объект) не располагается за порогом искусства, в мире внехудожественной действительности. Они лишь по-разному ориентированы в отношении к объективной реальности. Жанровый объект тяготеет к самой границе жанра и действительности, но принадлежит он все-таки сфере жанра. Это отнюдь не тема и даже не набор лирических тем. Это, скорее, пределы художественного виденья жанра, его эстетический кругозор, захватывающий внешнюю и внутреннюю реальности, их соприкосновения в зоне перехода, в исходной точке претворения объективного мира в реальность лирического переживания. Это действительность, которой уже коснулись избирающие и обобщающие усилия художественной мысли, и, стало быть, действительность, уже причаст-

ная кругу искусства. Время жанра — вовсе не снимок с реального времени, а его обобщенное и концептуальное подобие, в котором отражается накопленный жанром эстетический опыт. Охват реального времени, естественно, ограничен кругозором жанра, пределами его объекта. Вообще объект оставляет свой отпечаток на всех уровнях жанра. Даже композиция, область его внутренней структуры, преломляет в себе особенности конкретного жанрового объекта. Так, двойственная природа его в жанре послания отражается на совмещении контрастных напластований слова и интонации. Так, виденье мира в свете гармонического равновесия душевных стихий запечатлевается в пластической завершенности изображения, отличающей композиционный строй антологической пьесы, в таком соотношении части и целого, когда закругленность всей композиции подчеркнута особой закругленностью деталей.

В ряду жанровых уровней в этой книге я выделяю и уровень лирического субъекта. Это, если можно так выразиться, родовой субъект жанра, отстоявшийся в традиции, свободный от осадка индивидуальных художественных реакций на мир, точнее, вобравший и растворивший эти реакции в жанровом представлении о природе личности. Жанровый взгляд на природу человека, на соотношение его сущностных сил, индивидуального и типового, непосредственного и рефлексивного — это тот взгляд и сопрягается с понятием лирического субъекта послания, антологической пьесы или элегии.

В истории лирики есть жанры динамические и стабильные. Стабильным свойственна консервация формы. Таков, например, сонет с его строфикой, системой рифмовки, строго последовательным движением темы, узаконенными на века. Такова эпиграмма с ее влечением к лаконичному высказыванию и к взрывчатой неожиданности в финале. Воображение Пушкина нисколько не отягощали неизбежные вериги подобных жанровых форм,

он соблюдал их условности, чтобы на их фоне рельефнее прочертить свою мысль. Иным было пушкинское отношение к жанрам динамическим, обновляющим свое виденье душевного мира и свою форму в ходе литературной истории. Пушкин начинал с того, что в совершенстве осваивал «язык» этих жанров и, овладевая их художественной логикой, порою (особенно в лицейскую пору) сгущал их условности, как бы «играя» ими с целью выявить меру их пластичности. Но ему неизбежно становилось тесно в кругу этих условностей, его мысль рано или поздно натыкалась на неподатливую материю жанровой традиции и, ощутив ее как препятствие, совершала дерзкий рывок вперед, нередко далеко за те границы, которыми было очерчено поле зрения жанра.

Логике лирического жанра Пушкин всегда, даже на романтическом этапе развития, выверял логикой действительности. Пушкина всегда занимала *объективная объемность душевного мира* в лирике, диалектические соприкосновения душевных движений, их психологические переходы и «превращения». Поэтому-то его художественное зрение часто оказывалось дальновиднее и острее локального психологического зрения жанра. Поэтому-то пушкинское открытие реализма в лирике, означавшее открытие подлинной объемности душевного бытия в его исторической конкретности, означало и закат жанрового мышления с его неизбежной склонностью к дроблению душевного опыта, к разграничению того, что по природе своей целостно и текуче. Разумеется, странно было бы воспринимать распад жанровой системы в лирике как исчезновение всех жанров. Исчезают лишь жанры динамические (в частности, ода, элегия, дружеское послание) и исчезают именно потому, что внутренний смысл их развития, процессы их обновления, неизбежно ведут их к той черте, за которой оборачивается узостью духовное зрение конкретного жанра, за которую пресекаются возможности дальнейших

реформ и остается лишь возможность взрыва и отторжения жанровых устоев.

В продуктивных жанрах пушкинской лирики (а именно они являются предметом изучения в этой книге) по-разному раскрывается соотношение устойчивого и подвижного, общего и индивидуального. В послании, пожалуй, ярче всего выражены напластования коллективного опыта, и власть его в этом жанре особенно велика. Но замечательнее всего, что здесь никого не смущает эта власть: здесь добиваются цели на пути вариаций, здесь с готовностью подхватывают однажды найденное, и оно тотчас становится общим достоянием. Жанр этот живет прелестью узнавания, созвучием голосов. Смещения традиции, разумеется, неизбежны и здесь, — но послание предпочитало не отрываться от нее слишком далеко: высокая степень индивидуализации мышления в этом жанре — предпосылка его распада.

Особой устойчивостью отмечена антологическая пьеса. Она не только не исчезает в ходе развития пушкинской лирики (да и вообще в русской поэзии XIX века), но к 30-м годам обретает у Пушкина как бы «второе дыхание». Устойчивость этого жанра всецело определяется незыблемостью его жанрового объекта. Изменчива композиционная структура этого жанра. Подвижна его реконструктивная установка: жанр этот то приближается к античному духовному опыту, сгущая его приметы, то удаляется от его исторических конкретностей, воплощая лишь самый дух античного мироощущения. Но жанровый объект антологической пьесы неизменно сохраняет свою устойчивость. В нем происходят лишь легкие смещения от одного полюса уравновешенных в этом жанре противоположностей к другому, смещения, не затрагивающие самый принцип гармонического равновесия.

Среди лирических жанров пушкинской поры элегия — едва ли не самый подвижный и пластичный жанр,

несмотря на то, что традиционное начало в нем постоянно тяготело к канонизации. Жанр этот быстрее других обрстал шаблонами, к нему охотнее всего тянулось эпигонство. Но он был податлив на реформы (до известного предела, конечно), в нем была ключом энергия индивидуальных исканий, диапазон его стиливых вариантов был обширнее. Прикоснувшись к «невыразимому», к тайнам души, элегия вынуждена была заботиться об обновлении жанрового «языка». Ее подвижность — следствие динамической природы ее жанрового объекта. Всякий раз стягивая изображение душевного мира к центру единой доминирующей эмоции, элегия обладала способностью обновлять доминанту. Именно элегия заложила основы утонченного и сложного психологизма в лирике, и распад ее означал, что степень этого психологизма достигла такого уровня, на котором ограничения жанра уже стали восприниматься как преграда.

Изучение пушкинской лирики сейчас как никогда предъясвляет особый счет литературной теории. Стало ясно, что двигаться дальше, не уточняя и не обновляя теоретические представления, уже невозможно. Этим ощущением, (а вовсе не схоластической склонностью к дефинициям) питается потребность в теоретических экскурсах, к которым я прибегаю в этой книге. Пушкин в лирике, как и в других сферах творчества, ставит наше мышление и все наши душевные силы перед лицом *самой природы вещей*, а значит, и перед лицом *природы искусства*.

ГЛАВА I

В ПОЭТИЧЕСКОМ ХОРЕ
ДРУЖЕСКОГО
ПОСЛАНИЯ



*«НА ПОРОГЕ КАК БЫ ДВОЙНОГО
БЫТИЯ»*

Лирика Пушкина лицейской поры, на исходной черте своего поэтического бытия, приковывает наш взор одним свойством, предвосхищающим дух и склад зрелого пушкинского гения. Свойство это — редкостная художественная общительность. Мир поэтической культуры открывается Пушкину-лицейсту прежде всего как мир всепроникающего общения, в котором постоянно соприкасаются пласты прошлого и настоящего, «своего» и «чужого». В чисто «арзамасском» духе Пушкин воспринимает поэзию если не как коллективный акт, то уж во всяком случае как детище свободного содружества творцов, связанных единством художественных пристрастий. Ощущение словно бы некоей резонирующей среды, поэтического «хора» примешивается к звучанию пушкинского «голоса». Это хоровое начало поэзии,

это окрыляющее чувство родной стихии, поэтического братства, пребывающего рядом, вполне свободного от сектантской узости и авторитарного диктата школы, поклоняющегося лишь одному божеству — свободному духу поэзии, — чувство это в ходе пушкинской судьбы будет рассеяно грозными ветрами времени, а в тридцатые годы сменится холодом одиночества. Но, исчезая из жизни, этот пафос художественного единения и общительности навсегда останется в пушкинской поэзии, сольется с самой сущностью пушкинского лиризма. Никакие всплески трагизма и никакие муки одиночества не оттеснят и не ослабят его в пушкинской лирике, ибо неугасающей энергией единения с миром и людьми пронизано у Пушкина самое понимание культуры. Формируется же оно в лицейскую пору и прежде всего в жанре послания.

Русское дружеское послание пушкинской поры до сих пор остается одним из мало изученных лирических жанров. Утверждение это может показаться странным. Нельзя ведь сказать, чтобы посланием не занимались: нет ни одного исследования раннего пушкинского творчества или поэзии пушкинских современников, в котором бы не заходила речь о послании. Зорко выявлены его отдельные приметы: особая «домашняя» семантика его слова (Ю. Н. Тынянов¹), сочетание условности и бытописания (Л. Я. Гинзбург, Н. Л. Степанов²), мера его продуктивности в ряду других жанров пушкинской поры (Б. Томашевский³), особая жанровая позиция послания

¹ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., Прибой, 1929.

² Гинзбург Л. О лирике. Л., Советский писатель, 1974; Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., Советский писатель, 1959.

³ Томашевский Б. Пушкин. Книга первая. М.; Л., Изд-во Академии наук СССР, 1956.

среди канонических жанровых образований и его историко-культурные горизонты (Б. Томашевский, Ю. М. Лотман, М. И. Гиллельсон⁴).

И все-таки жанровое «лицо» послания все еще слишком расплывчато, черты его как-то не стягиваются к единству. В пестром многообразии его форм ускользает связующее начало, тот эстетический центр, без которого немислимо самое представление о жанре, сколь бы подвижен он ни был. А пока мы не проникнем в жанровое ядро послания, останутся недосыгаемыми исторические пределы его бытования и тот эстетический порог, который отделяет послание от обычного лирического стихотворения, обращенного к адресату. Допуская существование этого порога, мы, естественно, исходим из предположения, что сама по себе ориентация на собеседника не является жанровой установкой послания. Любое художественное «высказывание» о мире несет в себе образ читателя, мыслимого, если не реального собеседника. Послание, даже тогда, когда оно было жизнеспособным жанром, вовсе не обладало монополией на адресованную речь. Рядом с ним ведь существовали сатира и ода, эпиграмма и различные формы бурлескной поэзии — жанры, нередко прибегавшие к конкретным диалогическим контактам. Другое дело, что в послании установка на собеседника целенаправленнее и острее, порою она пронизывает насквозь каждый «атом» композиции, а композиция иногда втягивает в круг изображения целый «хор» собеседников. В лирическом заострении всего, что связывает поэтическую мысль с реальностью адресата и собеседника, — важная примета послания. Но она раскроется перед нами как один из признаков жанра только тогда, когда мы приблизимся

⁴ Лотман Ю. М. Вступит. ст. — В кн.: Русские поэты 1800—1810 гг. [Библиотека поэта. Большая серия.] Л., 1970; Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., Наука, 1974.

к существу того образа общения и характеру той аудитории, которыми отличается именно послание. Однако сначала о его эстетическом объекте.

У каждого жанра есть свой художественный объект и свои горизонты в обзоре реальности. Где они у послания?

Кажется, именно определенностью жизненной сферы как раз и не обладал этот жанр, свободно смещавший поле обзора из быта в область фантазии. Мысль послания легко «перелетала» с предмета на предмет: от мифологического Геликона к русской провинции александровских времен, от литературных ристалищ к «ложу роскоши и нег», от шумной пирушки к тихой беседе «собратьев по музам и мечтам». Поэзия жизни и проза ее (пусть стилизованная) здесь располагались бок о бок, и меж ними не было незыблемых границ. Сближая разнородные атрибуты реальности, послание не нуждалось в мотивировках. Разнотильное, разномасштабное было его жанровой привилегией. Известный пушкинский упрек, адресованный «Моим пенатам» Батюшкова, означал, по-видимому, что к этому времени Пушкин давно уже перерос поэтическую практику послания. А между тем в лицейскую пору, когда Пушкин был особенно плодовит в жанре послания, его собственная лирика дает поводы для тех же самых упреков, которые он позднее адресовал Батюшкову. Напомним пушкинскую заметку по поводу «Моих пенатов», оставленную на полях 2-й части «Опытов в стихах и в прозе» К. Н. Батюшкова: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни.

Музы—существа идеальные. Христианское воображение к ним привыкло, но норы и кельи, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с прорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной бала-

лайкой. Это все друг другу слишком уж противоречит»⁵. Для юного Пушкина как автора посланий в подобных сопряжениях нет ничего дисгармонического именно потому, что они вырастают на почве условностей жанра. В пушкинском послании «К Батюшкову» есть такие строки:

Настрой же лиру. По струнам
Летай привычными перстами,
Как вешний Зефир по цветам,
И сладострастными стихами,
И тихим шепотом любви
Лилету в свой шалаш зови.
И звезд ночных при бледном свете,
Плывущих в дальней вышине,
В уединенном кабинете,
Волшебной внемя тишине,
Слезами счастья грудь прекрасной,
Счастливец милый, орошай...

Послание это насыщено поэтическими напоминаниями о «Моих пенатах», во всяком случае из них почерпнуты Пушкиным и «Лилета» и «шалаш». Впрочем, обозначение жилища у Батюшкова неустойчиво метафорично. Перед нами целая цепь метафор, настроенных на единое впечатление патриархальной скромности и простоты: «хижина убогая», «смирренный угол», «шалаш простой», «смиренна хата», «домик». В ряду этих вариантов неуклонно возрастает ощущение условности художественного пространства, возрастает до такой степени, что в конце концов образ его становится оценочным знаком, замещающим эмпирическую реальность. Набор этих условностей задан поэтикой жанра, и Пушкину нет нужды воспроизводить следом за Батюшковым всю цепь вариантов: о ней может напомнить и одно звено. И вот Пушкин выбирает самое условное из всех обозначений —

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., Изд-во Академии наук СССР, 1937—1949, т. 12, с. 272—273. Все цитаты в дальнейшем даются по этому изданию.

«шалаш» и сталкивает его на ближней композиционной дистанции с отчетливо прозаическим и подчеркнуто жизнеподобным «уединенным кабинетом». Это в «шалаше» — то «уединенный кабинет»! Ассоциативное расстояние между этими образами ничуть не меньше, чем между стилевыми полярностями батюшковского послания.

В 20-е годы Пушкин будет искать уже иную эстетическую меру соединения разнородного («поэзии действительности» и незагримированной «прозы») в ином, внежанровом контексте стиха. А пока что в пору расцвета этого жанра (10-е годы XIX века) «смена картин», беглые сдвиги изобразительных ракурсов в композиции послания, вольные смещения темы меньше всего требовали обоснований: послание оглядывалось на раскованную свободу дружеской беседы или письма, этого прозаического двойника своего, в культурном общении того времени очень часто посягавшего на литературность, а порою и на художественность.

Так, может быть, все-таки послание и было стихотворным вариантом дружеской переписки, если не простой разновидностью адресованного стиха, ранним предвестником внежанровой лирики? Оно действительно многими приметам напоминает дружеское письмо начала века: те же смелые столкновения литературного и бытового материала, те же разностильность и композиционная неупорядоченность⁶. Вот отрывок из пушкинского письма П. А. Вяземскому (27 марта 1816 г.): «Князь Петр Андреевич, Признаюсь, что одна только надежда получить из Москвы русские стихи Шапеля и Буало могла победить благословенную мою леность. Так и быть; уж не пеняйте, если письмо мое заставит зевать ваше пи-

⁶ О дружеской переписке пушкинской поры см.: Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М., Художественная литература, 1966, с. 70; Маймин Е. А. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962.

итическое сиятельство; сами виноваты; зачем дразнить было несчастного царскосельского пустычника, которого уж и без того дергает бешеный демон бумагомарания. С моей стороны, прямо объявляю вам, что я не намерен оставить вас в покое, покамест хромой софийский почталион не принесет мне вашей прозы и стихов. Подумайте хорошенько об этом, делайте, что вам угодно — но я уже решил и поставлю на своем.

Что сказать вам о нашем уединении? Никогда лицей (или лицей, только, ради бога, не лицей) не казался мне так несносным, как в нынешнее время. Уверю Вас, что уединенье в самом деле вещь очень глупая, назло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто бы жила в деревнях и влюблены в безмолвие и тишину:

Блажен, кто в шуме городском
Мечтает об уединенье,
Кто видит только в отдаленье
Пустыню, садик, сельский дом,
Холмы с безмолвными лесами,
Долину с резвым ручейком
И даже... стадо с пастухом!
Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом
И над славенскими глупцами
Смеется русскими стихами,
Блажен, кто шумную Москву
Для хижинки не покидает...
И не во сне, а наяву
Свою любовницу ласкает!..

Правда, время нашего выпуска приближается; остался год еще. Но целый год еще плюсов, минусов, прав, налогов, высокого, прекрасного!.. целый год еще дремать перед кафедрой... это ужасно...»⁷.

Литературное и бытовое сталкиваются в контексте этого письма, бросая друг на друга легкие иронические

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., Изд-во Академии наук, 1937—1949, т. I, с. 2—3.

тени, точь-в-точь как в послании. «Благословенная моя лень» почерпнута не столько из биографии, сколько из литературы, целенаправленно насаждавшей культ лени как спутницы поэтической независимости и вдохновения. «Хромой софийский почталион» — на грани реальности и вымысла. Выхваченный из действительности, стараниями В. Л. Пушкина он уже был превращен в поэтический миф. «Плюсы, минуты, права, налоги, высокое, прекрасное» — это уже из лицейской жизни, это иронически окрашенные знаки лицейской прозы и скуки, точно так же, как и пресловутая «дремота перед кафедрой», попавшая в это письмо из «Пирующих студентов». Реальное порою поэтизируется словно бы для того, чтобы тотчас же сделаться мишенью иронии, отодвинуться в область житейской прозы. В контексте одной фразы сопрягаются несчастный «царскосельский пустычник» — образ со знаком плюс, сориентированный на ценности, освященные уже предромантической поэзией, и «бешеный демон бумагомарания», прозаизирующий, казалось бы, святая святых, самую стихию вдохновения. Удивительно ли в свете всего этого, что дружеское письмо и стихотворное послание легко совмещались в литературной переписке 10-х годов, образуя порой единый и достаточно органичный стилевой контекст⁸. Примеров такого совмещения (кроме уже процитированного) можно было бы немало почерпнуть из пушкинских писем конца 10-х — начала 20-х годов. Дружеская переписка и стихотворное послание — жанры, отмеченные родством, распахнуты навстречу друг другу настолько, что открывалась возможность перелива художественного опыта из одной жанровой сферы в другую. И все-таки это разные жанры. Документальное в переписке сочеталось с художественным, но это было именно сочетание, а не сплав.

⁸ См. об этом также в кн.: М а й м и н Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., Наука, 1981, с. 20.

в котором каждое из этих начал уже невозможно выделить в чистом виде. Разумеется, и в письмах порою заgrimирован биографический факт, но здесь слой литературного грима тонок и легко отделяется от документальной основы. Прав американский исследователь У. Тодд⁹, который тонко улавливает художественный потенциал дружеской переписки пушкинской поры, но анализирует ее все-таки в русле документальной литературы.

Все, что было рассеяно и рассредоточено в дружеской переписке, все это послание стягивало в художественный образ мира, а сближение «поэзии и прозы» здесь было подчеркнуто самой природою стиха. Послание действительно предвещало грядущую интеграцию жанров, но предвещало ее, оставаясь на жанровой почве. Можно сказать, жанр этот располагался между двумя полярностями: между архаической «эпистолой», у которой была своя классицистическая традиция, и лирическим стихотворением, свободным от жанровых канонов, которое утвердится в русской лирике позднее.

Но какова же жанровая почва послания и где все-таки та сфера реальности, на которой этот жанр утвердил свои художественные владения. Этой сферой была пограничная область между «поэзией» и бытом, вернее, область их сближения. Жанр этот вырос на ощущении пошатнувшейся границы, которую так тщательно воздвигала поэтическая практика классицизма и которую впервые начала расшатывать «нетипичная» ода Державина. Послание стилизовало быт и прозаизировало сферу «поэзии», пытаясь утвердиться на игровой, фамиллярной черте, одновременно разделяющей и соединяющей эти реальности. Своего рода «идеологическое поле» открылось здесь жанровому зрению послания, особый

⁹ Todd W. M. The familiar letter as a literary genre in the age of Pushkin. Princeton univ. Press. 1976, XII (Studies in the Russ. inst. Columbia univ.)

участок бытия, в котором жизнь была пронизана отсветами искусства.

Есть периоды в истории культуры, когда переживание жизни многократно заостряется переживанием искусства, когда, оглядываясь на него, общественная психология формирует определенные типы мироощущения, а порою даже пытается реконструировать самую реальность по законам художественного творчества. Правда, попытки эстетического жизнестроительства (как показывает опыт иенских романтиков или русских символистов) порою оборачивались душевными драмами. Действительность, в глубине которой всегда течет мощный поток случайного и стихийного, противится эстетической реконструкции. Гармоническое в самой действительности — начало иного рода, нежели художественная гармония. Оно глубже погружено в толщу случайного, оно поддается очищению от хаотического и деструктивного лишь в пределах искусства.

К тому времени, на которое выпадает расцвет русско-го дружеского послания (10-е — начало 20-х годов), практика эстетического жизнестроительства на почве иенского романтизма в Германии уже сложилась. И однако же русские поэты 10-х годов XIX века не воспользовались ею, хотя, казалось бы, именно дружеское послание более, чем какой бы то ни было жанр, намекает на существование особой эстетической формы мироотношения в России тех лет. В самом деле: этому жанру свойственно интенсивнейшее переживание всего, что порождено художественным опытом искусства. Единственным типом мироощущения, отвечающего духу времени, послание (во всяком случае в 10-е годы) как будто бы готово объявить мироощущение художника. Отсюда, казалось бы, уже один шаг до усвоения той эстетической религии, которую обосновали в Германии Тик и Ваккенродер, а следом за ними Ф. Шлегель и Новалис, собственную судьбу во многом воспринимавшие как лабораторию для по-

становки своеобразного эстетического эксперимента над жизнью.

Послание широко вбирало в свое поле зрения впечатления литературного быта, и быт этот впервые в русской поэзии предстает перед нами как сфера всепроникающего художественного общения. Для послания это — своего рода «вторая действительность», причем нимало не иллюзорная, если вспомнить, что за нею стоит исторически реальная практика литературных кружков, приятельских связей, художественных контактов в самых разнообразных формах. Никогда еще в истории русской поэзии не было столь упоительного ощущения литературной общности, единого фронта (хотя бы и в пределах карамзинистского лагеря). Никогда еще не воспринималась столь остро литературная борьба как дело глубочайшей жизненной необходимости, затемнить ее не могли никакие шутовские эскапады, в которые она порою выливалась в поэзии. В этом контексте лирический жанр, насквозь пронизанный стихией легкого жизнерадостного комизма, оборачивается серьезной своей ипостасью. Он заключает в себе пафос резко возросшего литературного самосознания, переоценку самой миссии поэта, растворенной классицистами в рационалистически обнаженной миссии долга перед лицом государства. Для судеб пушкинской лирики в высшей степени важно, что становление ее художественной индивидуальности совпало с бурным взлетом литературного самосознания в России.

Все, казалось бы, подталкивало дружеское послание той поры в русло эстетического мироотношения: и особенности литературного быта, и формировавшийся бок о бок опыт раннего русского романтизма в поэзии Жуковского. И однако же жанр этот не перешагнул последней черты, за которой начинается свойственная ранней романтической психологии абсолютизация эстетического взгляда на мир. Его удержали на этой черте, по-видимому, не только природная трезвость русского художествен-

ного мышления, но и те идеологические процессы (подъем национального духа в ходе войн с Наполеоном, становление декабристской идеологии), которые, оставаясь в 10-е годы за горизонтами жанра, все же воздействовали на него уже постольку, поскольку они воздействовали на весь тонус общественного бытия. Эстетическое и этическое в жанре послания предстают в живом нераздельном синтезе. Однако синтез этот подвижен в русской поэзии: динамика пушкинского послания такова, что в нем неуклонно нарастает в 20-е годы вес этического начала. Но и в эту пору накопление в пушкинской лирике этических и гражданских ценностей нимало не покушается на посредничество прекрасного, никогда не выливается в дидактику и просветительский рационализм. Взаимопосредование этического и эстетического как форм мироотношения и как ингредиентов художественного образа, усвоенное отчасти уже на практике послания, войдет в состав пушкинского духовного опыта как одно из проявлений его гармонической уравновешенности.

На облюбованном посланием участке бытия, на границе «поэзии» и «прозы», идеального и реального уже воздвигала свое «третье царство» романтическая ирония. Для «гениальной иронии» не было барьеров: она свободно (порою произвольно) обращалась с элементами реальности и продуктами творческой фантазии, прихотливо перетасовывая их, сталкивая абсолютное и относительное, трагическое и комическое, высокое и низменное, не закрепляясь ни в одной из этих сфер, предпочитая высоко парить над ними. Игровое отношение к реальности, заключенное в романтической иронии, побудило позднее С. Киркегора расценивать ее как форму эстетического мироощущения. Романтическая личность легко пользуется одномерной и прозаической маской, чуждым словом, чуждой позицией. «Семьянин» в диалогическом трактате С. Киркегора «Или-или» патетически обличает иронизирующего «эстетика»: «Жизнь — маскарад, го-

воришь ты, и в этом заключается для тебя неисчерпаемый материал для забавы. Неужели ты думаешь, что можно вечно безнаказанно шутить с жизнью, разве ты не знаешь, что ударит полночный час и каждый должен будет сорвать маску»¹⁰. Но иронизирующий романтик колебимо уверен, что маска не прирастет к лицу, не подменит его, уверен, что всегда в состоянии ее сбросить. И, сбрасывая «личину», он лишь обнажает ее застывшие и пошлые черты: ведь она, эта чуждая романтическому духу позиция, — воплощенная косность, между тем как он — воплощенное движение. Только то сознание могло отважиться на постоянное самопародирование, которое ощутило в себе неисчерпаемые возможности становления. Романтики питали снисходительное презрение к тому типу личности, в котором отвердели духовные стихии. Фр. Шлегель в своих критических («ликейских») фрагментах именует таких субъектов «гармоническими пошляками»¹¹. Искусство иронии закрыто для них, и способности ее понимания им не дано. Романтическая ирония стремилась эпатировать догматически скованное сознание, подняться над чуждым, окостеневшим не только в чужом, но и в собственном мышлении. Но, поднимаясь «над собой», иронизирующие романтики не могли не потешить себя иллюзией, что поднимаются в этот миг надо всем миром. Ироническое слово на редкость пластично, оно легко проникает в чуждую речевую среду, в мир чуждого речевого мышления, схватывая его мировоззренческий принцип, чтобы ударить по этому нервному центру. Романтическая ирония, в отличие от легкой, комической иронии послания, нарочито сгущает грубый

¹⁰ Киркегор С. Эстетическое и этическое начало в развитии личности. — Северный вестник, 1885, сент., № 1, с. 111.

¹¹ Шлегель Фридрих. Эстетика, философия, критика. М., Искусство, 1983, т. I, с. 287. (В указанном переводе — «гармоническая банальность»).

и жесткий колорит «прозаической» речи. Уже одно это сгущение выступает у романтиков как форма эстетической оценки, как знак отторжения жизненной «прозы», которую отнюдь не стремилось отторгнуть послание. В послании ирония никогда не перерастает в абсолютный принцип мироотношения, ибо для этого жанра существуют неприкосновенные ценности, которые он вовсе не склонен подвергать проверке на относительность, и они *здесь*, в реальности, а не на разреженных высотах романтической метафизики. Это святыня дома, воспринятого как мир, святыня дружества, узы которого неразрывны и способны выдержать любой натиск грубой действительности (в это неколебимо веровало раннее послание), святыня искусства, наконец. Ценности эти в послании могут быть прозаизированы, но они никогда не становятся объектом тотальной иронии. Их пограничное существование бок о бок с житейской прозой ничем не угрожает им.

Располагаясь в черте действительности, а не за порогом ее, в заоблачных сферах абсолютного идеала, ироническая стихия послания принципиально расходится с ироническим мироотношением иенского романтизма. К тому же в послании это стихия легкая, лишенная какого бы то ни было трагизма, тяготеющая скорее к полюсу комического.

Все в послании предстало в двойном освещении. Лирический субъект и адресаты послания сохраняли ореол поэта, но у них была и бытовая ипостась, партикулярный, «домашний» облик, закреплявший характерное в личности или образе жизни. Личности лирического субъекта и адресатов послания мыслились на пороге «двух миров». В их одновременной принадлежности быту и поэзии послание усматривало особую прелесть. Здесь пока не было ничего, что предвещало бы то раздвоение судьбы и тот распад между бытовой оболочкой личности и сферой ее идеальных устремлений, которые откроются

перед романтиками как трагическая безысходность, неодолимая даже на пути романтической иронии.

Прости, балладник мой,
Белёва мирный житель!

— так начинается послание Батюшкова к Жуковскому, и в этой формуле обращения не чувствуется даже и отдаленного намека на возможность расхождения поэтического образа Жуковского и его «образа жизни». А между тем здесь есть след приглушенной антитезы, проступающий уже в самом выборе эпитета. Слово «мирный» уместно только потому, что оно предполагает контраст с отнюдь не мирными сюжетами «страшных» баллад Жуковского. Но контраст этот нимало не угрожает «расщеплением» образа поэта. Напротив, «пир воображенья» и сельская тишина как раз были совместимы в представлении «арзамасцев». Несовместимыми окажутся лишь «саван» и «ливрея» («Из савана оделся он в ливрею...»), и как только «ливрея» явится на свет как биографический атрибут жизненного пути поэта, так сразу же будет зафиксирован и распад образа поэта в сознании тех современников, чья мысль оглядывалась на «арзамасский» круг ценностей или судила о Жуковском — наставнике цесаревича в духе декабристских представлений о поэте. Вообще полярное в личности (если только оно не выливалось в совмещение заведомо не сливаемых для послания миссий царедворца и поэта) было особенно притягательно для этого жанра. Послание, разумеется, не посягало на психологизацию подобных полярностей. За совмещением контрастов в личности адресата оно предпочитало видеть только совмещение разнородных жизненных сфер, быта и поэзии, плотского и духовного, буффонного и серьезного. В этом балансировании образа адресата на грани несовместимого, в свободе его переходов из одной стихии в другую послание открыло источник жизнерадостного и вольного комизма. Послание отторгало личность от закреп-

ленной за нею официальной роли, но отторгало ее иначе, чем это делала литература сентиментализма. Сентиментальное мышление оставляло нетронутыми опутывающие личность оковы социально-бытовых, сословно-государственных отношений. Оно просто исторгало человека из этих пут, создавая иллюзию их эфемерности перед лицом человеческого в человеке. На самом же деле концепция человека у русских сентименталистов была настроена на отчетливо сословный лад: абстрактный носитель сентиментальной эмоции оказался рафинированным сколком мыслящего дворянина конца XVIII — начала XIX веков.

Мы далеки от мысли утверждать, что послание обладало новым социальным зрением, охватывающим противоречия действительности, хотя они порою и попадали в его жанровое поле обзора (допустим, в «Послании к Сибирякову» Вяземского). Чаще всего действительность послания — действительность праздничная, не смущенная зрелищем кричащих социальных конфликтов. Эстетическое открытие послания в другом. Оно утверждало культ человека, отпавшего от своей официальной оболочки, выпавшего из чиновно-государственного и культурного стереотипов, но при этом удержало художественное виденье всех этих оболочек, сковывающих личность. Оно напоминало о них, не упуская случая подвергнуть их осмеянию. «Беседчики», этот вечный предмет иронии и насмешек для «арзамасских» посланий, были не просто нелепыми рыцарями литературной старины, носителями обветшалого вкуса. Они были носителями кастовых представлений о личности и, стало быть, идеологическими, а не только литературными врагами.

Историческая и жанровая ограниченность послания заключалась в том, что старым художественным стереотипам личности оно противопоставило не индивидуальность во всей сложности и органике ее духовного мира, но человека как носителя новых культурно-ролевых

функций. Образы лирического субъекта и персонажей послания стали средоточием условных типажей, выработанных поэтической практикой «арзамасского» содружества. «Набор» типажей предполагал возможность совмещения в образе поэта ранее несовместимых свойств и проявлений личности. Типажи послания (поэт-отшельник, поэт-гусар, поэт-мудрец, поэт-эпикурец, поэт-студент, даже поэт-чревоугодник) были сотворены явно по контрасту с типовыми приметам классицистического образа поэта (поэт-царедворец, поэт-сановник, носитель государственной заботы, лицо вне быта и над бытом).

Но неверно было бы усматривать в этой веренице изблюбленных типажей послания только изобретенное «арзамасцами» оружие полемической борьбы с литературными староверами. Типажи послания, при всей их условности, все-таки не были застывшими поэтическими «масками». Понятие «маска» соотносительно понятию «лицо», и это соотношение подчеркнутого расхождения. «Маска» лишь случайно избранная «завеса» лица, призванная утаить его подлинные черты. С этой неизгладимой примесью первоначального смысла понятие маски, к которому прибегает Ю. Н. Тынянов¹², характеризую поэтику послания, разойтись не может. Оно и не кажется нам удачным именно потому, что условный «грим», порою густо накладываемый на личности лирического субъекта или адресатов, все-таки не заслоняет их реальные черты. Замещая индивидуальность условно очерченным типажем, послание как бы оставляло художественный «зазор», всегда рассчитанный на узнавание личности. Не говоря уже о том, что типовые вариации образа поэта намекали на только что возникший в литературе новый круг эстетических и этических ценностей, они рождались как обобщение реальных человеческих судеб и реально

¹² Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., Прибой, 1929, с. 232.

существующих образов поэта, сложившихся в границах того или иного стиля (Батюшков, Давыдов, Дельвиг). Типажи заостряли и мифологизировали то и другое, и даже всякий раз новый набор их в композиции послания, закрепленный за той или иной личностью, не мог превратиться в художественный аналог индивидуальности. Но они выделяли в личности самое значительное с точки зрения хоровой этики и эстетики «арзамасцев» — противостояние всему авторитарному, гетерономному, иерархическому. И самая условность их была гиперболой естественного в человеке.

Культ естественного оборачивался в послании чаще всего культом поэта. Естественное в системе ценностей, утверждаемой этим жанром, было едва ли не синонимом художественного. В таком понимании естественного послание, не порывая окончательно с руссоистской традицией, все-таки отмежевало рядом с нею собственные художественные владения. Жанр этот особенно интересовало все непомерное в личности: крупно выраженные полярности бытового и духовного в ней, подчеркнутая разнородность устремлений. Хаотические личности, обуреваемые множеством страстей, вроде знаменитого Толстого-Американца, или личности, сочетающие в себе утонченную духовность с обостренною жадностью плотских удовольствий, вроде А. И. Тургенева с его пресловутым чревоугодием, у Вяземского, например, становятся предметом пристального внимания (послания «Толстому», «Послание к Тургеневу с пирогом»). Кажется, даже плотская символика сатурналий и буффонадные образы чревоугодия отдаленным эхом откликаются здесь. Дух буффонады вообще нередко сквозит в послании.

Если попытаться выделить наиболее устойчивый типаж пушкинских посланий, к которому в равной мере тяготеют и образ лирического субъекта, и образ адресата, то этим типажем будет поэт-ленивец. В самых разнообразных вариациях культ лени пронизывает всю ли-

дейскую лирику. Зная особую серьезность зрелого Пушкина в отношении к поэтическому труду, воплотившуюся хотя бы в обилии черновых вариантов, в тщательнейшей отделке слова (не говоря уже об идеологическом обосновании миссии поэта), легко истолковать лицейские панегирики лени как чистейшую условность, объясняемую, быть может, только юношеской беспечностью. Но вот тут-то мы бы и ошиблись. Дело в том, что за поэтизацией лени скрывается эстетическая позиция, и не важно, что она была произведена на свет отнюдь не единоличными усилиями Пушкина, не важно даже и то, насколько глубоко прочувствовал и осознал ее Пушкин лицейской поры. В перспективе пушкинского творчества она сомкнется с глубокими прозрениями в таинственные истоки творчества, в психологию особых душевных состояний, предшествующих реализации поэтического замысла.

«Эстетика лени», если ее возможно так обозначить, обязана своим появлением в поэзии «хоровым» симпатиям и антипатиям карамзинистов, отвергавшим архаический, на их взгляд, образ трудолюбивого «певца», терпением и потом тщетно пытавшегося приучить непокорного Пегаса. Миссия такого поэта, в представлении «арзамасцев», обращена вспять, к поэтической практике классицистов. Ядовитое изображение его «пиитических потуг» мы находим в пушкинском послании «Моему Аристарху».

Не думай, цензор мой угрюмый,
Что я, беснуясь по ночам,
Окован стихотворной думой,
Покою жертвую стихам;
Что, бегая по всем углам,
Ерошу волосы клоками,
Подобно Фебовым жрецам
Сверкаю грозными очами,
Едва дыша, нахмуря взор,
И засветив свою лампаду,

За шаткий стол, кряхтя, засяду,
Сижу, сижу три ночи сряду
И высижу — трестопный вздор...
Так пишет (молвить не в укор)
Конюший дряхлого Пегаса
Свистов, Хлыстов или Графов,
Служитель отставной Парнаса,
Родитель стареньких стихов,
И од не слишком громозвучных
И сказочек довольно скучных...

Юный Пушкин высмеивает взвинченный восторг, лихорадочность и экзальтацию, не столько реальные, сколько легендарные, инспирированные «арзамасцами» приметы классицистического вдохновения. Какой бы наивной ни выглядела эта легенда, стоит вспомнить, что и зрелый Пушкин чрезвычайно подозрительно относился к попыткам сопрягать с представлением о вдохновении представление о вспышках ослепляющего восторга. В своем возражении на статью Кюхельбекера в «Мнемозине» Пушкин заметил: «Критик смешивает вдохновение с восторгом... Нет, решительно нет — восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного»¹³. Лень в истолковании Пушкина-лицеиста — спутница беспечности, спокойствия и душевной свободы, а это уже предпосылки творчества. Она предрасполагает к созерцанию, а где созерцание, там и фантазия рядом. Самых симпатичных и близких ему соучастников лицейского бытия — Дельвига и любимого лицейского учителя А. И. Галича — Пушкин наделяет условно-поэтическим титулом «ленивца». Нужно ли говорить о том, что ни тот, ни другой отнюдь не были наклонны к лени в привычном значении этого слова. Деятельный ум и энергия Дельвига вполне раскроются за порогом Лицея, в 20-е годы, как раскроется и философский интеллект А. И. Галича — выдающегося теоретика искусства, предло-

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11, с. 41.

жившего в трактате «Опыт науки изящного» едва ли не самое серьезное по тем временам начертание эстетики романтизма в России. Впрочем, юный Пушкин нимало не противопоставляет лень дарованию и даже мудрости.

Тебя зову, мудрец ленивый,
В приют поэзии счастливый,
Под отдаленный неги кров...

— обращается поэт к Галичу в послании 1815 года. Конечно, этот типаж закреплялся на реальных приметах личности адресата. Вне всякого сомнения, Пушкин-лицеист имел возможность убедиться в философских наклонностях ума профессора российской и латинской словесности и, надо думать, не укрылись от пушкинского взора спокойная уравновешенность и созерцательный склад его натуры.

Но даже если допустить, что реальные личности из пушкинского лицейского окружения давали повод поэту использовать этот типаж ленивца с особенным предпочтением, все же нельзя не заметить, что Пушкин как-то уж слишком педалирует его, как если бы в нем сомкнулись для него дорогие ему верования и как если бы кто-то покушался на них. Только реакцией на миф о потеющем от усердия архаическом одописце не объяснить эту пушкинскую настойчивость, эти вариации и повторы на тему о пресловутой поэтической лени. Кажется, что к этому культу примешивается нечто демонстративное. И в самом деле в эстетические притяжения и отталкивания тут привходит идеология, опять-таки пока еще не самобытно пушкинская, а порожденная усилиями «арзамасского хора», существовавшего как литературная сила уже до возникновения «Арзамаса». В свете этой идеологии поэтическая лень оборачивается синонимом независимости поэта, суверенности его существования. В России начиналась эпоха профессионализации писательского труда, а между тем психология общества все еще

не могла смириться с представлением о писательстве как о форме деятельности, заполняющей все существование человека. Ревнивому взору «толпы» (в ее пушкинском понимании) чудились здесь предосудительные соблазны и прежде всего самый непозволительный соблазн свободы, покушающийся на представление о регулярности службы. Каждодневное хождение в департамент, сочинение и переписывание никчемных бумаг — вся эта видимость дела, фикция, прикрывающая его отсутствие, но фикция узаконенная, в глазах многих и многих была почтеннее, а главное, привычнее неуследимых и неконтролируемых затрат писательского ума и воображения, мук творчества, о которых, как правило, и не подозревали. Этот варварский взгляд на писательский труд сохранится в России долго¹⁴, и нельзя сказать, что обывательское мышление откажется от него вполне. Во всяком случае еще в 20-е годы Пушкин вынужден был время от времени отстреливаться эпиграммами от тех, кто со сладострастием муссировал толки о его безделье:

Как брань тебе не надоела?
Расчет короток мой с тобой:
Ну, так! Я празден, я без дела,
А ты бездельник деловой.

От этого осуждающего стороннего ока, предъявляющего к художественному труду и образу жизни мерки службы, подозревающего безделье там, где идет невидимая и напряженная работа души и сознания, — от этого вечно страдал Батюшков.

Кажется, менее всего можно было упрекнуть в безделье именно Батюшкова, прошедшего «три войны, все на коне», знакомого и с терниями чиновничьей службы, а ведь повернулся же язык у Гнедича (собрата по перу,

¹⁴ Постепенно рядом и вразрез с ним будет складываться и крепнуть отношение к писателю как к уму, чести и совести нации.

друга и издателя Батюшкова) уличить его в лени. «Что значит моя лень, — раздраженно и с болью отвечал Батюшков, точно бы услышав в легком и дружеском упреке отзвук ненавистного ему общего гласа «толпы», — лень человека, который целые ночи просиживает за книгами, пишет, читает или рассуждает! Нет... если бы я строил мельницы, пивоварни, продавал, обманывал и исповедовал, то верно б прослыл честным и притом деятельным человеком»¹⁵.

Наконец, в пушкинской поэтизации лени, за демонстративными крайностями ее просматриваются первоначальные очертания той своеобразной (в лицейскую пору, разумеется, не осмысленной до осязаемой определенности) психологии творчества, которая в дальнейшем станет предметом изображения в «Евгении Онегине», в «Египетских ночах», в стихотворении «Осень». Впрочем, быть может, понятие «психология творчества», слишком широкое по своему логическому объему, не вполне подходит к этому случаю: речь ведь идет только об определенном настрое души, о ее «расположении к живейшему приятию впечатлений», как выразился Пушкин в своих возражениях на статью Кюхельбекера. И все-таки. Мы находимся здесь у истоков пушкинской концепции вдохновения, в которой «живейшее приятие впечатлений» расценивается как предпосылка «быстрого соображения понятий».

Если верно, что психология вдохновения предполагает полноту погружения творящего субъекта в объект, своеобразное саморастворение в нем, позволяющее охватить его целостность (Гегель), то верно и то, что этому состоянию предшествует психологическая настройка сознания на полноту и одновременно избирательность созерцания, отключающая восприятие от распыляющего многообразия внешних связей реальности. И вот этот-то уход в

¹⁵ Сочинения К. Н. Б а т ю ш к о в а. М., 1898, с. 453.

себя, когда душа чутко прислушивается к смутным движениям мечты, это состояние, обладающее всеми внешними признаками лени, близкое к погружению в сон, особенно драгоценно для поэта в лицейских посланиях. Ведь рано или поздно в таких посланиях, как «Городок» Пушкина или «Мои пенаты» Батюшкова, или послание Жуковского «К Батюшкову», наступает момент, когда, отключившись от внешних впечатлений дня, воображение начинает метать свой «пестрый фараон». Это своего рода «всезрящий сон» души, когда внешней скованности самопогружения сопутствует полная раскованность сознания. Легко и свободно проходят перед ним отблески и «тени» бытия, и воображение группирует и варьирует их, нащупывая очертания будущего создания. Легкость и непредумышленность грезящей фантазии, пренебрегающей жесткими причинно-следственными и временными сцеплениями реальности, избирающей вместо них вольный бег ассоциаций, еще более сближают эти поэтические состояния души с нелогичною логикою сна. Что Пушкин знал эту пограничную жизнедеятельность сознания, вспыхивающую как бы между бодрствованием и сном, — на это намекают строки из «Капитанской дочки»: «Я находился в том состоянии чувств и души, когда существенность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония»¹⁶. Сон Гринева Пушкин именует «пророческим», в нем прочерчены линии судьбы героя. Но именно в этом смысле являя собой своеобразную модель сюжета, его сгущенный, предельно концентрированный аналог, сон этот, в сущности, законченное художественное целое, произведение в произведении, и его отношение к общей картине пушкинского сюжета аналогично отношению емкой, «спрессованной» полноты поэтического создания к деконцентрированной полноте самой действительности.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 8 (1), с. 289.

«Лень» в пушкинских посланиях — спутница вдохновения именно потому, что она означает для поэта отнюдь не бездеятельность, но лишь иную форму деятельности, внутренней деятельности сердца и ума. За пушкинским типажем «ленивого поэта» в лицейских посланиях скрывается, таким образом, многомерное и емкое содержание.

ВРЕМЯ, ДОМ И МИР В ПОСЛАНИЯХ ПУШКИНА

Уясняя отношение пушкинского послания к временным аспектам бытия, можно было бы двинуться в русле жанровой темы. Но этот естественный и как будто бы ближний путь как раз применительно к посланию окажется не самым результативным, поскольку послание гораздо реже, чем, например, элегия, включает время в тематический диапазон жанра. Это как раз тот случай, когда к существу дела скорее ведет «боковой» ход, когда точкой исхода может быть избрана эстетическая сфера, к поэтике времени не имеющая прямого касательства. Попробуем же оттолкнуться от пушкинского отношения к чужому стилю, имея в виду, что для раннего послания это предмет, столь же достойный художественного интереса, как и другие объекты, попадающие в поле зрения этого жанра.

Втягивая в свой художественный кругозор образ поэта, сложившийся в пределах иной поэтической системы, послание неизбежно втягивало и *образы чужого стиля*. Пушкинское послание лицейской поры отмечено особой чуткостью к *другому* художественному мышлению, к другим голосам в поэзии. Целый «хор» этих голосов вторгается в пушкинское послание, и за обладателями их тянется порою цепь образов, вызванных ими к жизни. В

этой рано сложившейся способности к погружению в чужой художественный опыт — предвосхищение той редкостной способности к самоотчуждению, к поэтическим трансформациям собственного «лица», которая в полном блеске раскроется у зрелого Пушкина и которую Дельвиг обозначит формулой «Пушкин-Протей». В послании «К Батюшкову», с поразительной пластичностью воссоздавая мир его ранней лирики, ее определившиеся черты, Пушкин почти не прибегает к реминисценциям и не покушается на стилизацию. Он создает лишь аналог чужого стиля, но аналог, зорко схватывающий его доминанту — новый круг поэтических «предметов», новое отношение к предметной реальности, открывшееся Батюшкову в антологической лирике и в посланиях. Самый образ Батюшкова предстает в окружении созданного им поэтического мира, условного, но яркого, материально плотного, как бы отбрасывающего густые тени, пронизанного солнцем и игрой красок. Предметы здесь резко очерчены, цветовые пятна интенсивны, и неувядающая юность безраздельно царит надо всеми, на все излучая свой внутренний свет:

Уже с венком из роз душистых,
Меж кудрей вьющихся, златых,
Под тенью тополов ветвистых,
В кругу красавиц молодых,
Заздравным не стучишь фиалом...

Пой, юноша! — певец Тиисской
В тебя влиял свой нежный дух.
С тобою твой прелестный друг,
Лилета, красных дней отрада:
Певцу любви любовь награда.
Настрой же лиру. По струнам
Летай игривыми перстами,
Как вешний Зефир по цветам,
И сладострастными стихами,
И тихим шепотом любви
Лилету в свой шалаш зови...

Но схватывая отстоявшееся в чужом стиле, Пушкин почему-то упорно не склонен замечать его динамику, все, что чревато ломкою голоса, сдвигами мироощущения. И это в ту пору (1814 год), когда в поэзии Батюшкова вызревали приметы художественного перелома, исключаящего возврат к прежним поэтическим пристрастиям. И в мировоззренческом отношении Батюшков на этом этапе — в состоянии острейшего кризиса. Тень сомнения падает не только на прежние идеалы, но и на самую жизнеспособность его поэтического дара. «Я чувствую, мой дар в поэзии погас, и муза пламенный небесный потушила» — так начинается «Элегия», созданная в 1814 году. А между тем для Пушкина Батюшков по-прежнему

Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых Аонид.

Таким он останется в сознании лицеиста Пушкина и тогда, когда определится для Батюшкова направление нового пути в поэзии. В послании «Батюшкову» 1815 года Пушкин все еще в плену того образа, который сформирован прежней лирикой поэта, и Батюшков все еще для него «певец забавы и друг пермесских дев». Но ведь именно это послание убеждает в том, что признаки новой батюшковской манеры были замечены Пушкиным. Мало сказать, замечены. Пушкину довелось, по-видимому, выслушать совет Батюшкова настроить свою лиру на серьезный лад¹⁷. И вот характерно, что, откликаясь на этот совет в своем послании, Пушкин, имевший возможность при встрече с Батюшковым убедиться в глубине и серьезности перемен, совершившихся в умонастроении поэта,

¹⁷ Во время встречи с Батюшковым, состоявшейся в первых числах февраля 1815 года. Откликом на эту встречу и является пушкинское послание.

по какой-то, казалось бы, странной инерции именуется его «певцом забавы» да еще в контексте той самой строфы, где он «переводит» на поэтический язык дружеские наставления Батюшкова:

А ты, певец забавы
И друг пермесских дев,
Ты хочешь, чтобы, славы
Стезю полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел при звуках лир
Войны кровавый пир.

Странного, впрочем, в этой инерции ничего нет, ибо это инерция жанра, привыкшего иметь дело не с подвижной реальностью чужого стиля, а лишь с определившимся в нем, определившимся к тому моменту, когда он вошел в поле зрения жанра. К тому же и в отстоявшейся материи стиля дружеское послание схватывало лишь то, что пересекалось с его жанровыми установками. И в этом нет решительно ничего, что выделяло бы послание в ряду других жанров: у каждого из них свои эстетические пределы в обзоре реальности. Вот почему упорство Пушкина не дефект зрения, а «упор» жанра. Дружескому посланию был соприроден лишь ранний Батюшков, Батюшков поздний выпадал из его жанрового кругозора. В новом Батюшкове было нечто трагическое и тревожное, угрожавшее расколоть жанровую картину мира в послании.

Жанр этот тяготел к устойчивому в изображении действительности, и чем очевиднее был дефицит устойчивого в исторической и социальной реальности, тем целенаправленнее послание культивировало его в своих жанровых владениях, точно бы стремясь возместить его нехватку в жизни. Дружеский «хор» в раннем послании изъят из потока времени, очертания лиц словно бы застыли, судьбы адресатов сложились раз и навсегда. Ни увядание, ни старость здесь не принимаются в расчет.

Самая смерть не воспринимается как зловещая угроза, а там, где изредка мысль послания заглядывает за «черту бытия», там видениям смерти сопутствуют атрибуты дружеского пира:

Веселье! будь до гроба
Сопутник верный наш,
И пусть умрем мы оба
При стуке полных чаш!

Так заканчивает Пушкин свое послание «К Пушину» (1815). В «Моем завещании друзьям» (1815) смерть изображается как празднество, как безболезненный переход в инобытие. Кое-что в этом отношении к смерти послание явно позаимствовало у античности. Не случайно же античные мифологические реалии вплетаются в ткань стиха едва ли не всякий раз, когда мысль послания изредка предвосхищает неизбежность исчезновения. Это именно предвосхищение чего-то отдаленного, почти абстрактного в своей отдаленности, ибо реальность небытия, существующую *рядом* с реальностью жизни, послание предпочитало не замечать.

Увиденная однажды зорко и трезво, да к тому же еще на фоне исторических потрясений века, эта реальность резко перестраивала образный строй послания, покушаясь на его стихийно сложившуюся «философию», в которой не было места ужасу смерти. Быть может, поэтому в знаменитом стихотворении Батюшкова «К Дашкову» (1813) жанровый мир послания (точно так же, как и антологической пьесы) предстает в снятом виде, включается в композицию стиха только как объект отрицания:

А ты, мой друг, товарищ мой,
Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!
Среди военных непогод,
При страшном зареве столицы,

На голос мирных цевницы
Сзывать пастушек в хоровод!
Мне петь коварные забавы
Армид и ветреных цирцей
Среди могил моих друзей,
Утраченных на поле славы!..

От резкого столкновения с действительностью мир послания здесь напоминает шаткую театральную декорацию. Поле зрения лирической мысли раздвинулось столь широко, что горизонты послания выглядят несоизмеримо узкими. Смещена вся перспектива лирического изображения, и здесь нет уже ничего, что напоминало бы легкую ироническую игру, высекающую искры добродушного комизма в столкновениях быта с мифологическими условностями. Самые эти условности непоправимо скомпрометированы перед зрелищем открывшейся «бездны зла». Обращение к собеседнику еще вспыхивает то здесь, то там, но энергия лирической мысли устремлена уже в область исповеди. А исповедь эта в стихотворении Батюшкова опирается на отношение к коренным вопросам бытия, вызывающим к жизни ту трагическую тональность, которая решительно чужда дружескому посланию.

Мы сказали, что отсветы античного взгляда на мир падают на восприятие смерти дружеским посланием. Но это именно слабые отсветы, преломленные к тому же многовековой культурной традицией. Античное мироощущение не знало безысходного ужаса смерти, но в отношении к жизни как к преддверию мифологического инобытия оно сохраняло серьезность, хотя серьезность эта ничего общего не имеет с христианским напряженно драматическим восприятием земного мира как «юдоли скорби». Максимальная и заостренно парадоксальная степень этой серьезности запечатлена в известном изречении Сократа: «Те, кто подлинно предан философии, заняты, по сути вещей, только одним — умиранием и

смертью»¹⁸. Послание одинаково легкомысленно в отношении к жизни и к смерти. Но легкомыслие это сознательное, программное, не лишенное некоторой примеси эпатажа. Эпатаж нацелен на архаическое в глазах послания представление о жизни как о многотрудном и безрадостном служении безликой, абстрактной идее государства.

Раннее дружеское послание вообще легко обходится без авторитарной и охлаждающей категории долга. Место ее заступает живая, органическая сила любви к поэзии, дружеским узам и красоте.

Итак, мироощущение жанра, а не отдельных поэтических индивидуальностей кроется за эстетически осознанным легкомыслием пушкинского послания в обращении с идеями времени и смерти. Вот почему странно было бы увязывать его только с возрастом Пушкина лицейской поры, хотя такое объяснение напрашивается тотчас же, как только мы подойдем к раннему творчеству Пушкина в обход жанровых форм мышления поэта. Ведь нужно помнить, что и та и другая идеи сразу же войдут в поэтический кругозор раннего Пушкина, стоит только ему переключить мышление в жанровый диапазон элегии. Насколько элегия чувствительна к полету времени, насколько она драматически серьезна в отношении ко всему, что касается динамики бытия (во всяком случае к философским, если не к историко-социальным аспектам этой динамики), настолько же невнимательно к ней раннее дружеское послание. Оно готово допустить, что тень от крыльев времени падает где-то рядом, но во всяком случае в стороне от его незыблемых твердынь дружества и пиров, поэзии и любви. Пушкин 10-х годов выразил то, что рассеяно в послании его современников, с наивной определенностью молодости:

¹⁸ Платон. Избранные диалоги. М., Художественная литература, 1965, с. 334.

Пускай старик крылатый
Летит на почтовых,
Нам дорог миг утраты
В забавах лишь одних...

Оттого, может быть, так невнимательно раннее дружеское послание в отношении к времени, утратам и судьбе, что над его хрупким, в сущности, мирком, который, однако, в глазах его создателей прочнее многих твердынь, витает неиссякающий творческий дух, вечное начало созидания. Перевесом устойчивого над подвижным в мировосприятии послания объясняется скорее всего и направление его жанровых притяжений. Среди жанров-современников его больше всего притягивала антологическая пьеса, нежели элегия, быть может, именно потому, что в антологической пьесе гармонически уравновешены покоящееся и подвижное, мгновенное и вечное.

Художественная реальность послания «вся в настоящем разлита». Элегическая ностальгия по минувшему неведома ей. Мало того, послание вообще стремится вычеркнуть прошлое в системе времен, ибо все ценности бытия оно безраздельно закрепляет за настоящим, восстанавливая художественный интерес к нему, подрываемый элегией. Абсолютизируя настоящее, оно хотело бы продлить его в бесконечное будущее, и даже за гранью бытия, куда изредка переносит его нетерпеливая фантазия, оно склонно видеть лишь продолжение драгоценного «сегодня». Естественно, что подобное обожествление настоящего возможно лишь на правах художественной условности и лишь там, где сознательно оборваны его связи с исторической реальностью. Впрочем, послание обрывает только прямые связи, контрастное соотношение с современностью остается в силе. Настоящее в послании — поэтический миф, но миф, в котором переосмыслена современность. Современность же такова, что сковаывает лучшие движения души, побуждая человека

прятать их от стороннего ока. В послании же он предстает в состоянии, близком к естеству, как понимали его руссоисты. Самый юмор послания, искрометный и легкий, означает «взрыв скованного духа»¹⁹, как выражался Фр. Шлегель, имея в виду освобождающую силу иронии.

Весь мир в послании «очищен и омыт» прикосновением фантазии, преображающей грубую плоть вещей. Настоящее в современности текуче и шатко, в послании оно обретает устойчивость, вытесняя в сознании представление о прошлом и грядущем. «Не знаю завтра, ни вчера», — пишет Пушкин в послании к Юдину, заключая в эту емкую формулу, в сущности, всю непритязательную временную философию жанра. Уже и то примечательно, что формула эта возникает в контексте такого поворота темы, который противопоставляет статус «поэтического существования» статусу роскоши и богатства. Пленники своих вождений, по Пушкину, неизбежно оказываются и в плену у времени. Их преследует угроза утраты, а стало быть, и время им враждебно. «Поэтическое существование» живет прелестью мгновения, и, поскольку ему нечего терять, поскольку все при нем — и сила фантазии и дар любви, оно как бы обретает способность продлевать мгновение в бесконечность.

Но было бы опрометчивым заключить, что послание вообще не знает никаких, даже малых градаций времени. Оно свертывает время в нечто мгновенное, и одновременно оно необозримо раздвигает длительность мгновения. Динамику этой длящейся мимолетности послание заключает в границы своеобразного цикла, и циклом этим являются сутки. Для послания миг, сутки, жизнь — своего рода синонимы. Сутки, может быть, потому и стали мерою поэтического времени, что в них есть внут-

¹⁹ Шлегель Фридрих. Эстетика, философия, критика. М., Искусство, 1983, т. 1, с. 285.

ренный ритм. Но однако же это ритм не такого порядка, в пределах которого человек в состоянии почувствовать всю непреложность границ между прошлым и настоящим, в состоянии заметить, как волна времени неумолимо откатывает вспять. Все многозначительно и полновесно для послания в этих сутках, равновеликих человеческому бытию: и веселье дружеских пиров, и беседа с калекой-воином, «со старцем, убеленным годами и трудом» (у Батюшкова в «Моих пенатах»), или «с уволенным от службы майором отставным» (у Пушкина в «Городке»), и явление прелестницы в ночи, и волшебные перемены утра, открывающего новый день, точь-в-точь такой же, как только что отошедший в небытие. И есть особый час в кругу этого существования, сосредоточенного на самом себе, умеющего ценить малые прелести жизни, — час фантазии, когда широко и вольно летит она в тиши. Это мгновения, когда «ум, летая в поднебесной, земных свободен уз» (Батюшков), когда воображение, разрывая оковы времени, прикасается к вечности.

Если элегия обостренно внимательна к временным аспектам бытия, то раннее дружеское послание — к пространственным. Оно исходит из представления о двух пространственных сферах жизни — большой и малой, причем средоточием его поэтической реальности является малый мир — мир дома, «обители смиренной». Классическая ода, поэтизируя государственное деяние, нуждалась в изображении обширного пространства, ей требовалась широкая площадка действия, подчеркивающая его мощь и размах. Пространство оды разомкнуто в беспредельность еще и потому, что именно беспредельность соответствует складу одической мысли, ее свободному полету над «градами и весями», ее склонности обозревать мир с высоты этого восторженного полета. К тому же быстрая смена пространственных сфер в героической оде — одно из проявлений одического «востор-

га», особой энергии воображения, накал которого как бы сопряжен накалу исторического деяния. Но уже в поздней оде державинского типа заметно перестраивается поэтика пространства: все чаще в обширную раму одического изображения включается малый мир. Однородность одического пространства нарушена, рядом с одической безграничностью, подчеркнута условной, открывается существование вполне жизнеподобного домашнего, бытового круга. Границы этого пространства у Державина порою весьма хрупки. При всей его заземленности, при всей его насыщенности предметными деталями, оно неустойчиво перед вторжением одической беспредельности. В нем появляются вдруг зияния и разрывы, и в зоны этих разрывов тотчас же проникает привычный для оды «космический» фон:

...Но с речью сей незапно
Мое все зданье потряслось,
Раздвиглись стены, и стократно
Ярче молний пролилось
Сиянье вокруг меня небесно...
(«Видение Мурзы»)

Разрывы малого пространства, домашнего локуса у Державина предвосхищают знакомый образный ход послания, размыкающего временами тесные границы поэтического жилища в необъятные просторы, над которыми способна реять фантазия. Этическая оценка малого мира у Державина неустойчива: его неотразимо притягивает круг частного существования с его близостью к «натуре». В этом круге оживает прелесть простых вещей, не различимая с высоты одического «парения». Но державинская ода еще не отваживается противопоставить его статусу государственного существования с необозримостью его жизненного простора. Вот почему по контрасту с большим миром домашний круг в одах Державина (именно в одах) воспринимается еще как нечто запретное, как нечто такое, в чем поэт счита-

ет необходимым оправдываться перед сиятельным адресатом. В оде «Фелица» вслед за перечислением невинных наслаждений «анакреонтического» бытия следует известное самообличение, смягченное ссылкой на изъяны человеческой природы:

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.

В послании противопоставление малого мира большому (в том случае, если он воспринимается как социум) обретает принципиальный, даже демонстративный характер. Ощущение этого противопоставления возникает и тогда, когда социальный мир остается за чертою изображения: структура малого мира все-таки напоминает о нем по контрасту. Этическая оценка социального пространства в ранних посланиях Пушкина устойчива, оно воспринимается как мир суеты, ложных страстей, условностей, сковывающих человеческую природу:

От суеты столицы праздной,
От хладных прелестей Невы,
От вредной сплётницы молвы,
От скуки, столь разнообразной,
Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода.

(В. В. Энгельгардту)

Здесь перечислены, разумеется, далеко не все изъяны «большого» мира. К ним следовало бы добавить, к примеру, и «роскошь бедных богачей» («Послание к Юдину»), атрибуты этой роскоши, неодобрительно обозреваемые жанровым «оком» послания. В отличие от «скромной хаты» поэта социальное пространство перенасыщено вещами, избыточность которых явно теснит свободную мысль поэта. Послание ценило мир вещей, но оно очерчивало их круг минимально необходимым, его притягива-

ли вещи патриархально простые, вещи, на которых лежит как бы теплый и одухотворяющий отпечаток близости к человеку. Социальное же пространство с точки зрения послания насквозь опредмечено, и вещи здесь вступили в конфликт с потребностями человеческого духа. Большое пространство иногда воспринимается пушкинским посланием как некий социальный театр, побуждающий к лицедейству. Домашний круг тем и хорош, что здесь сбрасываются маски условностей и раскрывается свободно и беспрепятственно незамутненное естество человека:

Блажен, кто на просторе
В укромном уголке
Не думает о горе,
Гуляет в колпаке.
Пьет, ест, когда захочет,
О госте не хлопочет!

Так материально обширное пространство социального мира обнаруживает в посланиях Пушкина и его современников признаки духовной стесненности и несвободы. Между тем локальное и узкое пространство поэтического жилища раскрывает притаившиеся в нем ширь и духовный простор («Блажен, кто на *просторе в укромном уголке...*»). Полюсы пространственной антитезы как бы меняются местами: дом оборачивается миром, малый локус его оказывается распахнутым в безграничность духовной вселенной. Контраст между внешней ограниченностью, замкнутостью домашнего круга и его духовной беспредельностью устойчив в лицейских посланиях Пушкина. Пожалуй, только одно из самых ранних его посланий «К сестре» выпадает из общего строя. Образ поэтического жилища предстает здесь в мрачной метафорической оболочке. Это «монастырь» со всеми его атрибутами: с «глухими стенами», «темною кельей», «узким окном», «шаткой постелью» и т. д. Поэт здесь заgrimирован под «чернеца», его томят скука и уныние,

и живет он лишь предвкушением того вожделенного часа, когда «падут затворы. И в пышный Петроград Через долины, горы Ретивые примчат». Но очень скоро жанровые условности и закрепленная жанром оценка поэтического пространства возьмут верх, и то, что порицал в своих ранних опытах Пушкин, он начнет поэтизировать. Поэтический уход «в обитель дальнюю трудов и чистых нег» (если позволительно этот поздний лирический образ пушкинской мечты сместить на лицейскую почву) будет восприниматься им не столько как бегство от мира, но скорее как возвращение к нему, к его подлинной духовной полноте и свободе. Об иллюзорности этой свободы дружеское послание предпочитало не размышлять.

В изображении пространства, как и в других образных сферах послания, зависимость юного Пушкина от жанровых стереотипов сомнению не подлежит. И однако же было бы опрометчиво в этом случае соблазниться все еще живучими представлениями о несамостоятельности поэтического мышления Пушкина-лицеиста. На чем крепятся они? На примерах пушкинских реминисценций? Но их немного и их трудно отделить от общепринятой «морфологии» жанра, от условностей, ставших общим достоянием поэзии. Из эстетической реальности раннего пушкинского мышления, которая именуется «мышлением жанровыми стилями», не слишком ли поспешно мы склонны делать вывод о фатальной зависимости лицейской лирики Пушкина от художественного опыта его старших современников. Нужно бы помнить, что мышление жанровыми стилями предполагало не только исполнение жанровой «партитуры», но и свободу варьирования, неизбежность смещения жанровой «нормы». Не будь этого, жанр слишком быстро закоснел бы в унылом повторении общих мест. К тому же, помня об ученичестве Пушкина, никогда не следовало бы забывать, что это было ученичество *гения*. В художественном

отношении юный Пушкин был на уровне крупнейших писательских авторитетов того времени. Если далеко не всегда в жанре элегии, то во всяком случае очень часто в жанре послания. Элегии требовался «опыт сердца», индивидуальность мирозерцания, которую можно было выработать лишь тяжким трудом души, соприкоснувшейся с невзгодами века и ощутившей веянье судьбы. Послание жило «хоровою» идеологией. В самом ощущении слитности дружеского «хора», его поэтического согласия перед лицом сопротивлявшейся старины (идеологической и эстетической) оно усматривало особую поэтическую цель. Отсюда обширные (едва ли не более обширные, чем в элегии) напластования «общих мест» в структуре этого жанра, переключки образов и композиционных ходов, переход индивидуальных поэтических открытий в достояние литературного клана «карамзинистов». В изображении художественного пространства пушкинское послание, как, впрочем, и послание его современников, явно зависимо от исходной пространственной «модели» домашнего круга, которую ввел в лирический обиход Батюшков в «Моих пенатах», в свою очередь развернувший и детализировавший некоторые пространственные метафоры Карамзина, например образ «тихого крова» из «Послания к Дмитриеву». Но эта зависимость не исключала в ранней лирике Пушкина художественных открытий. В «Городке» он смело раздвинул пространственные границы «обители поэта», сделав ее центром своеобразного патриархально-буколического мирка. Мирок этот, разумеется, условный, но его условность особого рода, она не только не порывает с жизнеподобными формами, она сгущает и концентрирует их. Она растет на реальной основе жизненной прозы, и если все-таки напоминает о себе, то одной лишь легкой примесью идиллического колорита, опрятностью и безобидностью «прозы». У анахоретствующего поэта, героя послания, теперь появилась, так сказать, микросреда,

бесконечно далекая от его «поэтических затей», но зато родственная ему по своей близости к «натуре» и даже воплощающая эти приметы «естества» в первоначальном, нетронутым виде. Разомкнув пространство «поэтической кельи» в ближний круг патриархального быта, Пушкин разомкнул его и в сферу природы. И тут пушкинскому субъекту пришлось позаимствовать на краткий срок хорошо отрететированную сентиментальной традицией роль унылого созерцателя:

Но всё ли, милый друг,
Быть счастья в упоеньи?
И в грусти томный дух
Находит наслажденье:
Люблю я в летний день
Бродить один с тоскою,
Встречать вечерню тень
Над тихою рекою
И с сладостной слезой
В даль сумрачну смотреть...

Но роль эта у Пушкина — не более, чем эпизодическая поза, от которой пушкинский герой отказывается тотчас же, как только попадает в более органичную для жанра условно-бытовую среду. Всякая тень уныния исчезает без следа, сменяясь добродушной усмешкой, изнутри освещающей этот патриархальный мирок с его грубоватыми предметными устоями, с комическим добродушием его жизненных проявлений. Эти пространственные сферы послания: бытовой локус и мир природы — у Пушкина легко проницаемы, способны сочетаться в самых различных вариантах. Жанр послания обладал особой энергией сцепления, позволяющей сопологать то, что было рассредоточено лирической традицией по разным жанровым контекстам. Путь к таким соположениям открывала двойственная природа его жанрового объекта. Поэтика пространства, запечатленная в «Городке» и в других ранних посланиях Пушкина, позволяет думать, что на

этом пути юный поэт продвинулся дальше своих старших современников: сдвиги «прозаического» и «поэтического» у него острее и рельефнее. Бытовое пространство пушкинского «Городка» при всей его условности плотнее «населено» и глубже укоренено в житейской прозе по сравнению, допустим, с «бытовой живописью» «Моих пенатов» Батюшкова.

В ПОИСКАХ КОМПОЗИЦИОННОЙ СВОБОДЫ

Смена типажей — характерный композиционный прием послания, любившего созерцать, как сквозь вереницу «обликов» проступают все те же знакомые черты адресата, — непритязательно мотивировалась не только раскованной игрой воображения, но также игрою на тех вариантах авторского образа, которые закрепляла поэзия «литературного» адресата. Этим особенно отличались послания Д. В. Давыдову, поэзия которого сюжетно выявляла авторский образ и поэтому служила богатым источником своеобразного «цитирования». «Цитировались» штрихи и детали обстоятельств, сопутствовавших лирическому герою Д. Давыдова, «цитировались» и различные ипостаси его авторского образа («поэт-гусар», «поэт-партизан», «собутыльник», наконец, семьянин). Изредка это было «цитирование» на уровне каких-либо реминисценций, чаще всего — на уровне свободных вариаций.

Анакреон под дуломаном,
Поэт, рубака, весельчак!
Ты с лирой, саблей иль стаканом
Ровно не попадешь впросак.

Носи любви и Марсу дани!
Со славой крепок твой союз:
В день брани — ты любитель брани!
В день мира — ты любимец муз!

Душа, двойным огнем согрета,
В тебе не может охладеть:
На пламенной груди поэта
Георгия приятно зреть.

Вонским соблазнясь примером,
Когда б Парнас давал кресты,
И Аполлона кавалером
Давно, конечно, был бы ты.

(П. А. Вяземский.
«К партизану-поэту»)

Личность адресата здесь просвечивает как бы через двойную призму: призму ее реальной судьбы и призму ее образа, созданного поэзией Дениса Давыдова. Стихотворение это, выдержанное в столь характерной для Вяземского иронически шутливой манере, сгущает приметы того своеобразного двоемирия, в свете которого представляли предметный мир, адресаты и слово послания. Сжатая форма композиции лишь оттеняет контрасты предметных сфер, на которые нацелено поэтическое слово. Сопряжения разномасштабного здесь выпадают едва ли не на каждую строку. Разнородное, почерпнутое то из мира прозы, то из области поэтической мифологии, сдвинуто в единый образный ряд: «Анакреон под дуломаном», «с лирой, саблей иль стаканом», «На пламенной груди поэта /*Георгия* приятно зреть», «И Аполлона кавалером/ Давно, конечно, был бы ты». Вяземский сталкивает эти сферы не без расчета на добродушно комический эффект. Но то, что заострено у Вяземского и сосредоточено на малой «площадке» стиха, в иных, рассредоточенных формах всегда присутствует в дружеском послании.

Даже в посланиях Жуковского, насквозь элегизированных, стремящихся поскорее сместить тему в психологический план, все-таки дает себя знать жанровая установка на сопряжение быта (у Жуковского стилизованного и условного более, чем у кого бы то ни было) и

поэзии²⁰. Послание «К Батюшкову» открывается обращением, вплетающим в свою ткань образ «обителю» поэта, созданный в характерно жанровом ключе. Здесь и «скромна хата» и «шаткий стол», но здесь и «фиал», который, однако, предполагается наполнить отнюдь не «нектаром», а шампанским.

Но главное, пожалуй, в том, что самый образ «обителю смиренной», «приюта укромого» постоянно раздваивается у Жуковского как раз в духе послания. Это и «скромна хата», «угол забвенный» (предметный план образа, хотя и стилизованный), но это и «веселые чертоги» фантазии, «страны духов», «страны неоткровенной». Игра на предметном и метафорическом значении образа, переходы темы то в реально вещественный, то в идеальный план — композиционный стержень послания. Стержень, правда, очень хрупкий, постоянно ускользающий из поля зрения, постоянно теснимый наплывом все новых и новых ассоциаций, отвлекающих тему в психологический план. Но, не будь его, огромное по композиционной протяженности послание Жуковского, схваченное этой живой, хотя временами и слабеющей связью, обернулось бы хаотическим нагромождением отдельных фрагментов.

Глубина поэтического виденья Жуковского здесь выразилась в том, что он переплавил во внутреннюю тему тот образ обителю поэта, который чаще всего послание развертывало только во внешнем, предметном плане. Он как бы угадал возможности такой переплавки, заключенные в жанровой поэтике пространства:

С кем милая и друг,
Тот в угол свой забвенный
Обширные вселенны
Всю прелесть уместил.

²⁰ О шутивных посланиях Жуковского см.: Иезуитова Р. В. Шутивные жанры в поэзии Жуковского и Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л., Наука, 1982, с. 22—47.

«Угол забвенный» анахоретствующего поэта и «обширная вселенная» духовной культуры — таковы те пределы, которые пытались сблизить послание.

Малый мир быта в его композиции, как правило, разлучен с реальностью конкретно-социального и исторического бытия²¹. Она лишь мыслится в послании как некий идеологический антипод, воспринятый в негативном свете, как угроза независимому существованию личности. Но бытовая сфера в композиции послания соседствует с большим миром поэзии и культуры, изображенным почти интимно, вне всякой дистанции включенным в *камерное* пространство послания. Поистине здесь «мертвые с живыми/Вступили в хор один» (Батюшков). Этот разговор послания с традицией обычно лишен какой бы то ни было чопорности и пиетета. Фамильярная установка, пронизывающая обращение послания к адресату, переносится и на лирический диалог с литературными авторитетами. Достаточно вспомнить пушкинское обращение к Вольтеру и Лафонтену в «Городке».

Фернейский злой крикун
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!

Ты здесь, лентяй беспечный,
Мудрец простосердечный,
Ванюша Лафонтен!

Литературные боги в композиции послания предстают как боги «домашние», как Лары, хранители очага. Исходную форму вплетения историко-культурных ассоциаций в бытовой интерьер послания предлагали «Мои пенаты» Батюшкова. Незатейливый композиционный

²¹ Герой послания бежит от этой реальности в мир дружеского общения. О мотиве бегства в послании интересные суждения высказаны в книге Ю. В. Манна. — Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., Наука, 1976, с. 145—149.

ход — обозрение полки книг — таков способ внедрения имен и символов культуры в изобразительную раму послания. В замкнутом художественном интерьере послания обозрения эти вдруг словно бы распахивают «окно» в необозримые просторы историко-культурного прошлого. Но всю эту символику культурной традиции послание часто изымало из временного потока, смещая из исторического в ценностный ряд. У Пушкина перед нами чаще всего домашний «пантеон», в котором божества располагаются в прихотливом соседстве, выявляя не столько исторический ход традиции, сколько живое разнообразие и полярности ее. Смещения исторических вех традиции, непривычные сочетания ее имен-символов в пушкинских посланиях исполнены особой остроты.

Певцы красноречивы,
Прозаики шутивы
В порядке встали тут...

«Порядок», однако, необычен:

На полке за Вольтером
Виргилий, Тасс с Гомером
Все вместе предстоят...

• • • • •
С Державиным *потом*
Чувствительный Гораций
Является вдвоем...

«Порядок» таков, что в шутивных пушкинских обозрениях стилевых ответвлений традиции, в совмещении разновременного, в выявлении своеобразных историко-культурных «гнезд» («все вместе»), самое соседство которых отчетливо контрастно, — везде проступает синтезирующий дух пушкинского восприятия истории культуры. Жанровая почва послания, новые формы отношения к традиции, снимая авторитарную дистанцию между литературным прошлым и настоящим и между различными напластованиями культурного прошлого, создавали простор для свободного полета зреющего пуш-

кинского гения, стремящегося осознать себя, диапазон своих художественных пристрастий в безбрежном море мировой культуры.

Среди других жанров того времени послание отличалось редкостной композиционной свободой. И в этом нет ничего удивительного: максимум свободы предполагался самой природою этого жанра, раскрепощенного как никакой другой, не зависящего от установки на воплощение единой эмоции и допускающего стиливую чересполосицу. Это вынуждена была отметить даже литературная теория начала XIX в., не преодолевшая старых классических симпатий. В словаре Н. Ф. Остолопова, к примеру, за посланием закреплялась возможность переходов из тона в тон, правда, с простодушной оговоркой о предпочтительности восхождения из шутливой тональности в серьезную, а не наоборот: «Главнейшее отличительное свойство Епистолы от всех прочих родов поэзии в том, что она в продолжении сочинения свободно может переменять свои тоны; однако же и в сем случае принято за правило, что переходы из тона шутливого в величественный бывают позволительнее, нежели из важного в шутливый»²². Н. Ф. Остолопов допускает и включение «Эпизодов» в общую канву послания (а «эпизод», по Н. Остолопову, — «вводный рассказ»), причем опять-таки с комически серьезным уточнением, чтобы эпизоды «не превосходили ее («епистолу». — В. Г.) в пространстве».

И смену тональностей и включение эпизодов в композиционную раму стиха нетрудно проследить в «больших» лицейских посланиях Пушкина, в таких как «Городок», «Послание к Юдину», «К Галичу». Чем просторнее поэтический текст, тем заметнее в нем признаки монотонии, тем настойчивее побуждает он разнообра-

²² Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб., 1821, с. 403.

зить мелодику и интонационный строй поэтической речи. Впрочем, потребность эта, по-видимому, сделалась остро ощутимой лишь в пушкинскую эпоху: старая русская эпистола XVIII века (жанровый предшественник дружеского послания) была более непритязательна в этом отношении. Подвижность и гибкость интонаций в послании пушкинской поры мотивировалась сменой объектов, разнообразием поэтических предметов, втянутых в кругозор жанра. Послание не просто сопрягало разнородное: оно сталкивало контрастное, «прозу» и «поэзию», утверждая в этих столкновениях двойственность своего жанрового объекта. Пограничная природа его отражалась и на интонационных перепадах стиха: и они были подчинены поэтической логике контраста.

В первой части пушкинского «Послания к Юдину» ощущается легкий привкус риторики: полон восклицаний и вопросов поток поэтической речи.

...Доволен скромною Судьбою
И думаю: «К чему певцам
Алмазы, яхонты, топазы,
Порфирные пустые вазы,
Драгие куклы по углам?
К чему им сукна Альбиона
И пышные чехлы Лиона
На модных креслах и столах?
И ложе шалевое в спальней?
Не лучше ли в деревне дальней
Или в смиренном городке,
Вдали столиц, забот и грома,
Укрыться в мирном уголке,
С которым роскошь незнакома,
Где можно в праздник отдохнуть!»
О, если бы когда-нибудь
Сбылись поэта сновиденья!
Ужель отрад уединенья
Ему вкушать не суждено?

Риторический оттенок пушкинского вступления объясняется поворотом темы: мысль поэта здесь прикосну-

лась к верованиям драгоценным для поэтической «философии» жанра. Пушкин защищает статус уединенного существования поэта («в деревне дальней или в смиренном городке»), независимого от суетных соблазнов толпы. Экспрессивное повышение тона едва заметно, но оно все-таки воспринимается на фоне последующего размеренно-описательного, уравновешенно спокойного движения стиховой фразы, которое она обретает сразу же, как только тема смещается в колею быта, как только поэт переходит к изображению патриархально-идиллического селения. Но и умиротворенно повествовательная тональность, сопутствующая описанию «прелестей сельской жизни» в контексте «Послания к Юдину» неустойчива. Ведь и самый быт здесь не более чем временное прибежище фантазии: наступает момент, когда на фоне его однообразия и устойчивости поэтическое воображение начинает метать свой «пестрый фараон». В словах

...но быстро привиденья,
Родясь в волшебном фонаре,
На белом полотне мелькают;
Мечты находят, исчезают,
Как тень на утренней заре

в сущности, мотивировка всех дальнейших сдвигов интонации. В изображении «грозной сечи», в гущу которой переносит поэта нетерпеливая фантазия, заметно ускоряется темп стиха: нагнетаются глаголы действия, интонационно-синтаксические единства здесь тяготеют к совпадению с периодами ритмическими, перечислительной интонацией охвачены компактные отрезки речи. Возрастает энергия слова и возрастает до той композиционной черты, за которой мечта поэта, совершив полет над воображаемым полем битвы, возвращается на твердую почву реальности, «под сень укромную» «милого приюта». Река быта течет в «Послании к Юдину» медленно и плавно, бег же воображения то убыстряет, то замедляет свой темп. По контрасту со стремительной

динамикой боя особенно ощущаешь, как медленно, почти неуследимо пульсирует время в элегической по колориту сцене свидания, рожденной на свет все той же игрой воображения.

Интонационная ткань дружеского послания удивительно пластична, и это такая степень пластичности, которую менее всего могла позволить себе элегия. Недаром Пушкин писал об «элегическом ку-ку», имея в виду, вероятно, и однообразие элегических интонаций. Контрасты интонационного строя послания объясняются и тем, что слово его разомкнуто в мир общения и заимствует из этой сферы подвижность живой речи, устремленной к собеседнику. В пушкинском «Городке» в изображении простодушной «болтовни» «добренькой старушки» авторское высказывание слегка, но все-таки осязаемо имитирует интонационный рисунок чужого слова, его многоречивую поспешность, его алогические скачки от одного предмета к другому и, наконец, его живую просторечную стихию. По началу стиснутое в конструкциях косвенной речи, неизбежно отфильтрованное в ней, слово вдруг «вырывается» за пределы этого «фильтра» и предстает перед нами в своей первозданной интонационной и лексической простоте.

Фома свою хозяйку
Не за что наказал,
Антошка балалайку,
Играя, разломал...

Это ведь едва ли уже не полновесная чужая речь, со свойственными ей лексико-интонационными «гримасами».

В композиционной раме послания, на его разнообразном и пестром полотне временами возникают достаточно четкие очертания сюжетного «узора», житейские сценки, изображенные в сочном фламандском стиле, напоминающие «бытовую живопись» Державина, или ситуации, задрапированные под античность, вроде того

предсмертного пира, который Пушкин изобразил в «Моем завещании друзьям». Это и есть те самые «эпизоды», о которых писал Н. Ф. Остолопов, размышляя о жанре послания. Порою в пределах конкретного текста, в том же, к примеру, «Послании к Юдину» или в «Городке»; на композиционный стержень темы нанизаны эпизоды подчеркнута разнородные. Но разнородность их мало смущала послание: пребывая в пределах лирики, оно и не помышляло о строительстве сквозного сюжета, о необходимости возводить событийные переходы от одного эпизода к другому. Лирический поток послания, омывая эти «островки» сюжетных ситуаций, легко связывает их в русле свободного движения темы. Фантазия поэта, которая нередко становится в послании объектом изображения и движущей силой композиции, естественно сопрягает события, разобщенные во времени и в пространстве, не заботясь о мотивировках. В «Послании к Юдину» Пушкин ограничивается беглым намеком на временную связь, существующую между изображением битвы и эпизодом свидания (у героя «костыли», отсылающие мысль к ситуации боя), но в намеке этом, в сущности, нет нужды именно потому, что ход темы здесь подчиняется лишь прихотям фантазии: то и другое только «привидения», мелькающие в ее «волшебном фонаре».

Такой композиционной раскованности не мог позволить себе ни один жанр, и это побуждает поставить вопрос об особой роли послания в поисках новых композиционных форм, уже не стесненных путами жанровых ограничений.

Любопытно посмотреть, как этот жанр осознавал возникшие перед ним стилевые и композиционные задачи. Поэты, культивировавшие послание, порою размышляли о жанре на языке поэзии, и тема послания смещалась в чисто литературную колею. Говорить в этой связи о «литературном» послании как особой разновидно-

сти жанра вряд ли имеет смысл, поскольку и в этих случаях в композиции стихотворения все-таки четко проступает тот же жанровый принцип. О материях, причастных миру поэзии, послание рассуждало с позиций «прозы», сохраняя все тот же фамильярно интимный контакт, метафорически опредмечивая порою самый процесс воплощения, используя для этого все те же реалии быта. В послании «К В. А. Жуковскому» П. А. Вяземского ход творчества изображается как комическая погоня за рифмой:

Ум говорит одно, а вздорщина свое.
Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских
ласков,
Державин рвется в стих, а втащится Херасков.
В стихах моих не раз, ее благодаря,
Трус Марсом прослывет, Катонном — лысец царя,
И, словом, как меня в мороз и жар не мечет,
А рифма, надо мной ругаясь, мне перечит.
С досады, наконец, и выбившись из сил,
Даю зарок не знать ни перьев, ни чернил,
Но только кровь во мне, покоившись, остынет
И неуспешный лов за рифмой ум покинет,
Нежданная, ко мне является она,
И мной владеет вновь парнасский сатана.

В пушкинском послании Аристарху в картину творчества вторгаются такие прозаические детали, как «подушка» или «сонная рука»:

...Пишу короткие стихи,
Среди приятного забвенья
Склонясь в подушку головой,
И в простоте, без украшенья,
Мои слагаю извиненья
Немного сонною рукой.
Под сенью лени неизвестной
Так нежился певец прелестный,
Когда Вер-Вера воспевал,
Или с улыбкой рисовал
В непринужденном упоеньи
Уединенный свой чердак.

Перепады в движении темы, ассоциативные разветвления ее иногда создавали впечатление композиционной хаотичности. Но «хаотичность» эта иного свойства, нежели пресловутый одический «беспорядок». «Прекрасный беспорядок» оды враждебен естественному течению поэтической речи. Он следствие одического «парения», одического восторга, в котором классицисты усматривали особый накал воображения. Между тем композиционно-смысловая непоследовательность послания — производное всегда действовавшей в той или иной мере установки на свободный диалог, поэтический «разговор», у которого своя «логика», «логика» боковых побегов мысли, неожиданно вспыхивающих ассоциаций.

Однако послание процветало в ту пору, когда поэзия целеустремленно оттачивала стиль «гармонической точности». И как бы ни был свободен этот жанр в композиционном отношении, а все-таки и он вынужден был заботиться о том, чтобы привести хотя бы в относительное равновесие формы построения с принципом ясности и гармонии стиля. Вольный полет фантазии и порядок, отклонения от тематического русла и четкость композиционных сцеплений, «краски» воображения и «точность строгую» — к сочетанию всего этого (в идеале, если не в реальности) стремилось послание.

В «Послании кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» Жуковского жанр «критикует себя» и критикует, опираясь именно на критерий гармонической точности. И критика и похвала здесь одинаково красноречивы. «Вот сила с точностью и скромной простотою!» — восклицает Жуковский, приведя удачные, на его взгляд, строки Вяземского. «Не ведает врагов» — *не знает* о врагах — Так точность строгая писать повелевает», — поправляет автор своего адресата. С меркою смысловой ясности композиционных связей, последовательности тематического движения и экономии образных средств Жуковский подходит и к посланию В. Л. Пушкина:

Еще же есть и то, что ты, мой друг, подчас
Предмет свой забываешь!
Твое «послание» в том живой пример для нас.

В довершение всего перед судом критики предстает и собственное послание Жуковского и оказывается, что

...связи в нем не видно,
И видно, что спешил поэт!
Нет в мыслях полноты и нет
соединенья,
А кое-где есть повторенья.

Если, подхватив произнесенное Жуковским слово «повторенья», перенести его за пределы отдельного текста в область жанровых принципов построения, то здесь «повторенья» будут восприниматься как устойчивый принцип, связующее начало посреди многообразия конкретных форм и стилевых вариантов послания.

В композиции многих посланий (а пушкинских в особенности) есть некий скрепляющий центр, точка «притяжения» и одновременно «рассеивания» поэтических ассоциаций. Это образ дома, поэтических пенатов. Даже там, где он отсутствует в композиции стиха, он как бы мыслится за ее чертою, освещая текст своими излучениями, вызывая к жизни ту самую «домашнюю семантику» слова, о которой писал Ю. Н. Тынянов²³. Там, где предполагается интимная, «домашняя» близость между поэтом и его адресатом, там естественны недоговоренность и смысловые лакуны, там возможны намеки на ситуации, оставшиеся за гранью стиха, но знакомые собеседнику по прошлому опыту общения, там позволительны и легкие зашифровки предметов, событий и лиц, покоящиеся на твердой уверенности, что они будут разгаданы, поскольку ключ от шифра всегда известен адресату. В этих условиях можно, например, наделять

²³ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., Прибой, 1929, с. 239.

прозвищами литературных врагов своих, как это и делал Пушкин, зная, что прозвища эти — достояние дружеского круга и никого не введут в заблуждение. Можно, наконец, воспользоваться набором литературных имен-сигналов, которые тотчас же вызовут у собеседника рой ассоциаций, ибо в именах этих сосредоточены эстетические пристрастия карамзинистского хора. Так оказывается, что понятие «дома» в послании перерастает предметно очерченный образ жилища поэта, становится символом дружеской общности, налагает свой отпечаток на всю поэтику жанра как эстетический знак снятой дистанции, преодоленного пространства между участниками поэтического общения. В тех же случаях, когда образ дома развернут в композиции стиха, он, как уже говорилось, становится ее фокусом, собирающим в единый пучок тематические линии целого. В какие бы «дальние пределы» ни залетала пушкинская фантазия, она рано или поздно возвращается на твердую почву дома, в «укромный угол» свой, и в построении «больших» посланий Пушкина перемежаются изображения поэтических пенатов и своеобразных видений мечты.

За условными очертаниями поэтического жилища («кабинета укромного» и т. д.) в лицейских посланиях Пушкина нет-нет да и проглядывают временами реальные контуры лица (в «Пирующих студентах») и очертания особого лицейского «хора», содружества людей, отмеченных на заре жизни благодатным ощущением общности судьбы, юношеским предчувствием (пусть неоформившимся и туманным) особой миссии, которая предначертана для них в грядущем. Ощущение «домареспублики», особого лицейского братства, в кругу которого пребывает поэт, многократно сокращает дистанцию между поэтом и адресатом (в тех случаях, когда адресат принадлежит лицейскому «хору»), создает особую смысловую перспективу, в которой домашняя семантика слова еще более интимизируется, накапливая в

себе сокровенные оттенки смысла. За ними кроются лицейские мифы, лицейские кумиры, лицейские события, и ко всему этому можно лишь слегка прикоснуться словом, чтобы вызвать в сознании собеседника особые волны настроений. Надо полагать, дремота Пушкина «перед кафедрой» или обращенная к Кюхельбекеру просьба прочесть свои стихи на сон грядущий («Вильгельм, прочти свои стихи, чтоб мне заснуть скорее») способны были вызвать у лицейстов целый каскад комических ассоциаций, ведь и то и другое обросло лицейскими легендами, сделавшись притчей во языцех.

В лицейских посланиях Пушкина сохраняется традиционный для жанра сюжетно-тематический ход: бегство поэта под сельский кров, в лоно патриархальной идиллии. Но ход этот осложнен у поэта противоположным влечением — влечением в большой мир, влечением, преломляющим в себе юношескую пушкинскую тоску по неиспытанным еще, только лишь предвкушаемым полноте и разнообразию жизни. Иногда (в двух посланиях к Галичу, например) объединяются оба сюжетных мотива: уход адресата в большой мир и его (правда, воображаемое) возвращение в «счастливый городок», в «обитель» дружеского круга. В этом случае переступившего черту поэт пугает соблазнами и суетой большого мира, напоминая ему о прелестях дома и «вакхических забав».

Если разнообразие сюжетных мотивов послания не поддается обобщению, то среди разнообразия его композиционных видоизменений все-таки можно выделить повторяющийся (но, разумеется, далеко не всегда) ход, которому трудно подыскать другое наименование как «перечень»²⁴. Перечисляются подробности условно-

²⁴ Понятием «перечня», «перечисления» пользовался Пумпянский Л. В. См.: Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л., Наука, 1982, с. 204—215.

идиллического быта часто без всякого намерения закруглить их в цельную картину; перечисляются имена литературных авторитетов или, напротив, литературных врагов; перечисляются не претендующие на временную последовательность эпизоды уединенного существования поэта, видения его фантазии; воображаемые и реальные, но опять-таки лишенные последовательности поступки и действия адресата («роняешь Лунину на бале, Подъемлешь трепетных сирот» — в пушкинском послании А. И. Тургеневу); перечисляются, наконец, адресаты послания, если послание обращено к целому хору собеседников (в тех же, например, «Пирующих студентах» Пушкина). Кстати, последняя форма поэтического перечня легла в основу поздних пушкинских стихотворений, посвященных лицейским годовщинам. Она приобрела в них особую содержательную глубину, она овеяна здесь тревогой прощания, тоскою по лицейскому утру жизни и «прекрасному союзу» душ, но исток этой формы — здесь, в посланиях лицейской поры. Композиционная роль поэтических перечислений двойственна. Они вносят в структуру жанра момент устойчивости, но они же оттеняют и его внутреннюю безграничность, отсутствие композиционной меры. Жанр этот мог вбирать в свою гибкую композиционную оправу все новые и новые элементы, здесь, как в письме, можно было все дальше отодвигать точку. Принцип равновесия композиционных масс для него не был непреложным законом, и тематическая исчерпанность не возникала на пути его композиционного развертывания неодолимым барьером. Тема могла здесь дробиться, смещаться в другое русло. «Предмет свой забываешь», — строго упрекает Жуковский В. Л. Пушкина, но если не от забвения предмета, ис-

Весьма результативным оказывается применение этого понятия и к стилю «Евгения Онегина» в интересной статье В. Н. Турбина «К проблеме стиля романа Пушкина «Евгений Онегин». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 27—36.

ходной точки тематического движения, то во всяком случае от его неожиданных метаморфоз, переключений темы в послании не был застрахован никто. Все это, нам кажется, вполне объясняет существование в пушкинской лирике посланий циклопических по объему, таких, как «Городок», «Послание к Юдину», «Послание к Жуковскому», рядом с посланиями предельно краткими, которые сродни беглой дружеской записке, мгновенному отклику по какому-либо конкретному поводу (таких, как «Друзьям», «К Маше» и т. д.). Так и колебалось послание между этими композиционными полюсами, не в силах найти устойчивую структуру, имеющую внутренний предел.

ЭВОЛЮЦИЯ И ЗАКАТ ЖАНРА

Тяга к порядку и влечение к свободе противоборствуют в поэтике послания, и в ходе этого противоборства послание часто жертвует прозрачностью композиционных связей в пользу ассоциативной свободы сцеплений. В художественной практике послания исподволь складывалась та поэтика ассоциаций, которую будет широко культивировать романтическая лирика. Почти не посягая на изображение фантастического, послание широко раздвинуло границы и возможности художественной фантазии, ибо в свободном полете ее оно усматривало композиционную опору стиха, связующий принцип стиля. Можно сказать, что фантазия была незримым героем многих посланий. Не говоря уже о тех случаях, когда игра фантазии становилась тематическим стержнем построения (в посланиях Жуковского или в пушкинском «Послании к Юдину»), она намекала о себе быстрыми переходами лирической мысли из одного предметного плана в другой, соположениями разновременных символов культуры и теми наслоениями поэтической ретуши.

сквозь которые просвечивали реальные очертания вещей. Этим культом фантазии как свободно творящей силы, не знающей преград, как силы, скрепляющей пеструю неупорядоченность внешней (в частности, бытовой) реальности, сопрягающей быт и культуру, послание готовило новую эпоху в поэзии. Рискнем даже сказать, что в чем-то оно предвосхищало и более отдаленную перспективу художественного развития. Послание отмечено неугасающим интересом к внешнему миру, которым мало интересовалась ранняя романтическая лирика. В композиции послания, как правило, широко развернут предметный слой изображения, и в этом внимании к объекту послание ближе к антологической пьесе, чем к медитативной элегии эпохи предромантизма и раннего романтизма. Логика развития романтизма такова, что лишь на зрелой стадии своего существования он будет искать пути воссоединения внешней и внутренней реальности в формах романтической пластики²⁵ (о ней вслед за Фр. и Авг. Шлегелями будут толковать поэты и теоретики русского любуудрия²⁶) и в острейшем интересе ко всему, что располагается за пределами романтического самосознания. С жадным вниманием оно будет присматриваться к гармонической целостности природы и к непосредственной целостности чужой души, испытывая и то и другое на возможности сближения. Но и тогда бытовая реальность будет противостоять романтическому мышлению как враждебная и косная сила. Вот этой-то враждебности быта, его неподатливой власти над судьбой человека и не знало послание, сти-

²⁵ Особенно отчетливо эту мысль высказал А. И. Галич, согласно мнению которого «совершеннейшее откровение безусловной красоты возможно только в романтической пластике». — Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., Искусство, 1974, т. 2, с. 226.

²⁶ Об этом см.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., Искусство, 1969.

хийно предугадавшее другой полюс его, неведомый романтикам. Тот полюс, где открывается нераздельность быта и высших движений души, где вместо распада неизбежность взаимосвязи, подтверждающая живую неразрывность всех сфер бытия. Укрощенный и чуждый грубой материальности быт послания почти всегда стилизован и как бы овеян легким прикосновением фантазии. Даже сниженность его в послании — явление совсем иного порядка, нежели гиперболизированная и гротесковая сниженность быта у романтиков (у Гофмана, допустим).

Вообще в лицейских посланиях Пушкина запечатлен не вполне еще осознанный эстетически прообраз зрелого пушкинского виденья мира, которому откроется сопутствие быта высшим минутам духовного бытия и возможность их соседства, нащупанная посланием, раскроется как реальность их взаимосплетения. Но это произойдет позднее и уже за пределами жанра. А пока для послания быт и «поэзия» все же принципиально разные, хотя и соседствующие реальности. И хотя личность, с точки зрения послания, может легко перешагивать их порог (тем более что порог этот отнюдь не незыблемая граница) и лирический субъект, точно так же как и адресаты послания, может объединять и то и другое в единстве условно очерченного образа жизни независимого поэта, все-таки пересечения бытового и духовного в человеке для послания исполнены дразнящей остроты и необычности. С жадным любопытством первооткрывателя созерцает оно эту «двойственность» бытия, нередко утрируя ее приметы, извлекая из них комические эффекты. За этим «двоемирием» послания, отнюдь не романтическим, без враждебного противостояния и фатального распада, именно пушкинская лирика со второй половины 20-х годов откроет единую реальность, и ее перестанет удивлять то, чему наивно удивлялось послание.

Но как только произойдет это в поэзии, как только исчерпает себя ощущение эстетической полярности бытового и духовного, напоминавшее о себе тем острее, чем дерзновеннее были «посягновения на границу», и как только бытовое, освободившись от схематизирующей условности, естественно и органично войдет в поле зрения поэзии — так сразу же исчерпает себя и жанровый объект дружеского послания, а вместе с ним и историко-литературная потребность в этом жанре. Впрочем, выражение «так сразу же» не вполне уместно здесь, поскольку в литературе не существует «точечных» переворотов, и то, о чем идет речь, характеризует лишь *логику*, а отнюдь не *историю* этого процесса. Границу его можно указать только условно, и граница эта выпадает на вторую половину 20-х годов. Послания в эту пору пишут все реже и реже не только Пушкин, но и поэты пушкинского круга. Даже Вяземский, лирика которого в 10-е годы отмечена редкой общительностью и культивирует послание как ведущий жанр, в 20-е годы значительно реже обращается к нему. В пушкинском послании 20-х годов отпадают многие условности, укоренившиеся в этом жанре в 10-е годы. Прежде чем исчерпать себя, двойственность жанрового объекта обретает особую заостренность. Уже в посланиях южной поры «прозаическое» освобождается от какой бы то ни было ретуши, вторгается в стих как своевольная и дерзкая стихия в обход всех эстетических «фильтров», сквозь которые оно было пропущено в посланиях лицейских времен. Чего стоят в этом смысле, к примеру, такие эпизоды из послания «В. Л. Давыдову»:

На этих днях, среди собора,
Митрополит, седой обжора,
Перед обедом невзначай
Велел жить долго всей России
И с сыном Птички и Марии
Пошел христосоваться в рай.

Говеет Инзов, и намени
Я променял парнасски бредни
И лиру, грешный дар судьбы,
На часослов и на обедни,
Да на сушеные грибы.
Однако ж гордый мой рассудок
Мое раскаянье бранит,
А мой ненабожный желудок
«Помилуй, братец? — говорит, —
Еще когда бы кровь Христова
Была хоть, например, лафит...»

или строки из послания «Дельвигу» :

Теперь едва, едва дышу!
От воздержанья муза чхнет,
И редко, редко с ней грешу.
К неверной Славе я хладею;
И по привычке лишь одной
Лениво волочусь за нею,
Как муж за гордою женой.

Конечно, жесткая откровенность этой «прозы», пронизанной к тому же (в послании «В. Л. Давыдову») сильнейшим сатирическим ядом, объяснима полной раскованностью пушкинской мысли: стихи эти не предназначались для печати, и, стало быть, оглядка на цензуру не стесняла Пушкина. Но в таком случае самое погружение сатиры и политической темы на такую глубину жизненной прозы, на которую прежде у Пушкина она никогда не погружалась, не свидетельствует ли о том, что Пушкин освобождается от каких-то смущавших его доселе внутренних запретов жанра. Высвобождение это исподволь началось уже в послелицейскую пору. В послании «Тургеневу» (1817) контрастные столкновения высокого и прозаического несут в себе дерзость крамолы:

Один лишь ты, любовник страстный
И Соломирской, и креста,
То ночью прыгаешь с прекрасной,

То проповедуешь Христа. —
На свадьбах и в Библейской зале,
Среди веселий и забот,
Роняешь Лунину на бале,
Подъемлешь трепетных сирот;
Ленивец милый на Парнассе,
Забыв любви своей печаль,
С улыбкой дремлешь в Арзамасе
И спишь у графа де-Лаваль;
Нося мучительное бремя
Пустых иль тяжких должностей,
Один лишь ты находишь время
Смеяться лениости моей.

Крамольно не только покушение на христианский идеал (это-то слишком очевидно), крамольна, с точки зрения прежних ориентиров послания, сама эта «проза», берущая исток в непредсказуемой реальности случая, в живой, необработанной усилиями литературных собратьев по жанру житейской почве. Из условно патриархальной среды «прозаическое» в пушкинских посланиях 20-х годов все ощутимее смещается в биографическую колею и, попадая в этот неповторимо пушкинский пласт жизни, наполняется цепко схваченными индивидуальными впечатлениями. Колоритные штрихи южного быта, беглые, иногда в двух-трех словах очерченные проявления характеров, картины «проклятого города Кишинева» (Из письма к Вигелю) — все это врывается в пушкинское послание из еще необжитых русской лирикой, неведомых массивов «прозы», и все это отмечено уже вполне зрелым пушкинским взглядом на вещи. Правда, эстетическую меру перевоплощения «прозы» в «поэзию» Пушкин в эту пору еще не обрел, он лишь приводит их в состояние резкой стычки, оттеняя их разнородность, добываясь в этих столкновениях остро иронических (а иногда и сатирических) эффектов. Но для того чтобы в дальнейшем так органично переплести и синтезировать в лирике то и другое, как это умел делать только Пушкин, нужно было сначала освободить

«прозу» от наслоений условности, вернуть ее к ее собственной природе, не смущаясь на первых порах даже «антипоэтическим» материалом реальности.

Не только жанровый объект, но и лирический субъект пушкинских посланий претерпевает в 20-е годы такие изменения, которые постепенно размывают некогда стойкую определенность жанра. Старые типажи, заслонявшие индивидуальный образ поэта, решительно отодвигаются, и место их заступает неповторимое «я» автора. Лирический голос Пушкина теперь резко выделяется из поэтического «хора», созвучие с которым всегда подразумевала поэтика послания. Биографическое и прежде попадало в кругозор жанра, но попадало, пожалуй, лишь в экзотических формах: это были какие-нибудь комические несообразности характеров или образчики поведения, резко выпадающего из нивелирующих житейских стереотипов (А. И. Тургенев, Д. В. Давыдов). К тому же в композиции пушкинского стиха биографическое, как правило, тяготело к образной сфере персонажа. Странно сказать, но ведь реальный пушкинский лицей со всем его пестрым «народонаселением», с его обычаями и ритуалами проникает в лицейские послания Пушкина только эпизодически. И уж во всяком случае «биографический» Пушкин здесь тщательно отретуширован. Эти наслоения ретуши исчезают в посланиях 20-х годов, и Пушкин предстает перед нами во всей уникальности своей личности и судьбы.

В послелицейских посланиях Пушкина лирический субъект все глубже погружается в поток времени. И это уже не время «вообще», взятое в общечеловеческом ракурсе, к которому тяготела элегия. Это время биографическое, время конкретной человеческой судьбы, прежде остававшееся за горизонтами жанра. Для того чтобы ощутить его пульс и дыхание, нужно было, чтобы в пушкинском сознании отслоился и отодвинулся в область минувшего некий законченный цикл бытия, каким,

в сущности, и было лицейское утро жизни. Нужно было, чтобы вошло в пушкинское мирознание новое, динамическое восприятие бытия, ощущение зыбкости жизненной почвы, переживание грозных изломов судьбы, которыми наполнены пушкинские послания первой половины 20-х годов и которые подрывают привычную для этого жанра устойчивую картину мира. Нужно было, чтобы Пушкин всего лишь через три года после прощания с лицеем испытал еще один резкий и драматический разрыв жизненной стези. Этим разрывом была южная ссылка. Наконец, нужно было, чтобы в сознании Пушкина ощущение перелома собственной судьбы слилось с предощущением близящегося перелома в судьбах России. Биографическое в послелицейских посланиях Пушкина не просто очищается от условностей, наполняясь живою конкретикой личного бытия. Оно идеологизируется и идеологизируется в ином направлении, чем прежде, в направлении к политике и истории.

Уже в знаменитом первом послании «К Чаадаеву» (1818) происходит буквально взрыв «гражданской экзальтации», естественный на фоне оды «Вольность» и стихотворения «Сказки» («Ура! в Россию скачет...»), но явно необычный на жанровом фоне пушкинских посланий ранней поры. Стихотворение это, прозрачное по стилю, возвышающее язык гражданской лирики до отточенного совершенства, политическую страсть до высочайшей поэзии, глубже, чем принято думать. Хрестоматийный глянец, наслаивавшийся десятилетиями на этот текст, закрыл от нас одну существенную грань его поэтического содержания. Мы имеем в виду тот совершенно особый эмоционально-смысловой акцент, который сквозит в пушкинском сравнении:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Вспомним: любовь отвергнута в начале послания, точнее, не отвергнута, но исчерпала себя «как сон, как утренний туман». И вот, однако же, в композиционном центре стихотворения круг ассоциаций, связанных с нею, возвращается, и возвращается для того, чтобы стать аналогом гражданской страсти. Именно страсти, переживаемой со всем «томлением», со всем пылом и нетерпеливою жаждой юной души. Охваченный этой страстью человек предстает у Пушкина как целостное существо. Мир гражданских эмоций и область интимнейших движений души, рассредоточенные прежней лирикой по разным сферам душевного опыта, больше не противостоят друг другу. «Гражданская экзальтация» затрагивает самые глубинные струны сердца, теперь она насквозь пропитана личностным содержанием, воплощена как этап становления миросозерцания, включена в биографический контекст. Неодолимость и силу этого духовного влечения к свободе выражает пушкинское послание к Чаадаеву. В них проступает как бы могучий зов природы, стеснить его можно, но подавить нельзя. Стесненный, он рано или поздно прорвется, сокрушая все преграды «власти роковой».

В пушкинской лирике послелицейской поры происходит мощная субъективация политической страсти. Лирическое «я» здесь уже не абстрактный рупор гражданских деклараций, не «безличный» носитель сатиры, озабоченный лишь объективностью изображения, не лукавый собеседник монарха, привыкший «истину с улыбкой говорить». Это личность нервная и импульсивная. Поэт даже и не пытается во имя пресловутой объективности скрыть свое лицо. Например, в оде «Вольность» в контексте серьезных размышлений политика и сумрачной панорамы исторических потрясений он способен исторгнуть глубоко личный крик ненависти и гнева:

Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,

Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу

или посреди зрелища «барства дикого» — вопль боли от созерцания поруганной человеческой природы и одновременно от ощущения «пределов слова», его неспособности *тотчас же* растревожить сердца людей и стереть с лица земли ненавистный порок («Деревня»).

В южном послании к «Чаадаеву» (1821) пушкинская личность раскрывается в тяжком борении души, в драматической смене душевных состояний, в психологически насыщенном контексте времени и судьбы. Дважды повторяется здесь в композиции стиха один и тот же тематический ход. Пушкин начинает с обозрения настоящего, обозрения предельно сжатого, являющего собой беглый очерк его изгнаннической судьбы. Затем мысль его погружается в минувшее, высвечивая перенесенные невзгоды и муки, метания духа и ложные обольщения души. И наконец, по логике изображения, мысль, закаленная в этом горниле страданий, восходит к широкому, спокойному и мужественному восприятию бытия, в дневном свете которого реальность отделяется от химер воображения и взору открывается внутреннее ничтожество зла. Не холодная и стоическая безнадежность в этом новом отношении к миру (хотя Пушкин и говорит о «стоической душе»), но завоеванное в «печалях» самообладание души, предпосылка и опора ее творческой свободы. Повторяясь во второй части послания, композиционный рисунок темы предусматривает укрупнение среднего звена, картины минувшего, в которой теперь выделяются образы пушкинских врагов, в том числе и вполне конкретных, легко проецируемых в характеры пушкинских современников. Повтор этот создает драматическое напряжение образа: пушкинская мысль, освобождаясь от тягостных впечатлений минувшего, прикасается к старым ранам души и словно бы невольно воскрешает прежнюю боль и раздражение.

Написанное с позиций обретаемой душевной свободы второе послание к Чаадаеву убеждает в том, как далека эта свобода от идиллической умиротворенности и какой трезвой остротой зрения обладает она. Перед нами лирический самоотчет поэта, самоотчет в целой эпохе духовного бытия, и вряд ли найдется в южной лирике Пушкина другой такой «снимок души», в котором бы кризисные состояния пушкинской мысли были воплощены с такой полнотой и обжигающей непосредственностью. Лирическое переживание здесь уходит корнями в самые интимные и сокровенные глубины пушкинского духа. Оно прослежено во времени, фазы его четко выделены в композиции стиха и выстроены во временную перспективу. В первом послании к Чаадаеву время течет еще в русле общечеловеческого закона, в пределах, так сказать, двух возрастов души, сообразно которым юный пыл любви, заслоняющий горизонты мира, должен смениться иной, всеобъемлющей страстью, сохраняющей в себе все тот же жар сердца, но уже устремленной в область всеобщих ценностей, к идеалу «вольности святой». В южном же послании к Чаадаеву поток времени входит в берега индивидуальной судьбы, преломляющей в себе динамику эпохи, но преломляющей уже в чисто пушкинском неповторимом психологическом варианте.

Степень этой индивидуализации столь велика, восприятие мира столь чуждо всякой статике, а горизонты его раздвинулись так необъятно, что, в сущности, здесь уже ничто не намекает на мировоззренческие и структурные опоры жанра, на тот четко локальный участок духовного и жизненного пространства, на котором послание воздвигало свои жанровые владения. Разве что тема дружбы, но и она здесь внутренне перестроена, она подается в аспекте минувшего и будущего. Дружба здесь то, что было и, быть может, возродится вновь, над настоящим же нависает тяжелая туча одиночества. Правда, это одиночество могучей души, одолевшей от-

чаянье и невзгоды и в самой себе в конце концов обретшей опоры, которые из-под нее выбила жизнь.

Тема и только тема не может быть признаком жизнедеятельности жанра, поскольку жанр — это мировоззренчески структурная целостность и там, где она распалась, где расторгнуты ее внутренние связи, там уже нет поводов и для рассуждений о жанре. Распадаясь, дружеское послание высвобождало мощный заряд эстетической энергии, подхваченный русской поэзией в ходе формирования новой внежанровой лирики. Ведь жанр этот (напомним) располагал таким потенциалом эстетической свободы, каким не обладал ни один из соседствующих с ним лирических жанров в пушкинскую эпоху.

Послание исходило из представлений о «хоровой» идеологии, скрепленной когда-то литературными целями и духовными узами «арзамасского братства». В этом смысле взгляд послания на мир оборачивался своеобразным нормативизмом. Это был, если можно так выразиться, нормативизм наоборот. Возводились в абсолют противопоставленные культурно-ролевым навыкам архаистов раскованность и свобода дружеского общения. Партикулярное декларировалось вместо официального, частное возводилось в ранг общественно значимого. Но за горизонтами жанра оставались реальные сложности общественного бытия, психологические сложности общения, и даже отдаленно не предвиделись преграды, которые могли возникнуть на этом пути, то выпадение судеб из «прекрасного союза», неизбежность которого станет очевидной лишь позднее. Частное и характерное в личности и в образе жизни послание так и не переплывало в индивидуальное. Оно лишь прикоснулось к его внешним проявлениям и только намекнуло на существование неповторимого, притаившегося за хоровым. Но страстно и убежденно оно заявило в лирике о суверенности бытия поэта, перекинув тем самым мост к новой романтической концепции художника. Между тем «иро-

ния» литературных судеб послания заключалась в том, что именно романтизм, окончательно утвердившийся в 20-е годы, сделал все, чтобы расшатать жанровые опоры послания. На первых порах (в поэзии Жуковского, Вяземского) они мирно сосуществовали. Но уже в жанровых ориентациях Пушкина-лицеиста, как это было давно замечено исследователями, явственно проступает смена жанровых симпатий от первого этапа лицейского творчества ко второму (от послания к элегии). Романтизм все решительнее элегизировал поэзию, а элегия несла в себе неведомый посланию психологический опыт. В жизнеощущении личности она выделила новый эмоциональный комплекс «разуверения», обладавший особой идеологической полнотой и более отвечавший духу времени. Теория литературы вправе чисто логическим путем сопоставлять внутренние ресурсы одного жанра с возможностями другого, если, конечно, она не смещает подобные сопоставления в ценностный план. Что же касается истории литературы, то для нее, разумеется, существеннее видеть перспективу и одновременно барьер этих возможностей в потоке литературного развития. В 20-е годы исчерпывает себя не только жанровый объект послания, доступные ему веши обзора реальности, но и образ общения, в котором была закреплена его коммуникативная установка.

Для романтиков все, что связано с миром духовного общения, с переключкою душ, обернется драматическими осложнениями, и то, во что свято и, пожалуй, наивно веровало послание, окажется глубоко проблематичным. В тютчевском «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?» — средоточие тех затруднений, которые привнесло с собой романтическое мышление в представления о духовных коммуникациях личности. В искусстве возник феномен «другого», другой индивидуальности, воспринятой как самодовлеющий мир, как сокращенная вселенная.

ГЛАВА II

В МИРЕ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ



ДУХ «СОРАЗМЕРНОСТЕЙ ПРЕКРАСНЫХ»

Первый взлет антологической лирики в России XIX столетия совпадает по времени с периодом своеобразного литературного междоусобия, когда классицизм уже отживал в последних художественных усилиях «архаистов», иногда невольно заострявших его уязвимые стороны, а романтизм делал лишь первые шаги в русской поэзии, и перспектива его развития и его права на господство в литературе еще не стали непреложным фактом литературного сознания. В это-то переходное время антологическая лирика Батюшкова подняла голос в защиту естественной целостности человека, представления о которой подрывались расчленительными наклонностями классицистической эстетики. Человек в искусстве классицизма воспринимался как носитель разобщенных способностей и сил, всегда готовых вступить в конф-

ликт, но чуждых какой бы то ни было взаимопроницаемости и той живой органической слитности, которая схватывает единой оправой все проявления личности. Классицизм небезуспешно дифференцировал духовный мир человека, но не умел его интегрировать.

Античное виденье человека как естественной, нерасчлененно-гармонической целостности (а именно об этом в преддверии новой романтической эпохи в поэзии пыталась напомнить антологическая лирика) войдет в сознание романтиков и сольется в нем с представлением об абсолютном идеале. Романтики всегда будут помнить об этом вожделенном единстве человека перед лицом реальных исторических процессов отчуждения и дробления личности, которые откроются им в буржуазной действительности. Ведь если романтики изображали раздвоение и распад личности как величайшую трагедию, то оценить масштабы ее и зловещую опасность для человечества они могли лишь с точки зрения идеала гармонического единства и равновесия духовных сил, идеала, сложившегося не без влияния античной культуры¹.

В эпоху Батюшкова и Пушкина в обширных пределах антологической поэзии, различные ответвления которой существовали и прежде («анакреонтическая» и «горацианская» лирика), складывается вполне конкретный жанр, наименование которого предложил В. Г. Белинский² —

¹ Значение античного культурного наследия в становлении новой русской литературы недооценивать было бы ошибкой. Но, разумеется, еще более ошибочным было бы утверждать, что «русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности». Эта мысль Л. В. Пумпянского сбрасывала со счета глубинные традиции древнерусской культуры и самобытный опыт русского классицизма. Странно, что подобные рассуждения преподносятся в комментариях к статье Л. В. Пумпянского как «оригинальная концепция». (См.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л., Наука, 1982, с. 206).

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., АН СССР, 1954, т. 5, с. 257—259.

«антологическая пьеса». Не тематической определенностью выделяется он в потоке русской лирики (это слишком внешний и зыбкий момент для определения границ того или иного жанра). Он отмечен структурно-мировоззренческой целостностью, проступающей в тех же измерениях, в русле которых мы пытались проникнуть к жанровому ядру дружеского послания: жанровый объект, лирический субъект (на жанровом уровне), концепция времени и композиция стиха.

Жанровый объект антологической пьесы не отождествим ни с предметным миром, ни с тематической реальностью, попадающими в поле зрения жанра. Тематическая реальность антологической пьесы слишком дробна: жизнь здесь разъята на мгновения, перед нами как бы калейдоскоп мимолетностей, в которые пристально вглядываются, которыми любят, как если бы это были отблески давно ушедшего мира, унесшего с собой свою тайну. Здесь жизнь притягательна сама по себе, во всех своих самых непритязательных проявлениях, потому что на все здесь падает этот загадочный свет невозвратно ушедшего бытия. Пушкинская дева, склонившаяся над разбитою урной в «Царскосельской статуе», или красавица перед зеркалом, простодушно любующаяся собственным отражением («Красавица перед зеркалом»), или чей-то страстный призыв, моление о любви, произнесенное на вершине страсти, исполненной силы и нежности («В крови горит огонь желанья»), — все здесь как-то ускользающе многозначительно, как сама жизнь. Кажется, тематические струи отдельных стихотворений легко вливаются в некую тематическую общность, и кажется, это общность древнего мира (античности и Древнего Востока). Но ведь у того же Пушкина есть антологические пьесы, возникающие на материале русской реальности («Отрок», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки»), или стихотворения, допускающие одинаково возможные проекции в прошлое и в совре-

менность, в мир античности и в круг русского бытия («Труд», например). Единство предметной реальности... Но и это единство неустойчиво: реалии древнего мира то сгущаются в антологической пьесе, то стягиваются к двум-трем, мимолетно брошенным деталям, то уступают место атрибутам совсем иной действительности, отделенной от античности толщей столетий. У Пушкина единичны стихотворения, в которых нагнетаются сигналы античного бытия («Прозерпина», «Рифма» и т. д.). Они тяготеют к идеально закругленной целостности мифа, а в мифе предметная реальность всегда актуализована, точнее, в мифе неразличимо идеальное и реальное в том смысле, что духовное в нем опредмечено без остатка, который бы намекал на существование границы между этими мирами.

В истории жанра пушкинская антологическая пьеса менее всего склонна к самодовлеющему любованию предметной экзотикой древности. Нас не покидает ощущение, что предметный мир ушедших веков здесь важен лишь постольку, поскольку на нем оседает налет чего-то высшего, бесконечно важного, что и заключает в себе тайну минувшего бытия, глубоко поучительную для современности, и ради чего, в сущности, и живет этот жанр, вспыхивая особенно ярко именно в те эпохи, когда нужно напомнить современности об этой тайне, неосмотрительно преданной забвению. Вот это-то виденье реальности, эта вторичная, преломленная действительность духовного порядка, этот взгляд на вещи, сопряженный духу минувших веков, и является жанровым объектом антологической пьесы. Следовательно, объект этот — не что иное, как мироотношение, и мироотношение, наделенное устойчивыми признаками: оно предполагает восприятие реальности в свете меры и гармонии, в свете преодоленных противоречий между чувственным и духовным, мгновенным и вечным, покоящимся и подвижным.

«Сова разума вылетает в полночь», — писал Гегель,

имея в виду необходимость исторической дистанции, с вершины которой раскрывается объективная сущность отошедших в прошлое фаз исторического бытия. Но еще очевиднее раскрывается она взгляду из глубины *контрастного* историко-культурного мышления, каким и было в отношении к опыту античной культуры романтическое мирознание. Есть известный исторический парадокс в том, что именно романтики с их глубоко субъективным преломлением реальности, насаждавшие в искусстве гипертрофированную индивидуальность, вступившую в конфликт со всем миром, — именно романтики совершили в истории культуры мощный духовный прорыв к постижению объективной целостности античного мировосприятия, усеченного и огрубленного художественной практикой классицизма. И это объясняется, по-видимому, тем, что их отношение к античности вытекало не только из потребностей познания, но и из потребностей эстетического самосознания. Историко-культурная антитеза «античность — романтизм» (или «древняя» и «новая» поэзия) облегчала романтизму рефлексии над собой, а для того, чтобы обеспечить объективность этой рефлексии, нужно было позаботиться об объективном постижении контрастной «системы отсчета». Впрочем, и безотносительно к этим потребностям рефлексии мир античности притягивал романтическое мышление (напомним еще раз) как идеальный противовес буржуазной действительности, которая, разворачиваясь на глазах у романтиков, принимала формы, все более угрожающие для личности. Этот момент художественного восприятия античности, безусловно, входил в поле зрения Пушкина: недаром он в стихотворении «Мы рождены, мой брат названный» (1830) противопоставил понятие античного «ипподрома», символ бескорыстного соревнования, понятию «торга», являющему собой знак буржуазного миропорядка, беззастенчиво проникающего в святая святых, в хрупкую сферу отношений художника к «продуктам» своего тру-

да, дерзко оценивающего на языке чистогана («оценка хитрых торгашей») то, что по природе своей бесценно — вдохновение и красоту.

В жанровый кругозор антологической пьесы попадали (в разной степени, конечно, если иметь в виду разные лирические стили) обширные напластования предметной реальности, и реальность эта иногда изображалась в свете эстетического любования. Романтическая фантазия, склонная порою возноситься в разреженные сферы чистой духовности, как бы восстанавливала в жанровых владениях антологической пьесы нарушаемое ею равновесие между вещественным и идеальным, осваивая здесь язык пластического изображения. К тому же это был гармонический полюс предметности, иной, нежели гротескно деформированная, несущая на себе тень раздробленного мира, сознательно избыточная предметность романтиков гофмановского типа или экспрессивно затуманенная, незаметно переливающаяся в серафическую бесплотность предметность романтиков типа Жуковского.

Для Пушкина начала 20-х годов освоение законов и возможностей антологической пьесы имело огромное значение. Это была школа строжайшей дисциплины художественного мышления, оттачивавшая чувство архитектоники, эстетической меры во всем: в умении строго взвешивать деталь в структуре целого и в умении сжимать эту структуру, насыщая ее одновременно особой смысловой емкостью. Здесь вырабатывалась пластика художественного рисунка, острое ощущение словесной динамики, умение формировать ту идеальную закругленность и исчерпанность изображения, без которой немыслима антологическая пьеса. А главное, пожалуй, в том, что пушкинский гений в антологических стихотворениях начала 20-х годов впервые явил в полном блеске глубоко соприродное его творческому духу начало гармонии и родовую свою способность к глубочайшему погружению в целостность иных культурных миров.

В разных лирических стилях жанровый объект антологической пьесы преломлялся по-разному. Сохраняя свою устойчивость, он допускал смещение акцентов, движение граней в пределах того гармонического жизнеотношения, на котором вырастал этот жанр. Пушкинский ракурс на эстетический объект жанра отчетливее проступает на фоне антологического стиля Батюшкова. Ранние антологические пьесы Батюшкова знаменуют собой в поэзии XIX века «утро» жанра и, стало быть, входят в его историческую память как неизгладимая вежа. Роскошь и буйство бытия, его земных телесных форм, жизненную силу их и энергию, пиршество цвета и прекрасную, почти скульптурную пластику человеческого тела, его одухотворенную красоту — все это вызвала к жизни антологическая лирика Батюшкова, и все это было тем более драгоценно на фоне субъективно-элегической поэзии Жуковского, что уравнивало художественные устремления русского романтизма у самых истоков его рождения.

В отношении к объекту жанра у Батюшкова заметно легкое смещение от полюса духовного к полюсу материального, от покоящегося к динамическому, от вечного к мгновенному. Но это такого рода смещение, которое не подрывает влечения к равновесию, не срывается до ощущения дисгармонии и разрыва, до забвения эстетической меры, диктовавшей этому жанру стойкую память о синтезе противоположностей. Этот легкий сдвиг жанрового объекта в сторону предметного и телесного не расходится с основами античного мироощущения: и оно позволяло себе акцентировать материальное именно потому, что оно еще не знало распада между телесным и духовным и телесное было для него живой материализацией души.

В антологических пьесах своих Батюшков часто опредмечивает изображение эмоций, точнее, он воплощает их материальный «след», схватывая их в тот момент,

когда они выливаются в слезах, в улыбке, в румянце стыдливости, в динамике чувственных порывов. Это менее всего персонификации в духе Жуковского, определяющие эмоцию, возведенную к всеобщности, очищенную от каких-либо конкретно-чувственных проявлений, обязанных своим рождением мгновению и вольному движению души. У Батюшкова это именно конкретные, хотя и слабо индивидуализированные всплески чувства, тотчас же изливающегося вовне, в легко обозримые материальные приметы. Всплески эти вызваны мгновенным и сильным движением сердца, в них нет ничего зыбкого и ускользающего, напротив, они несут в себе определенность и интенсивность естественных душевных порывов:

...Филлида суровая
Сквозь слезы стыдливости
«Люблю!» мне промолвила.
Как роза, кропимая
В час утра Авророю,
С главой, отягченной
Бесценными каплями,
Румяней становится, —
Так ты, о прекрасная!
С главою поникшею,
Сквозь слезы стыдливости,
Краснея, промолвила:
«Люблю!» тихим шепотом.
Всё мне улыбнулося!

Радость

Если и есть здесь след душевной борьбы, то след, свидетельствующий о победоносной неустранимости чувства. Властный голос природы, быть может, долго сдерживаемый (отсюда этот прекрасный психологически зоркий батюшковский эпитет «суровая»), но, наконец, прорвавший преграду стыдливости, столь же естественной и цельной, как сама эта страсть, звучит здесь. В этой картине чувства, в которой все душевные проявления (причем

отнюдь не элементарные) непротиворечиво и четко выявлены вовне, в самом средоточии этой картины возникает от начала до конца материальное, «природное» сравнение, приоткрывающее покров над прелестным маленьким волшебством утреннего мира. От него исходит ток особой образной энергии, в излучениях которой вся эта сцена признания тоже предстает как чудо, включенное в цепь природных чудес. Недаром же сцена эта завершается восклицанием «Все мне улыбнулося!», вбирающим в себя и психологический итог ситуации, и ассоциативные ответы сравнения: ведь в улыбке этой и вспышка душевного света, и как бы первый сверкающий поток восходящего утреннего солнца. «Природные» сравнения Батюшкова вносят чрезвычайно важное для него ощущение естественности в изображение душевной жизни³, но они важны и сами по себе в том смысле, что они заключают в себе атрибуты того прекрасного мира, пронизанного солнцем, красотой и свежестью, в полной гармонии с которым живут герои антологических пьес поэта:

А когда в сени уютной
Мы услышим смерти зов,
То, как лозы винограда
Обвивают тонкий вяз,
Так меня, моя отрада,
Обними в последний раз!

Стихотворение «Элизий», из которого взяты эти строки, показывает, что мир этот у Батюшкова поэтически монистичен: он воскресает в том же обличье и за чертою земного бытия.

³ Г. П. Макогоненко справедливо писал, что человека «вслед за французскими материалистами Батюшков рассматривал как естественного, а не общественного человека, того, по словам Энгельса, «естественного человека, веселого и плотского, который рождается от мужчины и женщины». — Макогоненко Г. П. Поэзия Константина Батюшкова. — В кн.: Батюшков К. Н. Стихотворения. [Библ. поэта. Малая серия.] Л., Советский писатель, 1959, с. 23.

Предметный образ иногда перевоплощается у Батюшкова в нечто более сложное, нежели просто фон, даже там, где он действительно выполняет предназначение фона. Стихотворение «Источник» открывается пластически рельефным изображением последствий только что отшумевшей бури:

Буря умолкла, и в ясной лазури
Солнце явилось на западе нам;
Мутный источник, след яростной бури,
С ревом и с шумом бежит по полям!

Оно становится фоном и одновременно лейтмотивом всего стихотворения. Фоном, поскольку по контрасту с этим неистовством дикой природы, не ведающей запретов и преград, гармонически стройной мелодией звучит голос одухотворенного человеческого чувства. Однако в глубине этой мелодии постепенно нарастают сила и жар, и в апогее своем она уже готова слиться с последним необузданным эхом отбушевавшей природы. В то же время образ этот является лейтмотивом, динамичным и обновляющимся, поскольку, повторяясь, он всякий раз поворачивается новыми экспрессивными гранями, которые выдвигает в нем контекст каждой новой строфы. Но все дело в том, что, повторяясь у Батюшкова, он сохраняет в себе мощный заряд предметности, ту плотную и прочную материальную основу, которая задана ему на исходной черте построения и которая остается неразмытой никакими экспрессивными обертонами.

Динамичность антологических пьес Батюшкова уже была замечена теми, кто о них писал⁴. Динамичность эта особая: грация в ней совмещается с бурными взры-

⁴ «Многие «живописные» образы Батюшкова, — пишет Н. В. Фридман, — в высшей степени динамичны: поэт не только передает быструю смену психологических состояний, но и, подобно Державину, воспроизводит пластические движения». — Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., Наука, 1971, с. 291.

вами страсти, но страсти, которая даже на предельном накале своем сохраняет очарование гармонии и красоты. В антологических пьесах Батюшкова всегда что-то происходит: события ли это ночного тайного свидания («Ложный страх»), объяснение ли героев в любви («Радость»), стремительный ли бег вакханок («Вакханка»), или перемещение персонажей в неких условных сферах, одна из которых знаменует пространство земного круга, другая — запредельную мифологическую область Элизиума («Элизий»). Это всегда материализованная динамика: перед нами, в сущности, маленькие сценки, в которых иногда очень кратко, но четко прочерчен внешний рисунок движения или обозначены внешние реакции персонажа. Изображение обретает особую объемность там, где эти реакции опосредованы, вовлечены в речевой поток лирического героя, экспрессивно преломлены в нем и вырисовываются как событийный фон переживания. В стихотворении «Источник» такой фон лишь частично захвачен высказыванием, но расстановка его век такова, что в итоге возникает впечатление подвижной картины, в которой эмоции тотчас же выливаются в движение, в мимику и жест, организованные в последовательность, отражающую нарастание страсти. Здесь налицо то «быстрое течение чувств, колебания и переходы экспрессии», о которых писал акад. В. В. Виноградов⁵.

Как бы ни была по логике контраста сопряжена антологическая пьеса Батюшкова с современной ему действительностью (исторической и литературной), но момент наслаждения самоценной прелестью мира, открывающегося ему в этом жанре, выражен у Батюшкова необыкновенно сильно и страстно. Может быть, здесь-то и скрыт источник их неувядающего очарования. Мир античности созерцается в них как бы впервые, как бы свежим и зорким юношеским взором, пораженным раз-

⁵ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 317.

нообразием и жизненной полнотою земных, материальных форм и, в особенности, красотой человека, гармоничного, как сама природа, еще не претендующего на самодовольное и сомнительное владычество над ней и потому не испытавшего трагедии разрыва. И это ощущение художественной правды и свежести остается от антологических пьес Батюшкова, не взирая на то, что они отнюдь не посягают на точность в отношении к исторической реальности античного бытия. Но хотя они и не покушаются на нее, а все-таки реалии и сигналы античности обладают для Батюшкова особой притягательной силой: его завораживают имена античных богов и мифологические названия, самая номинация воспринимается у него как источник эстетического наслаждения.

И в пушкинских «подражаниях древним» материальное постоянно попадает в круг изображения, обретая в нем лаконичные и емкие формы воплощения, но угол зрения жанра здесь слегка сдвинут в направлении к духовному. Тайна душевной гармонии занимает Пушкина более всего. Бурные порывы страстей привлекают его в антологической пьесе гораздо реже, нежели ровные проявления эмоций, лишенные к тому же ярко выраженной античной экзотики. Античное воспринимается Пушкиным прежде всего как общечеловеческое, но только выявленное в ракурсе меры и гармонии. Этим вполне объясняется более обширный по сравнению с Батюшковым спектр душевных движений, вовлеченных в кругозор пушкинской антологической пьесы.

Мы далеки от мысли вообще отрицать реконструктивный элемент пушкинских подражаний древним, на исследование которого были брошены едва ли не все усилия тех, кто занимался изучением связей антологической лирики Пушкина с культурным комплексом античности⁶. Но мы убеждены в том, что не реконструктивные

⁶ См., например, такие исследования: Дератани Н. А. Пушкин и античность. — Уч. зап. Моск. пед. института. Вып. IV,

цели в них главное и не ими определяется их бессмертие. Можно по-прежнему разыскивать переклички пушкинских текстов с античными источниками: такие археологические усилия, может быть, в конце концов, и раскроют нам диапазон пушкинского восприятия древних культур (что, разумеется, чрезвычайно важно), но не объяснят самое существенное — тайну неувядающей прелести пушкинских антологических пьес, живущих за счет внутренней эстетической энергии, а вовсе не за счет проекций на историческую *конкретику* древности. Кажется, даже сам Пушкин позаботился о том, чтобы восприятие наше не попадало в плен к узко реконструктивным истолкованиям: он скуп, например, на символику античности (во всяком случае, скупее, чем Батюшков), орнаментально стилизаторские задачи его занимают менее всего. Но он необыкновенно чуток к общечеловеческому потенциалу античного мироощущения, и античная одухотворенность привлекает его особенно там, где она пересекается с идеальными и естественными душевными движениями человека нового времени.

Все это нимало не противоречит тому впечатлению, что Пушкин в своих антологических пьесах не столько поднимает завесу тайны над гармонией человеческой души, сколько сгущает ощущение чарующего волшебства ее свободных и цельных проявлений. В пушкинском цикле «Подражания древним» дважды возникает образный ход, который можно было бы определить как «эфф-фект тайного наблюдателя»⁷.

1938; Радциг С. И. О некоторых античных мотивах в поэзии А. С. Пушкина. — В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. Л., Наука, 1966.

⁷ Д. Д. Благой правильно указал на отличие пушкинской трактовки темы тайного наблюдения от ее использования галантно-эротической поэзией XVII и XVIII веков. (См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М.; Л., Изд-во Академии наук СССР. 1950, с. 273). Но новую идеологическую глубину этого мотива исследователь не заметил.

В стихотворении «Нереида» и «Красавица перед зеркалом» взору лирического героя случайно открывается божественно прекрасная (в «Нереиде») или захватывающе интересная мимолетность бытия. Герой как бы нечаянно приобщается к некоей тайне жизни, о существовании которой он прежде не подозревал.

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

Миг этот невыразимо прекрасен уже потому, что Нереида является у Пушкина на интенсивнейшем цветовом фоне («Зеленые волны» Тавриды, «утренняя заря»). Цветовая символика знаменует здесь мощь и богатство жизненных сил природы, торжествующим подтверждением которых и является это прекрасное существо, полубожественное — получеловеческое (недаром как бы неглубови разлита в пушкинской природе — «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду»). «Конкретный пейзаж, реальная девушка», — писал Д. П. Якубович по поводу этого пушкинского сюжета⁸. Но мифологическая причастность Нереиды сразу двум мирам у Пушкина необыкновенно важна, и совсем не случайно он напоминает нам, что Нереида — «полубогиня» (нимфа). По мифологической логике божественное в ней нисходит до человеческого, по художественной логике этой пушкинской антологической пьесы человеческое в ней возвышается до божественного. Кажется, ничего таинственного не заключено в действиях пушкинской Нереиды: она всего лишь «пену из власов струею выжимала», как это сдела-

⁸ Якубович Д. П. Античность и творчество Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. АН СССР, 1941, с. 130.

ла бы и земная женщина. И однако же словно бы отпечаток великого таинства лежит здесь на всем человеческом, и в самых обычных проявлениях его сквозит волшебная сила гармонии. Прозрачна и точна каждая деталь пушкинской композиции, скульптурно пластичны очертания образа, а впечатление, которое остается от всего этого, — на грани «невыразимого». И это оттого, что ко всему здесь примешивается трепетно восхищенный взгляд «тайного наблюдателя», которому впервые открывается величие гармонии и красоты. Одной строкой только и обозначен этот пушкинский лирический субъект («Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть»), но она порождает экспрессивную волну, захватывающую все подробности изображения и оттеняющую лирический пафос пушкинской антологической пьесы там, где она, казалось бы, всецело погружена лишь в созерцание внешней реальности. Ощущение особой многозначительности исходит от пушкинской миниатюры: словно бы приоткрывается завеса не только над потаенной прелестью жизненного мгновенья, но и над волнующим таинством древнего бытия, столь же цельного и замкнутого, как этот маленький пушкинский миф. Но именно приоткрывается, ибо «последний» смысл изображенного уходит у Пушкина в неисповедимую ассоциативную даль.

Разнообразие эмоций, охваченных жанровым зрением пушкинской антологической пьесы, дает о себе знать уже в раннем цикле «Подражания древним». Лирическая позиция «тайного наблюдателя» из «Нереиды» переходит в миниатюру «Красавица перед зеркалом», сопоставляя эти стихотворения в контексте цикла по принципу антитезы. И в самом деле, перед нами — очевидные полярности изображаемого мира. Там — полюс возвышенно-прекрасного, эпически величавого, здесь — полюс обыденного, хотя и не лишённого своеобразной естественной красоты. Но и там и здесь лирический субъект восприни-

мает происходящее с захватывающим интересом, ведь и в «Красавице перед зеркалом» взору наблюдателя вновь открывается маленькая тайна бытия, занимательная тем более, что касается она возлюбленной:

Взгляни на милую, когда свое чело
Она пред зеркалом цветами окружает,
Играет локоном — и верное стекло
Улыбку, хитрый взор и гордость отражает.

Впрочем, Пушкин создает здесь художественную видимость, что слово в этой антологической пьесе произносит как бы некто третий. Но слово это обращено к влюбленному вообще, а отнюдь не к конкретному собеседнику, и отражает оно как бы чей-то субъективный опыт, преподносимый как нечто общезначимое. Причем это такое общезначимое, которое однажды было воспринято как поразительное открытие. Неожиданно открывшееся тайному созерцателю простодушно-невинное кокетство возлюбленной, разыгрывающей перед зеркалом образчики своего поведения и любующейся уловками собственных чар, которые, быть может, никогда и не будут пущены в ход, — это кокетство очаровательно. Ни тени недовольства или сомнения не вызывает оно у созерцателя, а только восхищение этой вольной игрою души, игрой от избытка жизненных сил. У пушкинской красавицы не лоб, а *чело*, и этот сигнал возвышенного в изображении обыденной житейской сценки сразу же возносит мимолетность в область прекрасного. С другой стороны, если бы не установка на восприятие этого сюжета в антологическом ракурсе, подсказанная контекстом пушкинского цикла «Подражания древним», мы могли бы расценивать это изображение в свете жизнеощущения нового времени, причем без всякого насилия над содержанием этой миниатюры. Прямых сигналов античности здесь нет, а есть лишь тот эстетический заряд общечеловеческого опыта, который создает характерное для этого антоло-

гического стихотворения колебание образа между двумя временными измерениями: прошлым и настоящим. Широта жанрового кругозора пушкинской антологической пьесы — пожалуй, первое, что бросается в глаза в «Подражаниях древним», и это первое впечатление сразу же ведет нас в глубину, к структурообразующим принципам цикла. А цикл этот — настолько свободный по композиции, что, кажется, только принадлежностью к одному жанру и объединяются произведения, вошедшие в его состав. Последовательность их не включает в себе сколько-нибудь отчетливой композиционной логики, которая бы питалась или развитием единого конфликта или хотя бы внешними тематическими соприкосновениями произведений. Произведения, изданные в сборнике 1826 года под авторской рубрикой «Подражания древним», были написаны Пушкиным в разное время и собраны в цикл, конечно же, и по соображениям жанровой общности. Но, думается, объединяя их в цикл, Пушкин преследовал и более серьезную цель, нежели просто желание продемонстрировать свои «опыты в антологическом роде». Есть нечто, что связывает их в единое целое, быть может, гораздо прочнее, чем четко мотивированная композиционная последовательность, свойственная иным циклам.

Пушкин обозревает здесь *разнообразие* всеобъемлющего античного мироотношения, прежде всего выявляя его соприкосновения с общечеловеческим. Перед нами подвижный и многоликий мир, удивительно цельный в своей многоликости. Он поворачивается в цикле разными гранями, и каждая из них отмечена печатью гармонии и красоты. Здесь и торжественные минуты бытия, видение божества, осветившее жизнь предвестием высшего смысла («Нереида», «Муза»), и интимные мгновения ее, в которых раскрывается грация женской души («Дионея», «Красавица перед зеркалом»), и житейская мудрость этого мира, пронизанная стихийной поэзией удивительно зорких наблюдений, отражающих ее кровную связь с

материальными первоосновами бытия («Земля и море» «Приметы»), и волнующая прелесть южного пейзажа, как бы увенчанная терпким воспоминанием о некогда испытанном счастье («Редет облаков летучая гряда...»). Материальная стихия жизни здесь иногда концентрируется, достигая едва ли не материальной насыщенности мифа, иногда она более разрежена, но она всюду напоминает о себе, прочно привязывая мироощущение пушкинской антологической пьесы к земле, к полнокровию ее телесных и вещественных форм. И однако же всегда и везде над этим разнообразием материального ощущается торжество человеческой души, отнюдь не вступающей с материальным в конфликт, но одухотворяющей каждое его проявление. В «Приметах» единством цельного и стройного мироотношения охвачены разнородные явления природы и быта, порою настолько сгущенные в своей поэтической конкретности, что отдельная поэтическая деталь таит в себе возможность развернуться в обширную картину:

Иль солнце яркое зайдет в печальны тучи,
Знай: завтра сонных дев разбудит дождь ревучий
Иль бьющий в окна град — а ранний селянин,
Готовясь уж косить высокий злак долин,
Услыша бури шум, не выйдет на работу
И погрузится вновь в ленивую дремоту.

Но этот поэтически пристальный взгляд, идущий здесь как бы из глубины изображаемого бытия, торжествует над неупорядоченной пестротой природных явлений, прозревая в ней сокровенную внутреннюю связь, улавливая в ней пульс необходимости.

Стихотворение «Муза», быть может, и не слишком обильно насыщено предметно-материальными деталями («семиствольная цевница», «звонкие скважины пустого тростника», «слабые персты», «тень дубов», «свирель»), однако на малом пространстве текста эти подробности обретают вес, складываясь в очертания сюжета. Самое

постижение искусства изображено здесь как чисто мифологический акт общения с музой. Но на этом предметном фоне каким-то полуразмытым и ускользающим выглядит образ музы. Причастность ее к материальной стихии мифа выявлена лишь в жесте («откинув *локны* от милого чела» — кажется, единственная предметная деталь образа), в улыбке, в движении, но и жест, и улыбка, и движение здесь не что иное, как эманация «божественного дыханья», во всем этом отсвечивает лишь пламя души. Пушкинское выражение «дева тайная» — ключ к этому образу, определенному и неуловимому одновременно.

В «Подражаниях древним» Пушкин находит новые формы лирической экспрессии: избегая всего, что могло бы внести в текст острую эмоциональную напряженность, сохраняя пластическую рельефность образа, Пушкин так строит его, что экспрессия тайны рождается как бы во втором, символическом слое изображения. Она мерцает в его смысловой глубине, там, где собираются токи той особой одухотворенности, которая отличает пушкинское восприятие жанрового объекта.

Источником этой экспрессии является и пушкинский лирический субъект. В «Подражаниях древним» он уже вполне соприроден жанровому объекту антологической пьесы. Но чтобы объяснить это качество соприродности, придется заглянуть в предысторию жанра.

Предысторией же его является развитие анакреонтической лирики в русской поэзии конца XVIII — начала XIX столетий и прежде всего в творчестве Державина, поскольку именно к нему были прикованы взоры русских поэтов пушкинской поры, искавших живые и плодотворные начала в наследии позднего русского классицизма. «Анакреонтические песни» Державина являют собой своеобразный мост, переброшенный между двумя литературными эпохами. Именно здесь берет истоки культ частного бытия, уединенного существования в

ладу с природою и бытом, подхваченный позднее карамзинистами, идеологически обогащенный ими и претворенный в жанре дружеского послания. На этом-то культе и выросла анакреонтическая лирика Державина. Степень ее художественной свободы такова, что она уже не уместается в границах какого-либо конкретного жанра, прежде всего предполагающего определенность эстетического объекта. Имя же Анакреона, образ его мироощущения для Державина часто не более, чем знак поэтической свободы, такой раскованности мышления, которой не мог позволить себе ни один жанр в лирике того времени. В сущности, имя это — лишь «криптограмма» внежанрового мышления, на просторы которого Державин сумел вырваться уже в конце XVIII столетия, опережая исторический ход русской лирики. Антологическое начало могло, разумеется, оживать и действительно оживало в анакреонтической поэзии, но лишь тогда, когда оно выливалось в лирический контекст, насыщенный сигналами античного мироотношения, в контекст цельный и нераздвоенный. Но в том-то и дело, что у Державина мы чаще всего сталкиваемся с раздвоением контекста. Выражается оно в смешении реалий русского быта и русской природы с мифологическими атрибутами античности. Атрибуты эти почти никогда не закругляются в цельный образ античного мироотношения, сквозь них слишком явно просвечивает русский фон и русский образ мысли.

В знаменитых «Русских девушках», так восхищавших В. Г. Белинского, есть и обращение к Анакреону (он именуется здесь «певцом Тиисским»), и упоминание об Эроте, но все это всего лишь композиционная «рама». Картина же, в эту «раму» заключенная, — прелестное изображение русского танца, в которой каждое слово так зорко, так точно, отмечено таким изяществом и свободой лирического движения, что и в поэзии XIX века немного найдется лирических произведений,

способных соперничать с этим стихотворением Державина. Неоднородность державинского лирического контекста, сосуществование в нем двух миров — античного и русского и двух стилевых напластований, закрепленных за этими мирами, — менее всего признак художественной уязвимости. Напротив, эта стилевая двойственность нимало не мешает изяществу и красоте державинского стиха, тем более, что центром изображения здесь чаще всего является именно русский мир, а сигналы античной древности, в сущности, воспринимаются как средство поэтизации русской жизни и национальных представлений о прекрасном. «Переводя древних поэтов, — пишет А. В. Западов, — Державин сумел создать циклы художественных миниатюр, в которых отразил прежде всего русский быт, русскую природу, благодаря чему они стали произведениями нашей национальной поэзии»⁹. Державин порою сознательно сталкивает российское и античное, добываясь посредством этих столкновений легких комических эффектов. Таково стихотворение «Анакреон у печки», в самом названии которого притаился игриво-комический образный ход, и древнегреческий лирик начинает у Державина напоминать деревенского старца, простодушно любующегося красотой русской девушки:

Анакреон у печки
Вздыхнул тогда, сидя:
Как бабочка от свечки
Сгорю, — сказал, — и я.

Даже в тех случаях, когда «анакреонтическая песня» Державина сориентирована на конкретный текст Анакреона, поэт иногда не может удержаться от соблазна привнести в композицию стихотворения выразительные

⁹ Западов А. В. Поэты XVIII века. М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин: Литературные очерки. М., Изд-во Московского университета, 1979, с. 240.

руссифицированные подробности, порою перестраивающие всю перспективу изображения и слишком явно прикрепляющие его к русской почве. Так выглядит, например, стихотворение «К лире» — не столько переложение Анакреона, хотя бы и вольное, сколько дерзкая переделка, в которой конкретные факты русской истории, судьбы российских полководцев Румянцева и Суворова становятся, по существу, доминантой лирического образа:

Петь Румянцева собирался,
Петь Суворова хотел;
Гром от лиры раздавался,
И со струн огонь летел;
Но завистливой судьбою
Задунайский кончил век;
А Рымникский скрылся тьмою,
Как неславный человек.
Что ж? Приятна ли им будет,
Лири! — днесь твоя хвала?
Мир без нас не позабудет
Их бессмертные дела.
Так не надо звучных строев,
Переладим струны вновь;
Петь откажемся Героев,
А начнем мы петь любовь.

Лирический субъект державинских «Анакреонтических песен» всецело размещен в контексте русского мира, нераздельно слился с ним, и позиция в отношении к античному объекту изображения — позиция чисто внешняя. Мировоззренчески — временной разрыв между ними всегда ощутим, и Державина это нимало не смущает. Его собственный авторский образ, не затронутый никакими трансформациями, проступает всегда и везде в своей первоизданной «сушности». И обаяние этого образа и духовная широта его столь притягательны, что кажется, в «Анакреонтических песнях» не анакреонтическое мироощущение господствует надо всем, а все тот же державинский взгляд на вещи, все те же размах и без-

оглядность духовных устремлений, во всей полноте своей проступавшие и тогда, когда державинская мысль была погружена в динамику русской истории, и теперь, когда она погружена в созерцание красоты и естественных стихий жизни. Эта органичность переходов от «великого» к «малому», способность охватить своим художественным зрением и тот и другой полюсы бытия, запечатленная в державинских одах, и в «Анакреонтических песнях» напоминает о себе, ибо за «малым» здесь чувствуется «великое» и ощущение это исходит прежде всего от *державинской личности.*

В пушкинской лицейской лирике жанр антологической пьесы еще не сложился, хотя анакреонтические мотивы и символика античности встречаются часто. Возникают они пока что в границах другого жанра — дружеского послания и, появляясь здесь, неизбежно преобразуются его жанровой установкой. Они попадают в круг его условностей и воспринимаются просто как сигналы воображаемого мира, иногда прихотливо перетасованные с атрибутами реальности. Лирический субъект располагается здесь в зоне современной реальности, он наделен способностью легко и свободно переноситься в мир поэтической мечты, но он всегда возвращается в реальный мир, всегда помнит о нем. Поэтому даже там, где воображаемый мир античности, детище вездесущей фантазии, готов закруглиться в собственный сюжет, даже там мы всегда ощущаем инородность лирического субъекта, принадлежность его к иной мировоззренческой сфере, к иной реальности. Юный Пушкин не только не стремится затушевать этот разрыв, он всячески подчеркивает его, либо заботясь о комических эффектах, либо просто оттеняя способность фантазии одинаково свободно парить над этими мирами. В шутовском послании «Мое завещание. Другьям» речь идет о воображаемых приготовлениях поэта к уходу на «грустный берег Ахерона», приготовлениях в чисто анакреонтическом духе. Ассо-

циации, связанные с античностью, складываются здесь в развернутую цепь, идут насквозь через все стихотворение. И вот, однако же, ближе к финалу неожиданно звучит обращение к Пушкину: «Ты не забудешь дружбы нашей, О Пушкин, ветренный мудрец», мгновенно разрывающее плотный ряд античных ассоциаций, тотчас же возвращающее мысль к реальности. Это голос из иного мира, раскалывающий мировоззренчески-стилевую однородность той картины, которая складывалась, казалось бы, в чисто антологическом ключе.

В стихотворении «Гроб Анакреона» разворачиваются шуточные сценки, в которых Анакреон предстает как действующее лицо, но «обозреваются» они взглядом из другой исторической эпохи и вызваны они к жизни опять-таки игрой воображения, оттолкнувшегося от столь же воображаемого повода — якобы от созерцания могилы Анакреона. Впечатление такое, что мышление юного Пушкина, вживающееся в античный мир, пока еще не отваживается представить порождения своей творческой мечты как художественный аналог реальности, не нуждающийся в условностях, которые бы подчеркивали его иллюзорность. Первым, кто погрузил лирического субъекта в контекст изображаемого мира древности, стер впечатление их разнородности, осуществил художественную трансформацию субъекта, сделал его носителем воссоздаваемого мироотношения, был Батюшков.

Этот художественный шаг оказался решающим в истории формирования жанра антологической пьесы. Отныне и объект жанра и лирический субъект будут прочно связаны и сориентированы на единую художественную цель — на дух и склад единого антологического мироощущения.

Взгляд на мир, воплощаемый в антологической пьесе, — это всегда взгляд, идущий как бы из глубины изображаемой реальности, нераздельно слитый с нею,

исключающий признаки мировоззренческой дистанции в отношении к изображаемому. В объективно-историческом смысле снятие дистанции, разумеется, иллюзия и абсолютной полноты духовного слияния с реальностью отшумевших эпох никому не дано, но об этой художественной иллюзии будет тщательно заботиться антологическая пьеса. Жанр этот предполагает не столько эстетическую реконструкцию внешнего облика древности (хотя и это важно), сколько трансформацию авторского взгляда. И у Пушкина эта трансформация в высшей степени естественна и органична не только потому, что она — производное могучего воображения, обогащенного к тому же огромным запасом историко-культурных представлений, но и потому, что она опирается на соприродные пушкинскому мышлению начала гармонии и меры. Опирается она и на неугасающий художественный интерес к объективному миру, вспыхивающий в самый разгар пушкинских романтических устремлений в поэзии, как убеждает нас в этом самый факт появления на свет в начале 20-х годов пушкинских «Подражаний древним». Пушкинский гений в эту пору, по-видимому, стихийно стремится уравновесить свои художественные влечения, как бы нейтрализуя избыток романтической субъективности.

Лирический субъект в «Подражаниях древним» порой предстает в роли созерцателя («тайного наблюдателя»), а всякое созерцание предполагает внешнюю позицию в отношении к созерцаемому. И действительно, лирическое «я» в таких стихотворениях, как «Нереида», «Красавица перед зеркалом», располагается за чертою изображаемого события, вынесено за скобки сюжета. Этим-то, как мы видели, и объясняется особый колорит лирической картины мира: мимолетности бытия раскрываются здесь своими сокровенными гранями, в потоке жизни пробиваются подспудные, тайные струи. Схвачено то, что обычно ускользает от взора субъекта, раство-

рившегося в стихиях жизни, не способного встать в положение созерцателя. Но все дело в том, что этот пушкинский созерцатель отнюдь не чужероден по отношению к изображаемому миру. Напротив, создается впечатление, что он плоть от плоти его, он носитель «взгляда» и «голоса», глубоко сопряженных с изображаемой реальностью. И дистанция его в отношении к ней — дистанция пространственная, отнюдь не мировоззренческая.

Мы не случайно подчеркнули это понятие «голос». В самом деле, в «Подражаниях древним» каждая антологическая пьеса являет собой как бы маленькую «речь», иногда отчетливо нацеленную на собеседника. И речь эта звучит *изнутри* изображаемого мира, и подразумевается, что собеседники тоже располагаются в его пределах. Трансформация авторского взгляда и выливается в пушкинских «Подражаниях древним» прежде всего в трансформацию «голоса». Этим достигается ощущение полной адекватности субъекта и объекта в пределах жанра, который по природе своей не терпит ни малейшего распада между тем, что изображается, и тем, как изображается.

В «голосе», звучащем как бы из глубины античного бытия, ярко выделяются мировоззренческие приметы, на внешние реалии падает одухотворяющий свет, исходящий из единого источника, от лирического субъекта, погруженного волею автора в толщу древнего мира.

МГНОВЕННОЕ И ВЕЧНОЕ

Антологическая пьеса, несмотря на относительную замкнутость своего жанрового объекта, сориентирована в двух временных измерениях сразу: в прошлом и в современности. Она исключает прямые и явные пере-

сечения с современной реальностью, не допускает мировоззренческого разрыва между субъектом и объектом изображения, но, оставаясь в своих жанровых пределах, она все-таки перекликается с духовными веяниями времени. Не вовлекая их в сферу изображения, антологическая пьеса реагирует на историческую реальность единственно доступным ей способом, вытекающим из природы жанра. Она является на свет, как правило, в те эпохи, когда в духовной динамике времени резко ослабевает гармоническое начало, когда диссонансы истории оттесняют тенденцию к равновесию и стабильности в психологии общества. Отнюдь не пытаясь утопически компенсировать отсутствующее в действительности начало равновесия, антологическая пьеса стремится, по крайней мере, напомнить о нем, обращая взор современной личности к вечным ценностям, выработанным духовным опытом античности. «В том-то и признак настоящего искусства, — писал Ф. М. Достоевский, — что оно всегда современно, насущно-полезно. Если оно занимается антологией, стало быть, еще нужна антология... (подчеркнуто Достоевским)»¹⁰.

Динамика пушкинского лирического мышления такова, что периоды особой продуктивности поэта в жанре антологической пьесы выпадают на самые драматические и кризисные повороты пушкинской судьбы. Так было в период южной ссылки, в самом начале ее, когда создавались «Подражания древним» и когда еще со всей остротой давала себя знать в сознании Пушкина боль живой, незарубцевавшейся раны, сила потрясения, вызванного резким разрывом жизненной колеи. Так было и в пору «болдинской осени», когда были написаны «антологические эпиграммы» и когда мысль поэта была растревожена ощущением жизненного перепутья,

¹⁰ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., Искусство, 1973, с. 91.

близящегося перелома судьбы, смутными предчувствиями «труда и горя» впереди. Мы лишь пунктиром, не прибегая к детализации, поместили эти кризисные фазы пушкинского мироощущения. Но во имя объективности следует всегда помнить о том, что драматизм его на этих этапах судьбы многократно возрастал от толчков и колебаний исторической почвы и пушкинское влечение к душевному равновесию, вылившееся в создание целых циклов антологической лирики, было подсказано как биографией, так и современностью.

Антологическая пьеса (и пушкинская в особенности) тяготеет к изображению мгновения, она чаще всего закругляет картину мира в образ мимолетности. Но мимолетность эта отнюдь не фрагментарна: исторгнутая из потока времени, она производит впечатление полновесной «капли» бытия. За нею ощущается присутствие единого и всеобъемлющего мира, являющего собой целостный круг античности. Погруженное в эту почву самое непритязательное и случайное мгновение жизни обретает новый, особый вес: над ним как бы начинает реять тень вечности. Жанр этот, казалось бы, без всяких усилий преодолевает необъятное расстояние между мгновенным и вечным. И это потому, что начало вечности постулировано здесь уже самой причастностью мгновения античному мироотношению. В этом контексте самые незатейливые сюжеты, какие-нибудь простенькие житейские сценки вроде тех, которые Пушкин изображает в «Красавице перед зеркалом» или в «Царско-сельской статуе», наполняются особым смыслом. В них сосредоточены те естественные стихии бытия, которые так ценил античный мир, не пренебрегавший малым во имя великого, умевший и в малом подметить великое таинство жизни.

Антологическая пьеса позволяет нам пережить чувственную полноту мгновения и его внутреннюю значительность, сливая в единство образа эти начала, разоб-

щенные в нашем эмпирическом восприятии реального времени. Они разобщены потому, что, переживая мгновение, мы сливаемся с ним органически и естественно постольку, поскольку мы отказываемся рефлексировать над ним, но при этом мы неизбежно утрачиваем ощущение его значительности и гармонии. Рефлексия возвращает нам это ощущение, но только ценою утраты чувственной насыщенности мгновения. Рефлектируя, мы оказываемся, в сущности, уже за чертою его. К тому же в реальности его постоянно размывает и относит вспять поток времени. Антологическая пьеса, как бы останавливает этот поток, выхватывает из него хрупкую и текучую материю мимолетности, художественно округляет ее и преподносит миг бытия, точно бы высеченный резцом скульптора, устойчивый и цельный, самодостаточный и суверенный как мир. Не случайно в этом смысле некоторые антологические стихотворения Пушкина («Царскосельская статуя», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки») тяготеют к скульптурному образу, гармонически уравновешивающему покоящееся и подвижное, намекающему на время лишь в той мере, в какой скульптурное изображение способно схватывать след или перспективу движения. Но не только способом постулирования антологическая пьеса дает знать о присутствии вечного за преходящим или о движении времени там, где реальность очерчена пределами мгновения. Пушкин порою тонкими художественными штрихами вписывает подобную мимолетность в контекст времени. Миг остается в центре изображения, но, подобно ответвлениям, вырастающим из единого ствола, многочисленные связи с прошлым, предысторией этого мгновения исходят от него. Такой образный ход запечатлен в пушкинской «Деве»:

Я говорил тебе: страшися девы милой!
Я знал, она сердца влечет невольной силой.

Неосторожный друг! я знал, нельзя при ней
Иную замечать, иных искать очей.
Надежду потеряв, забыв измены сладость,
Пылает близ нее задумчивая младость;
Любимцы счастья, наперсники Судьбы
Смиренно ей несут влюбленные мольбы;
Но дева гордая их чувства ненавидит
И, очи опустив, не внемлет и не видит.

Все здесь стянуто к одному мгновению, к моменту речи, которая звучит как некое увещевание, обращенное к собеседнику. Это слово, вырвавшееся во всей своей горячей непосредственности: мудрость и опыт жизни сливаются в нем с ощущением невольной досады, вызванной неосторожностью друга, а легкая эта досада сплетается с сожалением и дружеским участием. И это переплетение эмоций, еще не отстоявшихся, не охлажденных временной дистанцией, насыщает речь экспрессивной энергией мгновения.

Но в настоящем здесь легко просматривается прошедшее. По меньшей мере два временных слоя доступны обозрению в этих как бы невольно захваченных памятью лирического субъекта впечатлениях минувшего: ближнее событие прошлого, которое в полном объеме своем остается за горизонтом изображения и на которое лишь намекает упоминание о неосторожности:

Неосторожный друг! я знал, нельзя при ней
Иную замечать, иных искать очей...

более отдаленные по времени и уже отстоявшиеся впечатления от неотразимых чар красоты и этой непреклонной гордости юной девы, презирающей пыл всеобщего поклонения и замкнувшей сердце лишь на избраннике своем. Но как раз в этом-то втором временном слое изображения Пушкин на финальной черте текста вдруг останавливает течение минувшего, вновь приковывая наш взгляд к мимолетности бытия, наделенной устойчивостью, способной повторяться вновь и вновь, но при

этом поразительно конкретной, несущей на себе отпечаток мгновенно вспыхнувшего душевного движения героини:

Но дева гордая их чувства ненавидит
И, очи опустив, не внемлет и не видит.

Пушкинская антологическая пьеса началась с речевой мимолетности, с живого и горячего обращения к собеседнику, она и завершилась мимолетностью, только на сей раз пластической, вылившейся в лаконичный и грациозный образ, в котором материализовано отнюдь не простое движение души. Временное движение тем же в пушкинской «Деве» запечатлено по принципу ретроспекции. Исходной точкой его является речевая ситуация, развернутая в настоящем. Но, погружаясь в прошлое, взгляд лирического субъекта выхватывает в нем опять-таки мгновения, устойчивые потому, что они наделены свойством многократной повторяемости и одновременно зыбкие, потому что опираются они на контекст речи, протекающей в границах мимолетности, построенной как беглая реплика, исторгнутая из цепи диалога. Однако в «реплике» этой запечатлено мудрое знание человеческого сердца, прозорливый опыт души, и потому на нее падает ответ вечности. Поэтому и воспринимается она как законченное, закругленное и уравновешенное художественное целое.

В лирике Пушкина 20-х годов есть и другая, романтическая «дева», героиня стихотворения «Буря», столь же лаконичного и внутренне завершенного, как и антологические пьесы из цикла «Подражания древним»:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Ее всечасно блеском алым,
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?

Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури.

Образ героини в «Буре», казалось бы, насквозь объективирован, воплощен лишь средствами внешнего описания, и ни единой детали, *прямо* ведущей в ее внутренний мир, не обронил здесь поэт. И образ реальности воплощен в мгновенном ракурсе, и поэтическая речь построена на обращении к собеседнику. Но все здесь пронизано иным мироотношением, стремительным и бурным, не ведающим равновесия, и мир предстает в «Буре» как игральное необузданных стихий. Стремительная динамика фона, резкие цветовые контрасты изображения — все это, компенсируя отсутствие психологических подробностей, сопрягается с образом «девы», и он оборачивается у Пушкина емким символом романтического порыва, символом души, устремленной в даль, распахнутой навстречу ветрам и грозам жизни. Романтизм тяготел к изображению мгновенных проявлений бытия и там, где он оставался на почве современной реальности, но в этом случае мгновение оказывалось формой воплощения чувств неуравновешенной и мятущейся современной души. А в философском смысле оно воспринималось как тропа к стихийным и глубинным движениям человеческого духа, прорывающимся со всей мощью именно тогда, когда в человеке ослабевает сковывающий диктат рассудка. Но романтики всегда болезненно ощущали разрыв мгновенного и вечного, и антологическая лирика привлекала их художественными возможностями преодоления этого разрыва.

Пушкинская антологическая пьеса порою свертывает в образ мгновения длительный временной процесс, прибегая в этих случаях к мифологической ситуации. В стихотворении «Муза», в сущности, целый этап, очер-

ченный границами многотрудного постижения тайны искусства, представлен едва ли не как однократный мифологический акт общения с музой:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.
Она внимала мне с улыбкой — и слегка,
По звонким скважинам пустого тростника,
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Здесь есть глаголы, передающие временную протяженность процесса («любила», «внимала», «наигрывал»), но все лирическое полотно образа растянуто на двух мгновениях: на изображении робких музыкальных упражнений ученика и на эпизоде боговдохновенной игры самой музы. Мгновения эти как бы перетекают друг в друга. Намек на полет времени, неопределенный по своей длительности, только промелькнул между ними, но пластическая рельефность и конкретность этих ситуаций столь велики, а внутренняя их связь столь очевидна, что, погашая ощущение временного разрыва, они сливаются в единую мифологическую картину. Сообразно логике этого изображения один цикл бытия и даже одно мгновение его становятся символом целой духовной эпохи. В соответствии с этой логикой искусство здесь воспринимается как божественный и, стало быть, сокровенный акт. Но это приобщение к высшему обращается у Пушкина просветляющим приобщением к миру и человечности. Не очевидно ли, что божественное и человеческое здесь поставлены в один образный ряд и этим как бы уравниваются в своей ценности:

Уже наигрывал я слабыми перстами
*И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.*

Посредником между этими мирами и является пушкинская муза, излучающая на жизненной миг теплый и чистый, ласкающий свет вечной одухотворенности.

В стихотворении «Земля и море» к двум моментам, к двум состояниям души стянуты представления о целостном и законченном мироотношении. Оно не только перекрывает собой весь круг человеческого бытия, оно претендует на своеобразную универсально мифологическую «географию» жизни. Картина мира мифологически расчленена на две всеисчерпывающие сферы: море и сушу, владычествующие безраздельно и над человеческой душой, ибо она здесь гармонически вплетена в живую ткань природы и тотчас же откликается на любое дуновение ее. Как и в стихотворении «Муза», эти два состояния души наделены свойством многократной повторяемости, но, как и в «Музе», воплощены они с такой осязаемой конкретностью, что воспринимаются в ракурсе мгновения. Впечатление мгновенного виденья остается уже от первой картины моря, открывающей вольное пушкинское подражание Моску:

Когда по синеве морей
Зефир скользит и тихо веет
В ветрила гордых кораблей
И челны на волнах лелеет...

Впечатление это неизмеримо возрастает в изображении бурной морской стихии, материализуясь в энергии стиха, в стремительном разбеге пушкинских глаголов, в анафорическом «и», связующем поэтические строки:

Когда же волны по брегам
Ревут, кипят и пеной плещут,
И гром гремит по небесам,
И молнии во мраке блещут...

Душевные состояния, изображенные в стихотворении «Земля и море», несущие на себе отпечаток мгновения, но знаменующие собой определенный цикл жизни, — эти состояния, казалось бы, лишены сколько-нибудь ощутимой контрастности, невзирая на то, что им предшествуют контрастные картины моря, и невзирая на то, что выражены они в форме целостных ритмико-синтаксических периодов, как будто явно противопоставленных друг другу. В конце концов и там и здесь воплощено одно и то же влечение души, тяготеющей к гармонии и покою. Но у этой гармонии и у этого покоя — острое духовное зрение, вбирающее в себя противоположный полюс жизни, сохраняющее в себе представление о полном объеме бытия. В нем неуничтожима память о безграничных просторах мира, в нем неустраимо звучит эхо морской стихии, но только гармонически уравновешенное, лишенное диссонансов и яростного неистовства, как бы перевоплотившееся в мирный «шум ручья». Может быть, память о грозных и стихийных началах бытия и гедонистична у Мосха, потому что она призвана лишь подчеркнуть всю сладость переживания умиротворенных мгновений жизни, но то, что неискоренима эта память, и то, что она входит в состав мироотношения, для которого гармония даже в ее идиллическом варианте отнюдь не была воплощением закосневшего и слепого покоя, — это, надо полагать, Пушкин сразу же почувствовал в произведении древнегреческого поэта, и это-то скорее всего и приковало к нему пушкинскую мысль.

ЗАКРУГЛЕННЫЙ, ЦЕЛОСТНЫЙ МИР...

Композиционные формы антологической пьесы неразрывно связаны с временной установкой этого жанра, воплощающего мир в аспекте мгновения. Антологическая:

пьеса стремится к сокращению композиционного пространства, в ней действуют силы сжатия и уплотнения. Чаще всего немногословная, она предполагает особую емкость изображения, которая бы позволяла сопрягать образ мгновения с представлением о целостном и законченном образе мира. Миг антологической пьесы и есть мир, ибо жанр этот в малой клетке бытия пытается нащупать преломление общих законов. Композиция антологической пьесы явно настроена на то, чтобы стереть всякую тень фрагментарности, отрывочности и незавершенности и замкнуть текст на устойчивом моменте изображения. Все, что сопряжено здесь с проблемой завершения, обретает особый смысл уже потому, что, заботясь о целостности изображения, антологическая пьеса одновременно заботится о том, чтобы сохранить колорит мимолетности. Вот почему завершающий образный ход антологической пьесы тяготеет не к поэтическому умозаключению, не к острому афоризму (как в обычной лирической миниатюре или в эпиграмме), а к поэтической детали, наделенной особой смысловой насыщенностью и, стало быть, устойчивостью, но такой насыщенностью и такой устойчивостью, которые не выпадают из изобразительной стихии.

Пушкинская «Муза» завершается поворотом мысли, высвечивающим смысловую глубину мифологической ситуации:

Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Но мысль здесь объективирована в метафоре, пластически полновесной, естественно закругляющей ситуацию и в то же время поднимающей ее над эмпирикою мгновения, сопрягающей дальнее и горнее, земное и божественное («тростник» — «божественное дыхание»). Деталь эта не предполагает прямого авторского вмешательства, «постороннего» вторжения в мифологический контекст. Она

подключена в мировоззренческое «поле» лирического субъекта, и, стало быть, она — плод органичной трансформации авторского взгляда на мир. Сходный тип художественного завершения, только в форме бесстрастно-объективного, словно бы пропитанного бесстрашием самой судьбы, речевого построения, воплотится позднее в «Царскосельской статуе». И здесь одним только повторением эпитета «вечный» жизненный миг приобщен к первоосновам бытия, ибо что такое пушкинская «урна», если не символ хрупкости и быстротечности человеческого существования.

Пушкинская «Дева» завершается образом, поданным опять-таки в ракурсе мгновения: деталь «И, очи опустив, не внемлет и не видит» явно подчеркивает колорит мимолетности. Но в одном этом движении души проступают устои целостного жизнеощущения, потаенного, независимого и незыблемого и в то же время по-детски непосредственного. Образ этот впервые появляется в пластическом своем развороте именно в финале стихотворения, но к нему неуклонно ведет развитие темы, логика которого и заключается в движении от опосредованных впечатлений, передающих лишь действие на окружающих этой гордой и непреклонной красоты, к пластическому изображению, сжатому на пространстве двух поэтических строк, но насыщенному и емкому, заключающему в себе как бы общий контур душевного мира. И этот завершающий верный и точный «удар» художественной кисти сообщает устойчивость пушкинской антологической миниатюре, «своды» ее здесь смыкаются в прочный архитектурный «замок».

Несколько иной, но все же аналогичный способ художественного замыкания реализован в стихотворении «Приметы». Композиционное русло темы здесь разветвляется, картина мира дробится на отдельные явления, связанные лишь постольку, поскольку все это перечень *примет*, красноречивых для взора, умеющего за «обо-

лочкой зримой» внешней реальности угадывать внутреннюю связь. Но в финале стихотворения поэтическая мысль выливается в относительно просторную житейскую сценку, очерченную несколькими штрихами, но удивительно колоритную и цельную. Она завершает текст на мимолетности, но такой мимолетности, за которой кроется представление о патриархально устойчивом, выверенном по часам природы образе жизни.

Впечатление идеальной завершенности изображения, естественно, возрастает там, где пушкинская композиция опирается на структуру мифа¹¹. Если бы потребовалось найти лаконичный графический символ мифа, то таким символом, без сомнения, могло бы служить изображение круга. В пушкинской «Прозерпине» в пределах такого мифологического круга царит стремительное движение. «Прозерпина» — едва ли не единичный у Пушкина пример антологической пьесы, сюжет которой столь динамичен, что в этом смысле с нею могут соперничать лишь антологические стихотворения Батюшкова. Дело не только в том, что здесь четко прочерчен рисунок внешнего движения персонажей, которое и само по себе необыкновенно стремительно. Энергия сюжета неуклонно возрастает за счет того, что едва ли не каждая строка «Прозерпины» заключает в себе новый ракурс изображения. Не разрастаясь подробностями, он тотчас же сменяется следующим образным импульсом. Стало быть, здесь действуют те же соприродные жанру силы сжатия и то же стремление к концентрации изображения, только теперь это стремление нацелено в область сюжетной динамики. Пушкин избегает всего, что могло бы затормозить непрерывный сюжетный бег, расслабить

¹¹ «Несмотря на бесконечность, все же свойственную греческой мифологии, в своем выявлении вовне она всецело конечна, завершена, реалистична по своей сути», — писал Ф. Шеллинг. — Шеллинг Фридрих Вильгельм. Философия искусства. М., Мысль, 1966, с. 119.

его энергию подробностями, отвлекающими взор от динамического «центра» мифа на его «периферию». Только в сцене любовных утех ослабевает на мгновение туго натянутая струна мифологического сюжета. Но тотчас же следом за этим эпизодом под сводами пушкинского Тартара раздается этот вселенский грохот, вестник возвращения Плутона:

Плещут волны Флегетона,
Своды тартара дрожат:
Кони бледного Плутона
Быстро мчат его назад.

Появляясь второй раз в непосредственной близости к финалу, образ этот вносит в мифологическую картину закругляющий момент. И если течение пушкинского сюжета все-таки продолжается, то только для того, чтобы на вершине построения скрепить мифологическое целое деталью, наделенной особой символической глубиной и поэтической емкостью:

И счастливец отпирает
Осторожною рукой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный рой.

Мощная смысловая волна исходит из этого образа, движется вспять, и по мере ее движения в нашем восприятии затуманиваются, казалось бы, столь определенные и четкие очертания события, и вот уже оно воспринимается как прелестный и краткий сон любви. При всей своей смысловой сгущенности этот завершающий ход пушкинской мысли нимало не инороден в контексте мифологического изображения: он целиком опирается на предметную семантику мифа.

В антологической пьесе действуют силы, устремленные к «центру», к уплотнению поэтической структуры в целом, а значит, и конкретных ее элементов. Пушкин, как никто в русской поэзии (и это известно со времен

Гоголя), умел насыщать и спрессовывать поэтический смысл детали, так что в ней открывалась «бездна пространства». В жанре антологической пьесы это искусство поэтической концентрации выявилося с особым блеском. Чего стоит, например, бегло брошенная Пушкиным в «Прозерпине» психологическая подробность:

Вдоль пустынного залива
Прозерпина вслед за ним,
Равнодушна и ревнива,
Потекла путем одним.

Перед нами соединение как будто бы трудно соединимых эмоций: кажется, равнодушие исключает ревность, а ревность не совместима с равнодушием. И все-таки они связаны у Пушкина в едином психологическом движении, и эта связь ведет в душевную глубину, не раскрытую, но лишь намекаемую словом. Ведь равнодушие здесь не более, чем маска, маска царственной гордости Прозерпины, которая слишком горда, чтобы выказать беспокойство ревности. В этом сплетении эмоций, прикасающемся к глубинам сердца, нет ничего изысканного и утонченного, ничего, что расходилось бы с психологическими устоями жанра, здесь затронуты лишь пласты общечеловеческого опыта. Но, наткнувшись на два (всего лишь два) пушкинских слова, мы испытываем точно бы внутренний толчок от ощущения развернувшейся перед нами душевной бездны. И ощущение это тем сильнее, чем мимолетнее выглядит у Пушкина подобная деталь. Иной психологический ход, столь же лаконичный, воплощен в завершающей строке пушкинской «Красавицы перед зеркалом»:

...верное стекло
Улыбку, хитрый взор и гордость отражает.

Здесь своеобразная мимическая «репетиция» невинных женских ухищрений, призванных выказать всю неотразимость женских чар. Одна мимическая «маска» сме-

няется другой, и кажется, все они располагаются на одном психологическом уровне: все это проявления вольной душевной игры. И все-таки неоднородны эти мимические движения: цепь их увенчивается отражением гордости, и это, скорее всего, уже не игра, а искреннее проявление чувства, насыщенного сознанием только что «отрепетированной» неотразимости.

Пушкинская красавица, разыграв всю доступную ей гамму кокетливых уловок, осталась необыкновенно довольна собой.

Пушкинский эпитет в антологических пьесах направлен к двуединой цели: к поэтизации изображаемой реальности и одновременно к повышенной точности, избегающей сложных оттенков. Вступая в круг антологической пьесы, мы вступаем в подчеркнуто ценностный художественный мир. Здесь все освещено иным светом, нежели в текучей исторической реальности, вещи и явления здесь наделены устойчивой красотой, и красота эта ведет не столько к случайному, сколько к необходимому, не столько к кажимости, сколько к сущности. Мимолетны ситуации антологической пьесы, но в ощущение этой мимолетности пушкинский эпитет всегда вносит момент устойчивости, сопрягая текучее с неизблемым.

В истории русской поэзии пушкинской поры уже сформировался сходный тип эпитета. Мы имеем в виду сложные, «гомеровские» эпитеты, которыми пользовался Н. И. Гнедич в жанре идиллии (к примеру, «Нева среброводная», «гул тихострунный», «старец сребровласый» в «Рыбаках»), которых не чурался Жуковский в жанре поэмы («коварноискусный игрок», «сладкоприветливая дева» в переводе «Наля и Дамаянты»), которые позднее будет изобретать в своем экспериментальном переводе вергилиевых «Георгик» С. Е. Раич («среброволнистые тучи», «белоцветный бук», «златогорящи роги»), обращавшийся с ними весьма неумеренно и этим

вызвавший критические нарекания А. Воейкова¹². Но подобные эпитеты, образуемые русскими поэтами с оглядкой на словообразовательные модели гомеровских поэм (или на немецкие переводы Гомера, принадлежащие перу Фосса), тяготели все-таки к большим эпическим формам. В условиях малых лирических композиций ими будет пользоваться лишь Тютчев, постепенно сместивший их эстетическую установку в направлении от мифологизации природных явлений к передаче сложных, порою противоборствующих движений души. Закрепляя и эстетизируя устойчивые признаки реальности, сложный эпитет заключал в себе примесь античной экзотики, поскольку он увязывался с представлением о гомеровском стиле. И все-таки Пушкин не воспользовался им, быть может, именно потому, что его меньше всего привлекала внешняя экзотика древности сама по себе.

Пушкинский эпитет в антологических пьесах, как бы отсекая целый ряд возможных вариантов, попадает в самую сердцевину изображаемого явления, в его устойчивое ядро, с которым и сопрягается мысль о его незыблемой ценности, о постоянстве, не затемненном сложной игрою оттенков. В пушкинской «Музе» песни фригийских пастухов — «мирные», и, стало быть, склад этих песен отражает и образ жизни пастухов и их представления о высших ценностях, ценностях мира, спокойствия и труда. Гимны — «важные», ибо на них падает отблеск бессмертия, ведь внушены они богами. И «милое чело» пушкинской музы потому «милое», что от него исходит не сияние ослепляющей красоты, а тихий и ровный умиротворяющий свет человечности и любви — этих при-

¹² Об истории сложного эпитета см. подробнее в моей статье «История сложного эпитета и мифологическая лирика Тютчева». — В кн.: Лексика, терминология, стили. Межвузовский сборник. Вып. 4. Горький, 1975, с. 88—99.

родных начал, без которых немислимо никакое искусство. В стихотворении «Редеет облаков летучая гряда» «тополы» — «стройны», и это самая заметная, резко индивидуальная примета южного пирамидального тополя. Кипарис «темный» — предельно точное обозначение цвета, и если оно экспрессивно, то ровно настолько, насколько испокон века с кипарисом символически соотносятся представления о печали и скорби. Вообще экспрессия изображения возникает в этой антологической пьесе не за счет субъективации эпитета, а за счет сопоставления двух контрастных временных состояний природы. *Теперь* она отмечена приметами увядания («увядшие равнины»), и ночная мгла, подкраившаяся к ней, лишь оттеняет признаки осенней дремы («дремлющий залив»). *Прежде* тот же ландшафт утопал в избытке жизненных сил, и его дремота («дремлет нежный мирт») была дремотою неги и лени. Эти контрастные изображения южного пейзажа, отчетливо объективные, не затуманенные субъективно-лирической экспрессией, опирающиеся на эпитеты, схватывающие стабильное качество предмета, — контрастные эти образы в композиции стиха ненавязчиво перекликаются с лирическим переживанием субъекта, в душе которого грусть, рожденная ощущением невозвратимости былых мгновений счастья, постепенно вытесняется наплывом воспоминаний, омывающих душу струею свежести и красоты. И сама эта красота как бы разлита в том мире, в гармоническом единении с которым некогда пребывала душа.

Там, где пушкинский эпитет вовлечен в эмоциональный контекст антологического мироощущения и воплощает свойственные только ему чувственные реакции на мир, — и там он тяготеет не столько к индивидуальному, сколько к родовому и, следовательно, объективно устойчивому началу. В стихотворении «Земля и море» корабли — «гордые» потому, что в них материализована в представлении древнего грека мечта о человеческой

власти над стихией. Рыбак — «суровый» потому, что на его облике оставило свой след общение с могучими и своевольными силами морской стихии, а челн его «утлый», поскольку он подвержен «грозной прихоти обманчивых морей».

Композиция пушкинской антологической пьесы, тяготея к изображению одного момента душевной жизни, иногда закругляет в образ мира и душевный процесс, но процесс, отмеченный быстротечностью, динамическими контрастами душевных состояний. В этих контрастах нет ничего диссонирующего, хотя бы отдаленно напоминающего о душевной борьбе или о смятении мысли. В центре изображения таких стихотворений, как «В крови горит огонь желанья», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», — переход от неистовства страсти, от мук ревности к покою и умиротворенности, гармонически выравнивающим картину душевного бытия. Течение его, на мгновение возмущенное вихрем страсти, в финале обретает ровный и плавный ход: страсть сменяется нежностью, ревность «тихими слезами» любви.

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина.
Склонись ко мне главою нежной,
И да почию безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И двинется ночная тень.

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила;
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,
И улыбалась ему, тихие слезы лия.

В стихотворении «В крови горит огонь желанья» эта метаморфоза чувства увенчивается полнозвучным аккордом, таинство любви здесь органически сплетено со всеобъемлющим и вечным таинством природы и жизненный миг воспринимается как страница великой книги бытия.

Миниатюра «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», являет собой образец завершенности и монолитной целостности изображения не в последней степени потому, что каждое движение души здесь непротиворечиво и четко выливается вовне, тотчас же оформляясь в пластически-материальных проявлениях. Ничто не затрудняет в антологической пьесе эту материализацию эмоций, никакие преграды не возникают на пути их свободного самовыявления. Подобная пластика естественна и органична именно в условиях антологического мироотношения, для которого разрыв внешнего и внутреннего если и возможен, то возможен лишь как отступление от нормы. Пушкинская антологическая пьеса подхватывает и эти отступления (вспомним хотя бы ту же маску равнодушия Прозерпины), но она прежде всего держит в поле зрения норму, естественное равновесие внешнего и внутреннего.

Это ограничивало воздействие принципов пластического изображения, сложившихся в жанре антологической пьесы, на романтическую элегию Пушкина. Вообще влияние пушкинских «подражаний древним» на элегическую лирику поэта сомнению не подлежит, вопрос лишь в том, в каких образных сферах оно оставило свой след. Отказываясь в изображении внешней реальности от всего размытого и ускользающего, от всего перенасыщенного лирической экспрессией, тяготея к четким очертаниям мира, пушкинская антологическая пьеса, по-видимому, повлияла на пушкинский элегический пейзаж, отмеченный определенностью и устойчивостью контуров. В элегиях «К Овидию», «К морю», «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла» — везде, где пейзаж входит в структуру изображения, везде он отливаясь в материально устойчивые формы, везде наделен он изобразительной автономией и если перекликается с миром души, то перекликается лишь на символических глубинах.

Впрочем, элегия «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла» открывается пейзажной интродукцией, опирающейся как будто на традиционные элементы («ночи мгла», луна, «как привидение»). Но эти детали получают у Пушкина конкретный и точный разворот. «Ночи мгла по небу стелется одеждою свинцовой», «роща» у Пушкина — «сосновая», и это уточнение, не обязательное с точки зрения традиции, обязательно в контексте пушкинской элегии уже потому, что оно оттеняет северный колорит пейзажа, явно рассчитанного на контрастное сопоставление с картиною южного ландшафта, вызванной к жизни воспоминаниями лирического героя. И вот этот-то ландшафт отмечен четкой определенностью рисунка:

Далеко, там, луна в сиянии восходит;
Там воздух напоен вечерней теплотой;
Там море движется роскошной пеленой
Под голубыми небесами...

Материальная осязаемость его тем поразительнее, что она всего лишь порождение воображения и памяти лирического субъекта, напряженных усилий восстановить ход минувшего в мельчайших подробностях. И в самом деле, с каждой новой деталью образ минувшего обретает все возрастающую конкретность, почти колдовскую вещественность. Мало того, события минувшего, точно бы перетекающие в настоящее, расчислены во времени, счет идет едва ли не на мгновения, лирический субъект вознамерился проследить в воображении за каждым шагом героини:

Вот время: по горе теперь идет она
К брегам, потопленным шумами волнами;
Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...

Наконец, движение времени свертывается в точке покоя, и вызванный к жизни пламенной тоскою воображения образ героини превращается почти в скульптурный символ ожидания и печали. И то и другое как будто все-

исчерпывающе материализовано в позе героини, и, кажется, эта материализация чувства явно сродни тем способам изображения душевной жизни, которые складывались в жанровых пределах антологической пьесы. Но именно здесь, где, казалось бы, столь очевидны усвоенные элегией уроки антологической пластики, мы чувствуем всю глубину расхождения. В элегии «Ненастный день потух...» эта пластика погружается в сложный психологический контекст и в нем начинают колебаться ее устои. Над материальной твердью той сцены одиночества героини, которая рождена сосредоточенными усилиями воображения, в пушкинской элегии нависает драматический вопрос. Ведь сцена эта не более чем желаемое, которое фантазия лирического героя хотела бы выдать за реальность. И чем напряженнее порыв этой фантазии, точно бы задавшей целью переплавить мечту в действительность, тем отчетливей «ропот сомнений», нарастающий в психологическом подтексте элегии.

Можно сказать, что пластика — тот идеальный предел, к которому устремлена элегия Пушкина. И она достигает его в архитектонике стиха, в материальной незыблемости предметного ряда, но она сознательно жертвует пластикой там, где она прикасается к сложной, динамичной и противоречивой сфере современного сознания¹³.

¹³ О динамике жанра антологической пьесы и его композиционных форм см. в моей книге: Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. 1830 год. 2-е изд.-е. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1980, с. 83—100.

ГЛАВА III

НА ГРАНИЦЕ ЭЛЕГИИ



КРУГОЗОР ЖАНРА И ЛИРИЧЕСКОЕ «Я»

Вряд ли могут быть оправданы попытки закрепить за элегией некое раз и навсегда доминирующее переживание. Да и не удаются эти попытки: единство такого переживания оказывается сомнительным и шатким. По неволе рядом с элегической печалью вынуждены размещать скорбь и разочарование.

А между тем ведь все это разные эмоции, разные уже хотя бы по интенсивности и идеологической насыщенности чувства. И общечеловеческое начало в них подвижно: оно то соприкасается с исторической почвой, то отпадает от нее. Не спасает от психологической неопределенности и стремление скрепить это распадающееся единство элегического переживания еще более расплывчатой элегической окраскою чувства. Не пора ли, наконец, признать, что известная психологическая неопределенность заключена в самой

природе элегии нового времени, что жанровый объект ее предполагает не единство переживания, а целый спектр эмоций. Причем эмоции эти не предуказаны заранее неким условным и вневременным каноном жанра, они выдвигаются его историей¹, и о круге элегических переживаний мы вправе судить, лишь спроецировав эту историю в общее представление о жанровом объекте.

Элегические эмоции — явление особого рода: в них есть признак всеобъемлющей реакции на мир, заостряемый ранним романтическим мышлением с его притязаниями на универсальность. Эхо истории в них звучит по-разному: оно едва ощутимо в «меланхолии» Жуковского, оно слышнее в «разочаровании» Баратынского, еще более внятно раздается оно в элегиях Пушкина. Но везде, где элегия сохраняет четкость жанровой природы (у Жуковского и Баратынского 20-х годов уж во всяком случае), в элегические эмоции непременно приходит момент всеобщности, какова бы ни была степень его преломления в индивидуальности лирических стилей. Мгновенные или случайные проявления души, столь свойственные внежанровой лирике, не воспринимаются элегией как форма обобщения, как возможный путь ко всеобщему. Она тяготеет к устойчивому в душевной жизни, и даже неопределенные всплески душевных движений в элегиях Жуковского в конце концов все-таки вливаются у него в устойчивую и всеобщую область эмоций, неотделимую от самой сущности человеческого духа, впервые явленную Жуковским область «невыразимого». Таковы же по природе своей и элегические конфликты Баратынского, питающие его лирическую эмоцию «разверения», конфликты чувства и рассудка, душевного сна и очарования.

¹ Об истории элегии на русской литературной почве см. книгу: Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., Наука, 1973.

Элегическая эмоция несет в себе генерализующее начало в той мере, в какой она претендует на господство в жанровых пределах конкретного элегического стиля («меланхолия» Жуковского, «разуверение» Баратынского). Генерализующий склад ее обусловлен и способом обобщения, свойственным элегии (до тех пор, пока она не вступила в стадию жанрового распада), — преобладанием общего над особенным, устойчивого над мгновенным, рефлексивного над непосредственным.

Установка на всеобъемлющую эмоцию исчезает в зрелом элегическом стиле Пушкина. «Разочарование», например, в эмоциональном строе пушкинской элегии — отнюдь не преобладающая реакция на мир. Эмоция эта, безраздельно господствующая в смежной элегической системе раннего Баратынского, у Пушкина может возобладать на каком-то определенном этапе творчества, но разрастись во всепоглощающий жанровый объект ей уже не дано. Был, как известно, момент, когда Пушкину казалось, будто Баратынский исчерпал возможности элегического жанра, будто двигаться дальше в этом жанровом русле не имеет смысла: «Баратынский прелесть и чудо. «Признание» совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий»². Чем же порождена была эта пушкинская иллюзия? Не тем ли, что Баратынскому удалось нащупать, точнее, возвести в степень генерализующего переживания именно эмоцию «разочарованья», в которой общечеловеческий потенциал жизненного ощущения впитал в себя болевые импульсы эпохи и слился с идеологическим статусом современной личности. Желчь и беспокойство духа, способность к окончательному суждению о мире, какой бы безысходностью не веяло от этого суждения, — в этих приметах элегического мышления Баратынского духовному слуху наиболее чутких его современников слышались отголоски идеоло-

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 84.

гических исканий человека 20-х годов, исканий вполне конкретных, связанных с историческими потрясениями века. Но то были именно отголоски. Море истории все-таки плещет за порогом элегий Баратынского, и в них проникают лишь дальние отзвуки исторического прибой. В том идеологическом сплаве, который несла в себе у Баратынского эмоция «разуверения», исторические поветрия времени не только не расчленены, но, в сущности, и не обозначены, они поглощаются универсально романтической реакцией на мир, попадая в зону притяжения вечных коллизий (чувства и рассудка, например), с которыми не может справиться трагическое мироощущение Баратынского. И даже конфликт поэта и эпохи, казалось бы, отчетливо соприкасающийся с исторической почвой, даже этот конфликт разворачивается в элегиях Баратынского в неопределенном временном «поле». Во всяком случае, «Последний поэт» раздвигает временные границы этой коллизии столь широко, что понятие «век» («Век шестует путем своим железным») оборачивается здесь метафорой целого ряда эпох, превращаясь в синоним столь же неопределенно истолкованного «просвещения», точкой отсчета которого объявляется закат античности. Иначе чем же объяснить, что и «зима дряхлеющего мира» в «Последнем поэте» и «век надменный» в стихотворении «Предрассудок! он обломок...» предстают в системе остро-контрастных сопряжений с мифологической и историко-культурной символикой Эллады («Омир», «Парнас», «Эол», «Афродита», «Сафо», «Аполлон», «Храм»).

Изобразительная ткань элегий Баратынского настроена прежде всего на воплощение универсального ядра элегической эмоции, на долю же исторической и биографической сфер ее преломления остается, в сущности, лишь ассоциативный слой образа. Не столько в исторической конкретизации «разуверения» (в конце концов, она всегда относительна там, где не прибегают к арсеналу конкретных реалий современности или к отточенной стилистике

намеков), сколько именно в трагической универсальности разочарования, в такой всеобъемлемости его, на которую никогда не отваживалась старая элегия, наконец, в его предельной насыщенности мыслью и в самом качестве этой мысли, не ведающей страха перед открывшимися потемками бытия, — во всем этом и заключается подлинно новаторская миссия элегической лирики Баратынского. Жанр этот долго живет в его поэзии именно потому, что он у него насквозь философичен, подчеркнута рефлексивен — словом, прочно укоренен во всем, отпадение от которого порождало кризисные явления в истории элегии.

В элегическом разочаровании Пушкина явно возрастает степень исторической конкретности. Оно и в биографическом отношении локально и питается не общим настроением мироощущения, а вполне определенными процессами пушкинской мысли: такими, например, как переоценка просветительства в начале 20-х годов, итоги которой в «демоническом цикле», сообразно с логикой романтизма, переводятся в универсальный план. В пределах этой эмоции Пушкин открывает такие возможности взаимопроникновения общечеловеческого, исторического и конкретно-биографического, которые были немыслимы в элегическом мире Баратынского, переключавшего историческое в универсальное, отсекавшего художественные артерии, по которым мог хлынуть в элегию биографический опыт со всею его эмпирикой неповторимого человеческого бытия.

Между тем именно биографический опыт является у Пушкина связующим началом и художественной призмой, в которой пересекаются ракурсы элегического разочарования³. Здесь живой нерв его экспрессивного напря-

³ О способах воплощения биографического начала в лирике Пушкина см.: Сидяков Л. С. Лирическое «я» в болдинских стихотворениях Пушкина 1830 года. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 60—73.

жения, а иногда и композиционное средоточие образа. На редкость органичным сплетением всех этих трех сфер обзора элегической эмоции отмечена композиция стихотворения «К морю». Пушкин не причислял его к разряду элегий, быть может, потому, что перестройка жанра в его представлении зашла здесь слишком далеко. И все же оно еще сохраняет с элегической традицией живую, необорванную связь. Элегическая тональность его очевидна. Однако сама по себе она не могла бы служить достаточным признаком причастности стихотворения элегическому жанру, если бы не отчетливо выраженные в нем рефлексивные ходы мысли и, в особенности, если бы не эта характерно элегическая трансформация конкретно исторических впечатлений в глобальный и завершающий план, которая происходит в финале элегии:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран.

Итог пушкинских размышлений над историей звучит как безысходная и всеохватывающая истина, отмечающая даже призрак надежды. Противоречия истории перевоплощаются в извечную антиномию, над которой нависает «длань судьбы». Мысль Пушкина несет в себе взрывчатую неожиданность: на том полюсе, который противостоит общественному благу, парадоксально уравниваются просвещение и тирания. Перед лицом судьбы полярности истории, в сущности, сняты, она оборачивается пустым движением, движением в пределах *circus clusum*, выявляющим лишь относительность всякой исторической ценности. Пушкинское стихотворение «К морю» оттеняет едва ли не решающее различие в способах переключения исторического в универсальное, свойственных Баратынскому и Пушкину. У Баратынского это переключение сродни сублимации: в духовном

результате его уже незаметен исходный материал, намекающий о себе лишь окраскою и тоном мироощущения. К тому же переключение это, так сказать, внеизобразительно в том смысле, что оно никак не отражается на логике построения образа. Мысль Баратынского вобрала в себя веяния эпохи, впитала и растворила их «без осадка», который бы предполагал возможность их вторичной кристаллизации в конкретных деталях стиха.

Между тем в духовном комплексе, который заключает в себе пушкинское «разочарование», легко обозримы «слагаемые». В стихотворении «К морю» оно точно бы восходит по концентрическим кругам, поднимаясь от биографии к истории и взмывая в финале в надысторические выси, где безраздельно господствуют законы судьбы. Эти сферы преломления элегической эмоции прочерчены четко и увязаны в последовательность, отражающую самый ход душевного процесса, то расширение границ разочарования, в итоге которого оно перерастает в универсально-романтическую реакцию на мир. Но это не та последовательность, при которой переход из одной сферы в другую исключает присутствие предыдущего в последующем, исходного в конечном. Пушкинская эмоция сохраняет психологическую объемность в каждой точке своего композиционного движения. Субъективно-личностный план ее напоминает о себе на всех этапах ее образного развертывания, отсвечивает в глубине ее исторических и универсальных перевоплощений.

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Вспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

.

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран.

.

Все в этом стихотворении пронизано мощными излучениями пушкинской судьбы, жаркою мыслью о «поэтическом побеге» и холодом разуверения, оттеснившего мечту. Перебеленный текст первоначальной редакции был короче едва ли не вдвое. Поэтическая мысль его двигалась всецело в биографической колее, и колея эта в дальнейшем послужила тем руслом, в которое вольются исторический и универсальный притоки элегической темы. Стало быть, уже у истоков рождения пушкинской композиции биографическая ткань ее мыслилась как всепроникающее начало, как лирический слой, опосредующий все ее тематические разветвления.

Генерализующий склад элегической эмоции — производное известного усечения психологических связей и такого укрупнения переживания, которое вытесняет психологические движения, окутывающие доминирующее чувство в реальном течении душевной жизни. Элегическая эмоция перекрывает ее горизонты, сокращая пространство психологического обзора. У Баратынского раздвоены и расколоты в ценностном отношении полярности душевного бытия — страсть и рассудок, но «разуверение» цельно и однородно и, как правило, исключает мысль о противоборствующей душевной стихии (по крайней мере в контексте конкретной элегической композиции). Оно не столько участник душевной борьбы, сколько ее трагически неизбежный итог. Пушкинское разочарование воплощено либо на излете, в последнем фазисе душевной борьбы, предрекающем очистительный перелом сознания, либо его сопровождает, как в стихотворении «К морю» лирическое переживание, намекающее на утраченное равновесие души, на ее психологи-

ческий фон, не поглощенный у Пушкина трагическим очагом мысли. Точнее, это даже не фон, а стихийно-неустрашимые душевные движения, поднимающиеся из глубины пушкинского сознания, вызванные к жизни соприродным ему богатством жизненных связей. Ведь если море у Пушкина — «свободная стихия», то такова же и душа, и из нее доносится временами «бездны глас».

Мы решительно ничего не поймем в пушкинской элегии «К морю», если замкнем круг воплощенных в ней чувствований одной лишь эмоцией разочарования. И если мы вычленили ее, то только затем, чтобы показать ее идеологическую многослойность и композиционную логику ее восхождения от биографического к универсальному. Но ведь рядом с нею, вернее, опережая ее в композиционном течении стиха, полнозвучно и стройно звучит иной голос души, точно бы невольно, точно бы наперекор разобщающей власти разуверения прикоснувшейся к безбрежным далям и глубинам бытия, воплощенным в пушкинском «море». Как и подобает символу, обладая самоценной предметной реальностью, пушкинское «море» множеством отзвуков перекликается с миром души. Погружаясь в созерцание того, что исполнено таинственных и необъятных возможностей бытия, она точно бы вступает в круг самозабвения, разрывая оковы рефлексии, и в самозабвении этом возвращается к себе, к своей собственной полноте, к стихийным порывам своим, которые не в силах подавить никакая трагически безысходная дума о мире. Борение мрака и света, трагической эмоции, неизбежно оскудняющей картину мира, и неустрашимо-природных влечений души, размыкающих сознание навстречу подвижному многообразию «живой жизни», вольной игре ее стихий, не ведающей предела, — этим-то борением и отмечена своеобразная симфоническая структура пушкинского стихотворения «К морю». В глубине его внутренней формы не только соприкасаются, но и вступают в поединок лирические темы, которые на

первый взгляд движутся в композиции независимо друг от друга. Тема моря, казалось бы, совершенно неожиданно всплывает в финале. И в самом деле: ведь уже произнесен окончательный приговор о «судьбе людей», и ощущение едва ли не фатального жизненного тупика нависает над пушкинской мыслью, а между тем каким упоительным дыханием свободы веет от замыкающих стихотворение строк пушкинского прощания с морем. В последний раз оживают образы вольной стихии, уже готовые перевоплотиться в неизгладимые образы памяти:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красоты
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Нет, разумеется, было бы непростительной наивностью заключить, что последние строки стирают трагический итог пушкинского разочарования. Они не столько нейтрализуют его, сколько уравнивают картину бытия, и на стыке их с этим итогом рождается образ особой пушкинской полноты жизнеощущения, которое с равной степенью глубины и силы восприятия объемлет «и блеск, и тень» жизни.

Пушкин подрывает, если можно так выразиться, композиционную монополию элегического переживания, свойственную старой элегии, настраивавшей и движение темы и арсенал поэтических деталей на безраздельное единство элегической тональности, исключавшей контрастные душевные движения, если, конечно, они не были predeterminedены изначальной двойственностью меланхолической эмоции. В композиции пушкинского стиха элегическое переживание не заглушает и не подавляет противостоящие ему голоса жизни, противополож-

ные устремления души. Горизонты лирического образа у Пушкина нередко шире горизонтов элегической эмоции. И в элегии, в этом субъективнейшем из лирических жанров, отмеченном повышенной избирательностью в отношении к духовному материалу реальности, Пушкин устремлен к воплощению объективной объемности душевного мира. Даже в такой элегии, как «Демон», в которой пушкинское разужерение достигает особой сосредоточенности и драматической энергии, даже здесь в композиции стиха необыкновенно страстно и сильно звучит мотив «всех впечатлений бытия». И в этих прежних пристрастиях души неотразимо проступает очарование «живой жизни», ведь здесь окинута как бы прощальным взором высшие проявления ее: «И взоры дев, и шум дубровы, И ночью пенье соловья», и такие духовные ценности («свобода, слава и любовь»), которые способны выдержать (и выдерживают, как убеждает нас в том художественная логика «демонического» цикла) натиск любых покушений «отрицающего духа». Отрицаемые, они все-таки по-прежнему притягательны для пушкинской мысли. Она точно бы еще раз взвешивает их: не случайно ценности эти упоминаются дважды. В элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» пушкинские размышления о смерти развертываются в теснейшем соседстве с думою о жизни, и чем навязчивее они, тем неотступнее следуют за ними «все впечатленья бытия». воплощенные опять-таки в самых интенсивных своих проявлениях, отмеченные торжеством молодости, силы и красоты. Этот неустранимый фон сознания и подготавливает тот полнозвучный аккорд, которым замыкается скорбная и светлая музыка элегии.

Порой цельная для традиционной элегии эмоция словно бы раздроблена у Пушкина, и раздроблена иначе, нежели у Баратынского, склонного к расчленению душевных стихий на четко выраженные полярности. Вернее, у Пушкина это даже не дробление, а способность видеть

оттенки за доминантой переживания, хотя оттенки эти и не стали еще самодовлеющим объектом изображения и обертоны переживания еще не заслоняют его основной тон, как это произойдет значительно позднее в лирике Фета. Пушкинской элегической грусти в стихотворении «На холмах Грузии...» сопутствует оттенок легкости, точно бы душевной невесомости, ощущение света примешивается к сумеркам печали. Но то и другое сплетения чувств не претендуют более на расплывчатую двойственность меланхолии, в которой определенность каждого из ощущений растворена в рефлектирующем самосозерцании. Здесь, в первых строках пушкинской элегии, печаль остается печалью, ореол света вокруг нее размывает ее психологический контур. Она уже больше не объект эстетического любования и не вторичное переживание памяти. Она вспыхивает в душе в этот миг, и душа погружается в нее со всей полнотой самоотдачи. К тому же чувство это обретает направленность к миру «другой души» («печаль моя полна тобою, тобой, одной тобой...»), наполнено им «без остатка», который бы давал повод для рефлексии.

Мир эмоций в элегиях Пушкина раздвинулся одновременно и вширь и вглубь. Психологические конфликты Пушкина иной природы, нежели конфликты Баратынского. У Баратынского противоборствующие душевные стихии (скажем, страсть и рассудок) располагаются как бы на одном уровне, они двойственны изначально, и их универсальная раздвоенность пресекает возможность движения в толщину индивидуального душевного опыта. Пушкин открывает широкий доступ этому опыту в жанре элегии. Подобно Жуковскому, он нередко дает «вертикальный срез» души, но, погружаясь в душевные глубины, пушкинская элегия заботится не о том, чтобы навеять ощущение сокровенного и ускользающего как всеобщего непознаваемого ядра душевной жизни, а о том, чтобы внести художественную ясность в непросвет-

ленные участки душевного бытия, дух художественной гармонии в дисгармонические проявления души.

Самое соотношение гармонии и дисгармонии резко изменилось в элегическом мире Пушкина. Элегическая муза Жуковского тяготела к снятию дисгармонического, либо вынося его «за скобки», в зону противостояния художественной реальности диссонирующему потоку действительности, либо нейтрализуя дисгармоническое усилием художественной воли, апелляциями к благому и миротворному вмешательству провидения. Дисгармоническое сгущается в элегии Баратынского, угрожая залонить собой поле ее психологического обзора. Оно объявлено вечным спутником духа, родовым наследием его и его проклятьем. Оно не исключает порывов к гармонии, но порывы эти устремлены скорее к желаемому, чем к реальному. Тоска по идеалу «соразмерностей прекрасных» у Баратынского не более, чем тоска, утихающая лишь под целебным прикосновением искусства, этого прибежища «больного духа» («В дни безграничных увлечений...», «Бесенок»), между тем роковая двойственность человеческой природы — безысходная реальность. В элегиях Пушкина дисгармоническое и смутное как объект изображения (а Пушкин отнюдь не пренебрегает им) точно бы вступает в область определенности и света, излучаемых синтезирующим складом пушкинского мышления.

Пушкин открывает в элегии борец контрастных душевных начал там, где страсть выглядит мучительно нерасчленимой для ее носителя, там, где она томительна и трагична именно в силу своей кажущейся неопределенности, или, наоборот, неосознанно инспирированной определенности. За лирическим «я» таких элегий, как «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Желание славы», «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...», — за всеми этими проявлениями душевной смуты и трагической темноты страстей, которые воплощены в них, про-

сматриваются черты авторского образа и авторского видения, которое позаботилось о том, чтобы раздвинуть психологические горизонты изображения. И нам дано видеть дальше и глубже того, что доступно духовному зрению лирического «я». Нам открывается здесь своего рода непредумышленный маскарад страстей, когда одно душевное движение прячется за другое, когда за одной страстью угадывается другая, еще не вступившая в поле зрения лирического субъекта: он чувствует, быть может, лишь ее отдаленный «гул», неизмеримо усиливающий душевное смятение.

Самоуверения, замыкающие элегию «Простишь ли мне ревнивые мечты...», лишь прикрывают безысходную борьбу сомнений в душе лирического субъекта, тяжесть недоумения, рожденную ускользающими от всякой логики, загадочно несовместимыми проявлениями души героини. Уверенность эта сродни самовнушению, и она не в силах перебить душевный ропот, внятно слышимый нам и в самой экзальтации этих самоуверений и недоступный лишь душевному слуху лирического субъекта.

Кажется, жажда славы в элегии «Желание славы» заполнила собой все сознание лирического «я» и оттеснила мучение любви, но в глубине этой новой страсти горит все тот же душевный пожар. То, что воспринимается лирическим субъектом только как месть героине, на самом деле пронизано неостывшим трепетом любви, лишь перевоплотившейся в иную, казалось бы, столь же всеобъемлющую страсть. От безмерной боли душа здесь лишь надела маску, обманув себя бессознательной попыткой заместить одно переживание другим.

В элегии «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...» изливание лирического субъекта обрывается в тот момент, когда оно едва-едва входит в ясную область сознания и еще только предчувствуется вся грозная тяжесть вопроса, нависающего в последней оборванной строке. Между тем глухую работу этого сомнения, его

разрушительный ход, возникающий где-то на периферии сознания, если не в подсознании лирического «я», мы чувствуем уже в сосредоточенном усилии его воображения воссоздать именно образ желаемого одиночества героини, сгустить атрибуты этого одиночества. То же соотношение кажущегося и глубинного, сознательного и неосознанного реализовано и в образной ткани поздней пушкинской элегии «Заклинание». Круг этих сопутствующих эмоций, из которых одна бессознательно (но бессознательно, разумеется, только для лирического субъекта, вовсе не для автора) маскирует или замещает другую, был подлинным открытием Пушкина в жанре элегии. И не изломы разорванной и рафинированной психики современной личности Пушкин усматривает в этой сфере переживаний (во всяком случае не только это), ему виделись в ней глубинные, общечеловеческие пласты душевной жизни. Что это именно так, убеждает хотя бы пушкинская попытка воплотить подобный непроизвольный маскарад души в жанровом пространстве антологической пьесы («Дева»).

Пушкинский отказ от генерализующей эмоции и небывало широкий спектр переживаний, втянутый им в кругозор элегии, неизбежно оборачиваются ослаблением контекстуальных связей между элегическими произведениями, особенно заметным на фоне контекстуально спаянной элегической системы Жуковского⁴. По сравнению с нею (да, впрочем, и с лирикой Баратынского) у Пушкина явно возрастает художественная суверенность отдельного элегического текста, его эстетическая самодостаточность. Композиция элегического произведения те-

⁴ О роли и формах организации большого контекста в лирике Жуковского см.: Гук овский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., Художественная литература, 1965, с. 139; Грехнев В. А. Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры. (Жуковский, Тютчев). — В сб.: А. С. Пушкин. Статьи и материалы. Горький, 1971, с. 3—25.

перь организована так, что оно являет собой самодовлеющий художественный мир, соотнесенный лишь с реальностью (внешней и внутренней реальностью авторской души), не нуждающийся в опоре на другие элегические произведения. Образный потенциал отдельных деталей раскрывается под действием центростремительных, структурообразующих сил. Настроенные лишь на единство лирического образа, детали ведут в глубь композиционной постройки, а не за пределы ее, как порою бывает у Жуковского, подхватывающего заключенный в них поток ассоциаций в других элегических композициях.

Это, разумеется, не означает, что в лирике Пушкина отсутствуют какие бы то ни было межстиховые сцепления, но возникают они скорее стихийно и уже на внежанровой основе. К тому же связи эти локальны, вспыхивают то там, то здесь, не претендуя больше на всепроникающее значение, тяготея чаще всего к «островкам» лирических циклов. Но уже в пушкинской лирике 20-х годов можно выделить, пожалуй, только один цикл, прочно опирающийся на единство жанрового контекста — это «Подражание древним». Что же касается «демонического цикла», то, взятый в целом, он элегичен лишь по эмоциональной окраске конфликта, да и та здесь не выдержана с неуклонной последовательностью. Элегический тон и стиль преобладают лишь в двух первых произведениях («Бывало, в сладком ослепленье...» и «Демон»), тесно связанных переключкою образов, близких к традиционной элегии и по структуре своей, которая, впрочем, уже в «Демоне» заметно перестроена опорой на сюжетную ситуацию. Ни «Свободы сеятель пустынный...», ни тем более «Телега жизни» не имеют с элегией ничего общего. Первое — своеобразный синтез притчи и инвективы, второе — аллегория, предметная оболочка которой являет собой резко обывовленную картину дорожного странствия. Эмоциональный строй

«Телеги жизни» сформирован, быть может, с оглядкой на элегию, но лишь в том смысле, что элегическая серьезность его скрыта в глубине, на поверхности же безраздельно царит ироническое веселье. Но во всяком случае такое совмещение серьезного и комического немислимо в мире элегии, в котором серьезность медитации абсолютна и не терпит ни малейших соприкасаний со стихией комизма.

Пушкинский «прощальный» цикл вырастает уже явно на обломках жанра, и о его элегическом контексте можно говорить только условно, постольку, поскольку он отмечен художественной памятью об элегии. Но это едва ли не последняя вспышка жанровой памяти в лирике Пушкина.

Разнообразие пушкинских условно элегических эмоций в лирике 20-х годов раздвигало границы жанрового объекта порою столь широко, что, в сущности, исчерпывал себя тот предел психологической неопределенности, эмоциональных колебаний элегии, за которым уже началось неузнавание жанровой сферы обзора. Речь идет не столько о читательском неузнавании (в конце концов оно слишком проблематично), сколько о неузнавании субъективно-авторском. Известны ведь случаи многочисленных пушкинских колебаний с жанровыми определениями тех стихотворений, которые поначалу были названы элегиями, а затем в окончательном автографе или же в ходе формирования разделов своего собрания сочинений автор отказывался от этого жанрового определения. Естественно, что в таких условиях было немислимо возникновение единого элегического контекста, который бы обладал тематической и ассоциативной отчетливостью межстиховых связей. В пушкинских элегических композициях, не подкрепленных жанровым контекстом, открывавшим в лирике Жуковского возможность «досказать недосказанное», вернуться к теме на пути лирических вариаций, укрепить корни отдельного лирического образа

в том случае, если они недостаточно закреплены в композиционной почве конкретного стихотворения, если они ассоциативно «прорастают» за его порог, — в элегических композициях Пушкина резко возрастают силы внутреннего сцепления, всепроникающей взаимосвязи деталей. Истоки этого не только в особом архитектурном даре пушкинского мышления, но и в особой эстетической природе пушкинского лирического субъекта.

Субъект элегии Жуковского — носитель настроения и созерцания. Он в некотором роде лицо страдательное. Как бы безвольно растворяясь в потоке впечатлений, идущих от внешнего и внутреннего миров, он озабочен лишь тем, чтобы воссоздать этот поток с такой полнотой, которая у Жуковского всегда на грани «невыразимого».

Иной тип лирического субъекта сформирован элегической лирикой Баратынского: здесь перед нами носитель мысли, направленной на непокорную стихию страстей, мысли по преимуществу расчленяющей, хотя и несущей в себе сокровенный внутренний жар. Страсть как объект художественного анализа в элегиях Баратынского словно бы незаметно для автора проникает в авторскую сферу, теснимая аналитическими усилиями мысли, она тем не менее живет в ее поэтической глубине, то нарушая временами уравновешенный ход интонации, то напоминая о себе столь характерными для творчества Баратынского острыми столкновениями полярных образов.

Полнозвучию пушкинского элегического переживания, окруженного обертнами, уравновешенного противоборствующими устремлениями сознания, соответствует и свойственный Пушкину склад лирического субъекта. Его отличает психологическая объемность, в нем нераздельно слились и гармонически взаимоопределились все сущностные силы личности: беспокойные порывы разума, полнота чувственных реакций на мир, импульсы воли.

Все это у Пушкина закрепляется в своеобразном психологическом действии, носителем которого и выступает элегический субъект. Пушкинская мысль ничего не теряет в сосредоточенности элегической медитации по сравнению с элегией Жуковского, но она шире распахнута в мир. Погружаясь в себя, она не утрачивает связи с внешней реальностью, больше того — у Пушкина только в этих соприкосновениях и раскрывается существо внутренних движений души. Романтическая элегия Пушкина уже на пороге своей зрелости (в лирике начала 20-х годов) покушается на границу внутреннего и внешнего миров, воздвигнутую ранним романтизмом. Дело тут совсем не в композиционной протяженности предметного плана (с пространственными изображениями природы у Жуковского пушкинская элегия отнюдь не стремится соперничать) и даже не просто в художественном акте снятия границы (ее снимает и Жуковский рано или поздно в композиции элегического стиха, но снимает для того, чтобы в итоге эстетически растворить предметную реальность в бестелесных формах романтической фантазии). Дело в том, что в элегиях Пушкина внешний и внутренний миры переплетаются с поразительной художественной естественностью, несвойственной раннему романтизму, и, переплетаясь, сохраняют свою внутреннюю автономию. Они уже неразстворимы друг в друге: атрибуты внешней реальности могут и у Пушкина стать знаком и символом чувства, но и тогда они не утрачивают предметную плоть. В психологическом действии пушкинского лирического субъекта эмоция как раз и обретает выход вовне или, точнее, в сферу свободного художественного движения над романтическими барьерами внешнего и внутреннего миров. Разумеется, в элегиях Пушкина перед нами особое действие, преломленное природой лирического творчества, — действие как бы на грани переживания и поступка, выливающееся в цепь внутренних жестов лирического «я».

Первая же южная элегия «Погасло дневное светило...», ознаменовавшая рождение зрелого пушкинского элегического стиля, насквозь пронизана динамикой таких психологических жестов. Внутреннее действие лирического субъекта получает здесь своеобразную опору во внешнем предметном плане изображения: оно отделяется движением в пространстве, стремительным бегом корабля. Но если движение лирического «я» в пространстве — движение вперед, «к пределам дальним», то движение во времени — движение вспять, в прошлое, в мир памяти. Пересечение этих двух разнонаправленных линий движения в композиции элегии создает источник особого драматического напряжения мысли. Ведь перед нами не просто воспоминание, но воспоминание в преддверии нового бытия, когда замыкается некий цикл судьбы, и душа, порываясь в грядущее, на последней, прощальной черте пытается воскресить видения былого. «Волненье и тоска» окрашивают этот порыв в неизведанную даль, к новым берегам жизни. (Строка «С невольным трепетом туда стремлюся я», возникшая было в первоначальном варианте, отброшена Пушкиным: ей явно не хватало внутренней энергии). Но еще настойчивее, еще призывнее звучат в душе голоса памяти. Уже у самых истоков лирического движения, там, где переживание еще только набирает образный разбег, мысль о будущем нераздельно сливается с воспоминанием:

С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаясь упоенный...

И всякий раз, как только в композиции пушкинской элегии возникает новый образный ход, как только всплывает дума о будущем, образный ход этот, не получая завершения, точно бы стихийно прерывается под напором воспоминания. Видения прошлого всплывают из глубины памяти во всей их неотразимой власти, они сотрясают душу, сила их равновелика силе первоначальному впечатлению.

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
 Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

И вот как раз в тот момент, когда душа как бы надломлена первоначальным натиском воспоминаний, вихрем образов и видений, еще не обретших лица, в тот момент, когда она ищет слово, чтобы справиться с этим хаосом нахлынувших впечатлений, — в этот момент возникает глубокая пауза, вслед за которой мысль, точно бы от избытка перенасытившей ее чувственной энергии, вдруг совершает скачок вовне, как бы подыскивая опору в реальности, опору, которая могла бы служить аналогом ее внутренней полноты. Именно как психологический жест возникает у Пушкина это троекратно повторенное обращение к «послушному ветрилу» и к «угрюмому океану», обращение, являющее собой своего рода исход для лирической мысли там, где она устремляется к неисповедимому в душевной жизни, там, где она стремится охватить целостный объем отошедшей в прошлое эпохи бытия. И в том и в другом случаях пушкинская мысль не останавливается на стадии невыразимого, на которой порою пресекается мысль Жуковского, довольствуясь языком намека либо рассчитывая на резонанс образа в других элегических композициях, на возможность его варьирования в жанровом контексте.

Пушкинская мысль совершает нечто прямо противоположное тому, к чему тяготело элегическое мышление Жуковского: она вдруг размыкает переживание из чувственного в предметный план, словно бы разряжая заряд рефлексии, готовой замкнуться на самой себе, и одновременно обретая новый язык для выражения эмоции — язык символически осмысленной внешней реальности. На этом-то языке и оказывается выразимым то, что невыразимо в пределах чисто психологического ря-

да. Ведь пушкинский «угрюмый» океан несет в себе мысль о полноте и неисчерпаемости бытия и возникает его образ именно там, где лирическое переживание движется к этой мысли, не выражая ее декларативно, но формируя сопряжениями образов. Не очевидно ли, что пушкинская картина минувшего сплетена из противоположностей: из ценностей и утрат, из «хладного страданья» и ослепительных мгновений счастья. И даже образ «изменниц молодых» колеблется в этом контексте, склоняясь то к одному, то к другому полюсу оценочных тяготений: это «наперсницы порочных заблуждений» и одновременно «подруги тайные весны моей златая». Вслед за этим образом вновь возникает емкая и напряженная пауза: мысль поэта еще раз в этот миг обращается к минувшему и, пытаясь охватить всю полноту отшумевшего бытия, вносит в картину его завершающий гармонический штрих:

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

И тут вновь, как знамение бездонных глубин жизни, уже испытанных и еще предчувствуемых, возникает все тот же психологический жест, завершающий на сей раз лирическую композицию энергичным образным поворотом мысли, отсылающим нас к началу и оттеняющим внутреннее равновесие и стройность лирического целого. В этом образе пересекаются временные пласты прошлого и будущего, смыкаются предметный и психологический слой изображения. Появляясь в композиционных зонах, где собирается особая энергия переживания, где она требует выхода, образ этот постоянно размыкает переживание вовне, соединяя два мира — внешний и внутренний. Он точно бы колеблется на границе этих миров.

Но не только к этому лейтмотиву стягивается психологическое действие лирического субъекта. Оно угадывается и в пушкинском обращении к кораблю:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

и в анафоре, едва ли не с физической осязаемостью, одним только повторением глагола, передающей стремительность побега:

Я вас бежал, отчески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья...

и в диалогическом жесте обращения к «наперсницам порочных заблуждений».

Пушкинское воспоминание — уже не умиленное созерцание в духе Жуковского, расслабляющее волю. Упругая волевая струя, чуждая каких-либо резких дисгармонических проявлений, несущая в себе и эмотивное и мыслительное начала, явно преобладает в элегиях Пушкина, и ей соответствует композиционная форма, в которой четко взвешены пропорции. Ясно просматриваются, к примеру, этапы в движении темы, и образ минувшего на этих стадиях поворачивается разными курсами: сначала самый общий, нерасчлененный поток ощущений; затем в этом душевном тумане вырисовываются проясненные памятью вехи минувшего, и, наконец, горизонты воспоминания смыкаются на конкретном переживании, на «глубоких ранах» любви. «Лирическое движение», признаки которого Пушкин особенно ценил в композиции стиха, как показывает его отзыв на «Фракийские элегии» Теплякова⁵, — это лирическое движение (надо полагать, синоним неуклонного и энергичного развертывания темы) сообщает психологическому рисунку пушкинских элегий приметы особого действенного склада. И в то же время в элегии

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., Наука, 1964, т. 7, с. 422.

ческой композиции «Погасло дневное светило...» гармонически уравновешены предметный и психологический ряды, моменты бурных вспышек душевной энергии, когда она рвется «наружу», и ее спады, когда чувственный поток входит в более спокойное русло.

Там, где мысль обретает выход в действие, хотя бы и реализованное в одном лишь волевом стремлении души разомкнуть себя навстречу «всем впечатленьям бытия», там ей уже не угрожает болезненная самососредоточенность сознания, там и самая мысль в конце концов получает окраску, далекую от первоначально угнетавших ее впечатлений. Не в этом ли убеждает нас прежде всего пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Если и воплощена в нем традиционно элегическая дума о смерти, то нельзя же не видеть, что по художественному облику своему это какая-то странная, непривычная для элегии дума. Это дума на миру, посреди жизненного пира. Не элегические сумерки сопутствуют ей, а свет и игра жизни. И не в уединении пробуждается она, а среди «улиц шумных», во многолюдстве храма. В этом вся неизбежность ее, но в этом же и ее изначальное родство с живыми силами бытия. Элегическая мысль здесь нераздельно слита с действием лирического субъекта, она и возникает как его психологическое продолжение. Глаголы действия, выдвинутые в начало стиховой фразы, обретают в ней опорную позицию, стягивая в прочный узел действие и размышление:

*Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.*

*Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь не видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.*

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

Первый вариант начала элегии, запечатленный в черновом автографе, ничем не намекал на этот пронизанный энергией действия ход мысли:

Куда б мой рок (?) мятежный
Не мчал по земной.
Но мысль о смерти неизбежной
Всегда близка (?) всегда со мной.

Такой поворот темы на исходной черте построения исключал какую бы то ни было активность лирического субъекта: он здесь не более чем игрушка высших сил. И когда в следующем варианте первой строфы Пушкин снимает этот образный ход, он, в сущности, перестраивает все направления мысли, поскольку выбор исходной точки в развертывании лирического образа — это всегда выбор русла, в которое устремится еще неясный в очертаниях своих поток ассоциаций:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой —
Но мысль о смерти неизбежной
Всегда близка (?), всегда со мной...

Следом за этой строфой в черновом автографе возникают строки, являющие собой своеобразный «конспект» дальнейшего развития темы.

Гляжу ль на деву младую
На
Гляжу ль на дуб
Иль на младенца
.....

Ласкаю ль милого ребенка,
Сижу ль под дубом в летний зной.

В этом конспекте уже отчетливо просматривается та установка на неразрывное слияние медитации и действия, которая придает особый колорит пушкинскому элегическому субъекту. В элегии «Погасло дневное светило...» действие, размыкающее переживание вовне, все же не выходит за психологические пределы, отливаясь лишь в психологический жест или в слово обращения. В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» из выразительной сферы оно смещается в изобразительную, но, порождая глубокий резонанс в экспрессивном и концептуальном измерениях стиха, оно исподволь готовит тот всплеск бодрости и жизненной силы, который разряжает в финале насыщенную трагизмом атмосферу безысходных раздумий о смерти.

ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ВРЕМЕНИ

В элегии допушкинской поры сложились достаточно устойчивые принципы временного изображения, нераздельно слитые с природой старой элегической эмоции, с медитативными способами построения стиха. Незыблемость их была тем очевиднее, что их власть распространялась даже на воплощение элегических эмоций, заключавших в себе первое и пока еще робкое предвосхищение оттенков душевной жизни, смутное предвиденье невыразимой полноты душевного бытия. Речь идет о пресловутой предромантической меланхолии. В ней намечился тот сплав контрастных ощущений, которые позднее, в элегии Жуковского, сольются с переживанием минувшего и обретут на этой почве особую глубину.

Правда, сентиментальная меланхолия, не успев вывить заложенные в ней возможности развития, быстро

выродилась в шаблон. С другой стороны, как бы ни была контрастна эта эмоция, ее контрасты имели всеобщий, а не индивидуальный характер. Меланхолия особенно пришлась по вкусу предромантикам еще и потому, что заключенные в ней полярные движения чувств слабо выражены, едва мерцают и не поднимаются до размеров страсти. Сентименталистам и не нужна была страсть: их вполне устраивала чувствительность. Не случайно Карамзин снисходительно похваливал слезоточивую музу эпигона Шаликова, находя в ней «нечто тепленькое».

Вообще в предромантической меланхолии скрывается не столько определенно выраженное чувство, сколько рефлексия по поводу чувства. В самом деле, эмоция эта несет в себе потаенно расчленяющий ход сознания. В стихийном течении переживания выделяется созерцающий субъект, отчуждается чувство, превращаясь в объект созерцания. Горячая лава переживания невольно остывает в этом почти неприметном для носителя эмоции движении рассудка. В настоящем душевной жизни субъект и его эмоции нераздельно слиты. В меланхолии эмоция как бы отодвинута в прошедшее — ведь разглядывать собственный душевный поток чувств можно только в условиях хотя бы минимальной временной дистанции.

У выдающегося русского теоретика искусства А. И. Галича в «Опыте науки изящного» есть определение жанра, вне всякого сомнения преломляющее в себе художественный опыт допушкинской элегии. «Элегия, — пишет А. И. Галич, — как тоскливое и веселое пение, возбужденное воспоминанием, относится своей поэзией к былым и минувшим страдательным состояниям души, которые охладели теперь до того, что мы можем уже представлять себе их в мыслях, не чувствуя дальних потрясений, и, например, хотя со слезами еще на глазах, но уже с расцветающей на устах улыбкой воспеть

блага, которых лишаемся»⁶. Определение это, конечно же, не универсально, но особая пронизательность его в том, что за точку исхода оно берет временной момент, упущенный во всех более поздних истолкованиях жанра.

У старой элегии была своя поэтика времени. Суть ее в жестко закрепленной и неподвижной временной дистанции между высказыванием и эмоцией, между субъектом и объектом лирического воплощения⁷. Дело не столько в том, что предромантическая элегия тяготеет к изображению «минувших и страдательных состояний души» — ведь прошлое может быть воссоздано как настоящее, как нечто, переживаемое изнутри, — к тому же тяготение это станет явным лишь в лирике Жуковского. Дело именно в том, что лирический субъект как носитель эмоции у предромантиков словно бы исторгнут из непосредственного потока переживания. Он пребывает вне его, он созерцатель, а созерцают собственную душевную жизнь лишь на некоем мысленном отдалении.

В элегии Карамзина «К самому себе» происходит даже своеобразное «раздвоение» лирической личности. Перед нами диалог поэта с самим собой, диалог, в котором явно господствуют отстраненный голос и отстраненный взгляд. Жалобы лирического субъекта, открывающие стихотворение, перебиваются холодными сентенциями второго «я», и это «я» на редкость рассудительно и спокойно:

⁶ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., Искусство, 1974, т. 2, с. 262.

⁷ О принципе дистанции в лирике см. в статье: Ломинадзе С. В. На фоне гармонии. (Лермонтов). — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. М., Наука, 1976, с. 359; а также: Грехнев В. А. Время в композиции стихотворений Тютчева. — Известия Академии наук СССР. Серия литер. и языка. Т. 32. М., 1973, вып. 6, с. 481.

Прости, надежда!.. и навек
Исчезло все, что сердцу льстило,
Душе моей казалось мило;
Исчезло! Слабый человек!
Что хочешь делать? Обливаться
Рекою горьких, тщетных слез?
Стенать во прахе и терзаться?
Что пользы? Рока и небес
Не тронешь ты своей тоскою
И будешь жалок лишь себе...

Отчуждение переживания здесь заходит так далеко, что страждущее «я» элегии вдруг является нам облеченным чисто внешними атрибутами, увиденное сторонним оком:

А ты стоишь с унылым взором
С душою мрачной...

В поле зрения старой элегии попадало лишь отстоявшееся в душевном мире, то, в чем уже угасает бывшая эмоциональная энергия. Едва ли случайно в этой связи стойкое пристрастие допушкинской элегии к персонификациям. В них — не только следы рационалистической традиции, еще не изжитые предромантическим мышлением, в них установка на воплощение того, что уже застыло в сознании в неколебимые и незыблемые формы. Любая персонификация закругляет эмоциональный момент настолько, что он оказывается самодовлеющим, изъятым из реального многообразия психологических связей. В персонификациях предромантиков так или иначе запечатлевается ретроспективный ход мышления, намек на существование некоей духовной вершины, от которой отталкивается мысль поэта, обозревающая круг своего душевного бытия.

В условиях временного отдаления между эмоцией и ее созерцанием неизбежно остывает переживание: обессиленное, оно исходит сентиментальными слезами. Оно слезоточиво еще и потому, что у предромантиков оно

объект вольного или невольного любования. Там же, где носитель эмоции находится как бы в самом средоточии ее, там, естественно, нет места самоумилению. Такова, по-видимому, психологическая почва сентиментальной элегии, в которую уходит корнями принцип дистанции.

В условиях временной дистанции остывает и слово: стиль предромантической элегии тяготеет к гармонии, исключая порывы страстей, резкие диссонансы, способные поколебать уравновешенный ход интонации. Нужно ли говорить, что это гармония иной природы, нежели пушкинская, являющая собой сложный итог душевной борьбы, отзвуки которой прорываются в слово.

Старая элегия вовлекала в поле обзора лишь противоречия внеличного порядка, порою фатально-неустранимые и потому лишённые субъективной остроты. Трагизм, притаившийся в них, легко преодолевался с помощью резиньации. Даже в меланхолии полярности эмоций не противоборствуют, а лишь сосуществуют, и сосуществуют, изначально уравновешивая друг друга. Конфликтность элегии как бы застывает на уровне внешней темы, оставаясь лишь предметом медитации. Поэтому непосредственно запечатленные «толчки» эмоций, естественные в условиях острой лирической коллизии, «толчки», создающие иллюзию мгновенно вспыхнувшего душевного движения, словно бы в этот же миг обретающего слово, по существу, невозможны здесь. Когда Жуковский сориентировал элегию на изображение минувшего, он не только закрепил предметно-тематическими средствами тот принцип жесткой дистанции, который был заложен в основание временной концепции жанра. В элегии Жуковского происходит экспансия временного начала: в ряду других жанровых признаков оно начинает явно доминировать, проникая в композиционный план изображения, стягивая к себе «пучок» жанровых

эмоций, обрастая своего рода временной философией, на которую меньше всего могла претендовать элегия предромантического толка.

Это философия, замкнутая на минувшем. Даже в тех редких случаях, когда Жуковский все-таки сопрягает временные измерения бытия, — в сопряжениях этих нет динамики, нет и намека на драматизм. Минувшее у Жуковского абсолютизировано и чаще всего изъято из временной цепи: «для сердца прошедшее вечно». Можно сказать, что оно противостоит времени, как противостоит оно реальности в целом. Жуковский признает только одну временную — вернее вневременную — колею: движение вспять, поскольку оно нераздельно с направленностью памяти и поскольку это движение создает столько драгоценную для поэта иллюзию господства над временем.

Все временные эпохи бытия у Жуковского как бы оглядываются на прошедшее. Даже будущее в этой поэтической системе являет собой как бы возврат к минувшему. Ведь оно мыслится как некая ретроспективная утопия, в которой дух освобождается от оков, сбрасывая с себя все ограничения реальности, в том числе и ограничения времени. Единственное, чем мы обладаем вполне, по Жуковскому, всегда позади. Его муза не доверяет настоящему, не допуская возможности безоглядного и нерелективного растворения в нем, столь притягательного для романтиков. По Жуковскому, настоящее неуловимо текуче, постоянно ускользает от нас, и мы не властны над ним — оно владеет нами. В нем господствует объективный ход времени, течение которого невозможно предусмотреть в русле индивидуальной судьбы. Каждый миг оно готово взорваться случайностями, непоправимыми переломами бытия. «Что может разрушить в минуту судьба, Эсхин, то на свете не наше», — восклицает герой одной из самых глубоких элегий Жуковского «Теон и Эсхин». Нет необходимости доказы-

вать, что стойкое недоверие к настоящему (если не боязнь его) в мирозерцании Жуковского — феномен, взошедший и на биографической, и на идеологической почве.

Между тем мир прошедшего притягателен для поэта уже потому, что в его представлении это мир пропущенного сквозь фильтр памяти, а значит одухотворенного времени, от которого больше не веет ледяным холодом реальности, разошедшейся с идеалом⁸. Тут достигает цели стремление Жуковского «Одеть покровом Знакомой жизни наготу». Прошлое для Жуковского объективно лишь постольку, поскольку оно насквозь субъективно — и это не игра слов. Минувшее объективно для Жуковского не потому, что в любых, даже самых прихотливых преломлениях памяти сохраняется реальная канва времени, а потому, что в соприкосновении с миром души оно выявляет некие родовые свойства ее: жажду идеала и мечту о духовной свободе. Стало быть, оно объективно постольку, поскольку оно заключает в себе как бы проекцию этих свойств.

Быть может, самым значительным открытием Жуковского в истории элегического жанра было именно открытие минувшего как особой духовной среды, в которой поэзия сливается с реальностью.

Экспансия временного начала в элегиях Жуковского выражается и в том, что временной ход мысли в них неразрывно сливается с композиционным движением темы, отражаясь в крупных фазах ее развертывания. В элегических композициях Жуковского налицо строго выдержанная последовательность в сопряжении внешнего и внутреннего, предметного и психологического. Она могла бы показаться вполне традиционной (ведь и

⁸ О своеобразном очищении и автономизации прошлого в лирике Жуковского писал С. В. Шаталов. См.: Шаталов С. В. Время, метод, характер. М., Просвещение, 1976, с. 46.

в сентиментальной элегии пейзаж порою предшествовал изображению души), если бы то, что в традиции выглядело случайным, не стало бы у Жуковского принципом построения, стягивающим к себе и тематическую, и временную сферы.

«Поэзия... есть абсолютно реальное», «поэзия растворяет чуждое бытие в своем», — писал Новалис⁹. Мышлению Жуковского близки эти постулаты, но было бы ошибкой полагать, что Жуковский вытесняет за пределы изображения всякую реальность, подменяя ее субъективной игрой воображения, как пытался доказать Г. А. Гуковский¹⁰. Какие-то, порою весьма обширные, пласты внешнего мира (мир природы прежде всего) входят в композицию элегии Жуковского, подтверждая и редкую наблюдательность поэта, и присущее ему чувство колорита, и умение подмечать едва уловимые движения в природе. Недаром же Гоголь писал о живописном даре Жуковского, который, «взявши картину, его пленившую... не оставляет ее до тех пор, пока не исчерпает всей, разрезав как бы анатомическим ножом ее неуловимые подробности... Его «Славянка» с видами Павловска точная живопись»¹¹.

Действительно, в композиции «Славянки» описательная интродукция развернута шире, чем где бы то ни было. Но именно «Славянка» как крайний случай отчетливее всего раскрывает столь характерную для элегических композиций Жуковского последовательность движения мысли от внешнего к внутреннему, от природы

⁹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., Искусство, 1967, т. 3, с. 282.

¹⁰ «Стиль Жуковского — это была опасность солипсизма, тяготеющая и над Фихте и еще над Шеллингом», — писал Г. А. Гуковский. — Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., Художественная литература, 1965, с. 81.

¹¹ Гоголь Н. В. Сочинения. Изд-е 12-е. СПб., изд-е А. Ф. Маркса, 1894, т. 5 с. 197.

в мир души, от реальности в область воображения. В «Славянке» этот ход темы как бы затруднен множеством опосредующих ступеней: одно изображение ландшафта сменяется другим, и все-таки можно заметить, что смена поэтических картин и сопутствующие ей перепады живописного освещения, как и едва заметные сдвиги лирической эмоции, — не более чем ступени к той композиционной вершине, взойдя на которую, мысль поэта возвращается к себе, погружаясь в поток меланхолического воспоминания. Подобные смещения темы в «Славянке» повторяются, и повтор создает определенный рисунок композиционного ритма, оттеняя связующий принцип всего построения. В лирическом пейзаже Жуковского экспрессивно насыщенные детали (какой-нибудь «пустынный храм» или «семья молодых берез», «как привидения», являющаяся в полумраке) возникают как раз в тот момент, когда мысль готова вступить на тропу воспоминания. В этих точках композиции реальность уже сливается с игрой воображения, и слияние столь нераздельно, что трудно заметить грань, за которой одно переходит в другое. К этим метаморфозам неуклонно устремляется мысль Жуковского, и как бы ни был разветвлен (или, наоборот, свернут, как в «Цвете завета») предметный план в его элегиях, рано или поздно их тема смещается в мир души, преображающей реальность.

Запечатленное в элегиях Жуковского движение темы от внешнего к внутреннему в аспекте времени оборачивается движением из настоящего в минувшее. В изображении прошедшего душевный мир поэта предстает как целое, как романтический универсум. Не отдельные эмоции, не мгновенные чувственные реакции, но вся душа человека, а точнее, ее основные стихии, ее романтически выявленные первоэлементы, то, что отстоялось в ней, и то, что отфильтровано воспоминанием, — к этому прикована лирическая мысль Жуковского. Воз-

ру открывается своего рода душевный «ландшафт», и открывается как бы с огромной высоты, откуда видны одни лишь вершины. Все случайное, мимолетное, несущее на себе отпечаток неповторимо чувственного момента — все это, в сущности, остается за чертою обзора. Приходится повторять это слово «обзор» и его производные потому, что в них заключены именно те оттенки смысла, которые передают и временной прицел элегической поэтики (принцип дистанции) и установку Жуковского на всеохват души в изображении минувшего.

Но вот в элегии «Цвет завета» возникает поворот темы, казалось бы, переключающий образ минувшего из панорамного в крупный план. Взор поэта как будто замыкается на малой точке, на одном «сладком часе», на одном вечере жизни:

Он вспомнит вам союза час священный,
Он возвратит вам прошлы времена...
О сладкий час! о вечер незабвенный!
Как божий рай, цвела там сторона;
Безоблачен был запад озаренный,
И свежая на землю тишина
Как ясное предчувствие сходила;
Природа вся с душою говорила.

Но уже первые два стиха этой строфы, в сущности, уравнивают в ритмическом и смысловом отношении «час священный» и «прошлы времена». «Сладкий час» оборачивается условностью, необходимой для того, чтобы создать впечатление особого замкнутого мира минувшего и некоей духовной цикличности, сообщаемой ему постоянством идеалов и стремлений. Формы прошедшего многократного стирают в этой картине колорит моментальности:

И к нам тогда, как Гений, прилетало
За песнею веселой старины
Прекрасное, что некогда бывало
Товарищем младенческой весны;

Отжившее нам снова оживало;
Минувших лет семьей окружены,
Все лучшее мы зрели настоящим, —
И время нам казалось нелетающим.

«Вечер незабвенный» превращается в знак ничем не возмущаемой гармонии минувшего. К тому же он сам распахнут в прошлое и живет лишь его отраженным светом. Этот островок минувшего, проступающий из тьмы, не просто неустойчив и лишен временных границ — он всего лишь точка приложения все тех же идеальных стихий, которые всякий раз оживают в душе, обращенной к прошедшему.

Былое в элегиях Жуковского идиллично и, как всякая идиллия, лишено внутреннего движения. Подобно идиллии, оно абсолютизирует момент постоянства и покоя — как бы предчувствуя, что всякое движение для него поистине смертоносно. Неопределенное по своим очертаниям и временной протяженности («без протяженья и границ», как выразился Жуковский в переводе «Шильонского узника»), оно исключает возможность какого бы то ни было расслоения во времени. Оно цельно и однородно — как цельно и однородно мгновение, в котором, по выражению Л. Фейербаха, «не отделены бытие от небытия»¹², или как вечность — антипод мгновения.

В этот замкнутый мир, отделенный от настоящего «недоступною чертой», не проникают всплески страстей, но все же он излучает у Жуковского особую экспрессию, подобия которой мы не найдем в традиции. Какая-то тень напряжения и беспокойства — если не тревоги — витает в его элегиях над умиротворяющей идиллией былого. Где же источник ее? Он не внутри изображаемой сферы прошедшего, он за ее пределами. Экс-

¹² Фейербах Людвиг. Из эрлагенских лекций по логике и метафизике. — В кн.: Фейербах Людвиг. История философии. М., Мысль, 1974, т. 1, с. 62.

прессия эта привносится усилиями воображения, стремящегося схватить то, «что слито с сей блестящей красотой». Жуковского меньше всего занимает событийная полнота минувшего или его биографическая канва. Минувшее для него, конечно, не «бездна пустоты», но уж, во всяком случае, это мир, населенный «образами без лиц». В том же «Цвете завета» взору, углубившемуся в былое, является Верная:

И Верная была незримо с нами...

Со всем была, как таинство, слита
Ее душа присутствием священным,
Невидимым, но сердцу откровенным.

И нас Ее любовь благословляла;
И ободрял на благо тихий глас...

Впрочем, странно даже сказать «является». Она не «является», а как бы соприсутствует прошлому, и соприсутствует «незримо». Это, по существу, бесплотный дух: не случайно все материальное размыто в этом образе, не случайно и самое обозначение его — «Верная». Объект замещается субстантивированным прилагательным, да к тому же выделенным графически и, следовательно, сознательно оттеняющим лишь субъективный ореол объекта. И в «Славянке» возникает «без образа лицо», не очерченное даже фантастическим рисунком. В реальном или в духовном мире корни его явления? — Жуковский уклоняется от ответа. Все это, если можно так выразиться, духи воспоминания. «Минувших дней очарованье» порой воскресает у Жуковского в образе «милого гостя» — пришельца из иного предела («Песня», «Славянка»). Но вот странность: словно бы что-то удерживает Жуковского от закругленной и детализированной персонификации минувшего — наподобие той, в которую облакает, например, Карамзин свою сентиментальную меланхолию. Жуковский набрасывает от-

дельные персонифицирующие детали, впрочем, весьма расплывчатые («Шепнул душе привет бывалый, Душе блеснул знакомый взор» — в «Песне»), но он не охватывает их сколько-нибудь твердым контуром.

Итак, не предметная «плоть» и не событийное начало влекут к себе музу Жуковского, и уж тем более не объективный ход времени в прошедшем. Для него притягательен самый контакт реальности и воображения в процессе воспоминания, зона перехода одного в другое, вязь этих превращений. Жуковский разглядывает минувшее не с точки зрения того, насколько оно сопричастно течению его судьбы (что так естественно для Пушкина), — он разглядывает минувшее как художник, ибо он обрел в нем такую сферу, которая насквозь пронизана потенциями творчества. Воспоминание и творчество идут у Жуковского одной стезей. И стремление вернуть музыку былого, притаившееся в нем очарование, неуловимые и мимолетные настроения, слитые с ним, — это стремление глубоко художническое по природе своей. Здесь, на этой почве, Жуковский впервые так остро (как никто из русских романтиков) почувствовал пределы слова. Здесь, кажется, и исток того экспрессивного напряжения, которое выливается, например, в настойчиво вопрошающую интонацию последних стихов «Славянки». Но дело не только в этом. Очистив изображение минувшего от твердых форм материального бытия и очертаний объективно временного потока — вернее, переплавив эти формы и очертания в чистой духовности, Жуковский невольно поставил себе предел на пути проникновения в «невыразимое». Настроению, оживляющему минувшее, этой тени, отбрасываемой лицами и событиями, порой не на чем было закрепиться в событийно и предметно разреженном пространстве былого, как оно изображается Жуковским. И то напряжение, о котором шла речь, исходит, по видимому, и от драматических попыток пробиться к

смутному эмоциональному ореолу, минуя излучающий его предмет.

Время в ранних элегиях Пушкина предельно условно. Условность эта проистекает от усвоенного Пушкиным элегического стиля, и, следовательно, у нее жанровое, а не индивидуальное происхождение. Мы и начнем со стиля. Самый стиль элегии у юного Пушкина превращается в необыкновенно плотную дистанцирующую среду. Между субъектом и переживанием — почти непроницаемые напластования элегических формул, персонификаций, отстраняющих приемов (кстати, развитых у юного Пушкина едва ли не шире, чем у его предромантических предшественников). Отстраненное созерцание переживания встречается здесь чуть ли не на каждом шагу.

В глуши долин, в печальной тьме лесов,
Один, один брожу уныл и мрачен.

В тоске, слезах, нередко я стенаю;
Но ропот волн стенациям моим
И шум дубрав в ответ лишь я внимаю.
(«Любовь одна — веселье жизни холодной...»)

Как характерно это «нередко» — этот сигнал времени, точно бы замкнутого в непроницаемом кругу одних и тех же душевных стереотипов.

Я все забыл; печали молчаливой
Покров лежит над юною главой.

Еще резче, еще заостреннее (почти до непредвиденного самопародирования) этот взгляд «со стороны» запечатлен в «Элегии» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»):

Напрасно!.. я молчал; усталая рука
Лежала, томная, на лире непослушной,
Я все еще горел — и в грусти равнодушной
На игры младости взирал издалика.

Лирическое «я», по сути дела, перевоплощается из субъекта изображения в объект, и перевоплощается явно

Именно потому, что в лицейских элегиях Пушкина время всецело условно, оно, если можно так выразиться, легко растяжимо и в прошлое, и в будущее. Открывается возможность почти беспрепятственных временных смещений. В отличие от Жуковского, Пушкин расчленяет прошедшее: у него это достаточно подвижная сфера, и в ней проступают различные временные пласты, отсекаемые предметными ракурсами темы. В «Элегии», например, временные сдвиги просматриваются четко, отмеченные последовательностью условных ситуаций: сначала монолог «страдальца», достигшего «пристани надежной», обольщенного иллюзией расторгнутого душевного плена; затем новая вспышка «пламени страстного» «мрачной любви»; затем попытка потушить его «в толпе друзей» под звуки «резвой лиры»; и, наконец, заклинание, обращенное к любви, «отраве наших дней», изображенное уже в настоящем. Так прошлое через ряд этапов у Пушкина движется к настоящему. Аналогичный временной ход, противоположный тому, который запечатлен в элегиях Жуковского, реализован и в «Наслаждении» и в «Разлуке».

Нужно помнить, что все эти смещения совершаются пока что на фоне незыблемой жанровой дистанции. Они происходят в предметном поле изображения и не затрагивают области временной связи субъекта и объекта. Меж ними по-прежнему условная временная даль. За временными сдвигами ранних пушкинских элегий, за роковыми переломами души, которые так любил изображать юный Пушкин, — за всем этим, разумеется, нет никаких объективных истоков и сколько-нибудь индивидуальных психологических обоснований — как нет ни того, ни другого за напускной элегической мрачностью лирического «я». Пушкин проходит школу жанра, осваивая его временные приемы. Но если он поступает в эту пору как ученик, то, безусловно, как ученик гениальный, обладающий не только феноменальным

чутьем сложившихся жанровых стилей, не только способностью к их свободному варьированию, но и даром предвосхищения собственной зрелой индивидуальности. Динамичность пушкинских изображений минувшего, ускоренный временной темп лицейских элегий, столь очевидный на фоне вяло текущих элегических композиций Жуковского, рельефно очерченные временные смещения — отдаленный прообраз будущей пушкинской поэтики времени с ее дерзкими пересечениями временных эпох, с ее стремлением разомкнуть их на встречу друг другу.

Уже в лицейских элегиях Пушкина можно заметить эпизодические и робкие пока что попытки поколебать принцип жанровой дистанции, приблизить временное течение высказывания к индивидуальному течению переживания в его настоящем. В элегии «Любовь одна — веселье жизни хладной...», густо насыщенной элегическими формулами, следом за характеристикой традиционной элегической ситуации («В вечерний час над озером седым В тоске, слезах нередко я стенаю...») вдруг прорываются строки, отмеченные такой энергией выражения, таким непосредственным движением души и такой искренностью страдания, которые уже невозможно просто поэтически «разыграть», пользуясь «правилами игры», разработанными жанром:

Прервется ли души холодный сон,
Поэзии зажжется ль упоенье, —
Родится жар, и тихо стынет он:
Бесплодное проходит вдохновенье.

Не очевидно ли, что в этом образе вдруг резко сокращается временная дистанция — ведь он несет на себе печать минутного виденья, идущего из глубины переживаемого душевного момента. И как характерно, что разрыв условностей и нарушение временной отчужденности элегического высказывания возникает именно там, где мысль Пушкина коснулась остро пережитого,

всей горечи и сладости испытанных ею творческих мук. В ту пору в них было едва ли не единственное средоточие индивидуального душевного опыта, идущего вразрез с инерцией жанровых стилей.

Среди элегических штудий юного Пушкина какой-то особый и неожиданный, загадочный свет исходит от элегии «Желание». Это уже было замечено в пушкинистике. И в самом деле, на фоне достаточно развернутых элегических построений Пушкина-лицеиста «Желание» выделяется уже редкой лаконичностью формы, сжатой почти до немногословности миниатюры. Всепроницающее образное движение, гармоническое распределение масс в композиции, принцип контраста, положенный в основу построения, синтезирующий тип финала — все это сразу же бросается в глаза, и все это предрекает склад и строй поэтического организма зрелых пушкинских элегий¹³.

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой;
Я слезы лью, мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье —
Пускай умру, но пусть умру любя!

Неторопливо и плавно развертывается первый период элегии, вьющийся из строки в строку и только однажды разорванный явной смысловой паузой. Она выпадает на конец стиха, и в этом положении длительность ее

¹³ Совершенно прав В. С. Непомнящий, расценивая элегию «Желание» как «вполне пушкинское, от начала и до конца пушкинское стихотворение». — Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., Советский писатель, 1983, с. 313.

почти равновелика протяженности интонационно-синтаксических водоразделов. Рисунок интонации отчетливо смыкается с «рисунком» времени. Временным ключом этого периода является слово «медлительно». Оно создает смысловой фон некоей безысходно-однообразной длительности, на котором временные градации («дни мои», «каждый миг») уже несущественны. Поступь времени, казалось бы, осязаема — ведь в конце концов оно множит «все горести несчастливой любви», — и в то же время бытие циркулирует здесь словно бы по замкнутому кругу. «Все горести» уже ведомы, и повторяется одно и то же. Образ призрачного протекания времени даст резонанс в финале элегии, вызвав к жизни метафору «пустое привиденье».

Второй период энергичней по интонации, расчлененной теперь глубокими паузами в середине и в конце первых стихов. Возрастание ритмико-интонационной энергии исподволь готовит тот взрыв экспрессии, который произойдет в финале — и тут же, впрочем, будет уравновешен разворотом душевной мелодии, гармонически выравнивающим «музыку» переживания, сливающим в себе ее взаимоотрицающие, контрастные тональности, поднимающим мысль на особую духовную высоту («Мне дорого любви моей мученье — Пускай умру, но пусть умру любя!»). До сих пор в «Желании» безраздельно господствовала элегическая дистанция — и в обозрение медленно текущего бытия, и в этой цепи душевных реакций, на которую предшествующий образ бросает тень роковой повторяемости, безысходной многократности («Но я молчу; не слышен ропот мой; Я слезы люю, мне слезы утешенье...»). Но этот созерцающий полет мысли над собственным переживанием вдруг молниеносно пресекается, разрешаясь взрывчатым психологическим жестом:

О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье...

Время переживания и время высказывания сближаются здесь предельно, и слово насквозь пронизано энергией мгновенно вспыхнувшего душевного порыва. Да и самое время преобразилось: аморфный и вяло текущий поток вдруг сгустился в малую, но беспредельно емкую частицу бытия («жизни час») и вот пронесется у нас перед глазами.

Мы оставим в стороне дальнейший ход пушкинских усилий, цель которых — придать гибкость и подвижность принципу жанровой дистанции. В конце концов, двинувшись таким путем, мы лишь умножим примеры одного и того же порядка. Не лучше ли попытаться внимательно посмотреть под этим углом зрения на одну из зрелых пушкинских элегий, причем на такую, которая бы, в чем-то пересекаясь с жанровой традицией, уже достаточно далеко удалилась от нее.

В 1825 году Пушкин пишет стихотворение «Все в жертву памяти твоей...», так и не опубликованное при жизни — быть может, потому, что в сознании поэта, если не в образной ткани своей, оно было связано с одним из слишком интимных и слишком больных периодов пушкинской судьбы:

Все в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной,
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнания,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья.

Начинаешь думать, на что же все-таки, на какой образный слой падает здесь едва уловимый, как бы скользящий отсвет традиции, какова эта смутно ощущаемая традиция, и в конце концов приходишь к мысли, что до предела сжатая, насыщенная тугой образной силой пушкинская элегическая миниатюра чем-то на-

поминает, как это ни странно, циклопические построения старых элегий Жуковского. Перед нами, разумеется, не уменьшенный снимок с разветвленных композиций Жуковского и даже не сгущенный аналог их. Пушкинская элегия не заключает в себе сколько-нибудь развернутого изображения настоящего — эту площадку обзора, всегда хорошо подготовленную у Жуковского в том смысле, что у него всегда разработан экспрессивный фон, на котором оживают видения минувшего. Пушкинская же мысль погружается в пережитое буквально со второй строки. Однако в том, как она формирует его образ, отбирая элементы прошедшего и связывая их воедино, есть нечто, напоминающее композиционный ход просторных элегий Жуковского.

Как и у Жуковского, в картине минувшего у Пушкина — необыкновенно широкий, панорамный охват бытия: в сущности, целая духовная эпоха проходит перед взором памяти. Как и у Жуковского, мысль движется по духовным вершинам, и движение это выливается в прерывистый образный след. Вереница присоединительных звеньев, перебрасываемая от строки к строке в точках соприкосновения элементов временного потока, оставляет зияющие пустоты, временные прощелки, напоминающие те провалы времени, над которыми раскинуты у Жуковского шаткие мостки ассоциаций.

Но в конце концов все это достаточно общие аналогии. Есть ведь и конкретный импульс, подтолкнувший к сравнению. Он исходит от пушкинской цепи предельно обобщенных узловых образов («славы блеск», «мрак изгнания», «светлых мыслей красота», «мщенье» — «мечта страдания» — явная персонификация в духе Жуковского), побуждающих вспомнить излюбленный композиционный прием Жуковского, его склонность растягивать полотно минувшего на опорных словах, обладающих широтой своеобразных поэтических универ-

салий. Порою, лишённые собственной экспрессивной формы, они у Жуковского интенсивно впитывают в себя образную энергию контекста — и вот наступает момент, когда они сами начинают пульсировать живой образной «кровью». И у Пушкина и у Жуковского в этих словах-вершинах сосредоточены основные духовные стихии минувшего. Но именно здесь, где у Пушкина как будто вполне ощутимо в изображении минувшего проступают приметы родства с традицией — пусть деформированные законами малой формы, — уже здесь раскрывается вся глубина расхождения. Как только у Жуковского контекст начинает работать на экспрессивное обогащение узловых образов — смысловых центров его композиции, накапливая в себе экспрессивный заряд, они начинают все более утрачивать определенность смысловых контуров, и постепенно их окутывает зыбкий экспрессивный туман. Пушкинские образы, которыми означены вехи былого, образы, наделенные более устойчивой определенностью смысла, выглядят аскетичнее, но и тверже по очертаниям. И пути их взаимодействия с контекстом иные. Главное в этом взаимодействии — не наращивание экспрессивных ореолов на исходные смысловые доминанты, главное — в таком взаимораскрытии образов, в котором обнаруживается их подспудная или явная конфликтная суть.

Пушкинское прошедшее исполнено бурь и потрясений, непредвиденных и грозных перепадов судьбы. Временные разрывы в точках присоединений, ритмически повторяясь, создают ощущение импульсивно текущего времени. Есть в этом потоке моменты стабильности и покоя («голос лиры вдохновенной», «светлых мыслей красота»), но и их в конце концов рассеивает стремительный бег бытия. В элегии «Все в жертву памяти твоей...» отсутствуют прямые, грамматически выявленные сигналы процесса. Но это безглагольное стихотворение динамично насквозь, и динамика его — в конф-

ликтных сопряжениях слова. Тень и свет минувшего у Пушкина предстают в предельном, максимально интенсивном проявлении: не тень, а «мрак», не свет, а «блеск». Безоблачной идиллии былого, которую культивировала элегия Жуковского, Пушкин нанес сокрушительный удар. Прошлое у него чаще всего мучительно, оно обжигает память. Одинаково мучительно и расставание с минувшим, и его неустранимое присутствие в настоящем, и боль забвения (знакомая Пушкину задолго до Тютчева). Уйти от минувшего не дано, ибо оно отмечено знаком судьбы. Это понятие — ключевое для пушкинской концепции времени. В нем сливаются субъективное и объективное в том новом единстве, которое ставит акцент на закономерностях объективно-временного потока. В нем сопрягаются время личности и время истории — и элегия широко раскрывает свои жанровые владения навстречу динамике исторического бытия.

Так называемая историческая элегия в итоге либо неузнаваемо перевоплощается у Пушкина, насыщаясь неведомым ей ранее зорким и сложным психологизмом («Андрей Шенье»), либо вообще исчерпывает себя, и место ее заступают новые жанровые видоизменения — такие, как элегия «К морю», свободно переключающие временной диапазон с волны личности на волну истории. В сущности, именно это было камнем преткновения для исторической элегии К. Н. Батюшкова. В «Пленном», например, он вынужден был прибегнуть к лирическому персонажу: ему нужен был «медиум», которого можно было бы разместить между временем лирического субъекта и временем истории. Но и с помощью посредника-персонажа Батюшкову не удалось преодолеть традиционную разнородность этих систем временного отсчета, мыслимых старой элегией как несоизмеримые и полярные. Пытаясь сблизить их (как в этом убеждает опыт Батюшкова), элегия делала невольный уклон в сторону

баллады, и персонаж тянул за собой обрывки нереализованного эпического сюжета.

В элегии «Все в жертву памяти твоей...» мысль поэта сплетает в единый образный ряд эпохальное и мимолетное. Время течет то в тесных границах отдельного жизненного момента, то на просторах истории и судьбы. «Славы блеск» и «мрак изгнания» — знаки обширных по протяженности этапов пушкинского бытия, вобравших в себя драматизм и динамику истории. Иной временной масштаб в начале стихотворения. Из потока времени здесь выхвачены мгновения: частное и интимное, с их болью и мукой, всплывают на свет памяти. Здесь то как раз и исчезает элегическая дистанция. Временная позиция лирического субъекта словно бы смещается в экспрессивный центр ситуации, набросанной беглыми и разрозненными штрихами, скорее намекаемой, чем изображенной. И «голос лиры», и «трепет ревности» — это нечто переживаемое сейчас, точнее, прежде — как сейчас. Лирическая мысль элегии погружается на такую глубину минувшего, на которой может быть захвачен еще не остывший жар переживания.

Пушкин по-разному снимает элегическую дистанцию. На малом композиционном пространстве элегии «Все в жертву памяти твоей...» сигналами снятой дистанции являются малые клетки лирического целого: отдельное слово, неразвернутая поэтическая деталь. Иногда эффект закрепляется особым разворотом интонации, определяющим такие сцепления слова и такую вибрацию мысли, которые передают как бы сиюминутно рождающийся накал переживания. В композиции пушкинского «Воспоминания» есть строки, в которых достигает апогея смятение души, прикоснувшейся к минувшему:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью...

Склад интонации здесь обусловлен повторами присоединительных сцеплений. Экспрессивная роль присоединений двойственна. За ними может скрываться эллипсис — быстрый прочерк смыслового звена, обходной маневр мысли, мгновенный скачок ее в другую предметную сферу — все те эмоциональные неожиданности, предназначение которых в пушкинской лирике так тонко и точно исследовано акад. В. В. Виноградовым¹⁴. Но присоединение может предполагать и иную цель: сопряжение разнородных чувственных реакций в единое и слитное переживание. Вот на это-то и нацелена присоединительная интонация пушкинского «Воспоминания». Позволим себе несколько кощунственную операцию над пушкинским текстом: попробуем расчлнить состояния души, скрепленные тоекратным пушкинским «и», и выстроить их во временной последовательности. Лирическое «я» сначала «трепещет», потом «проклинает», потом «горько жалуется» и, наконец, «горько слезы льет». Коробит от такого разъятия, и коробит не только потому, что мы аналитическим ножом вторглись в живое образное «тело», отважившись на всегда сомнительную трансформацию языка поэзии на язык прозы. Дело в том, что возможная с точки зрения логической или абстрактно-психологической последовательность решительно невозможна здесь, в лирическом контексте «Воспоминания». Интонация, образуемая движением пушкинских присоединений, не просто сближает различные, хотя и родственные состояния лирического «я», — она сливает их столь нераздельно, что отпадает всякая мысль о временной последовательности. Пушкинская метафора из «Евгения Онегина» «буря ощущений» точнее всего передает эту стихию переживания: тут рухнули все временные границы, и одна эмоция перетекает в другую, проникается ею как бы в самый

¹⁴ См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941.

момент высказывания. Ощущение временного разрыва исчезает, и возникает иллюзия переживания, тотчас же воплощаемого в слове.

Иллюзия эта особенно отчетлива в пушкинской лирике там, где в изображение минувшего вторгаются формы настоящего времени. В «Желании славы» это вторжение выглядит неожиданным, но стоит внимательней присмотреться к деталям, на которых построена картина минувшего, как станет ясно, что неожиданность эта готовится, что к ней ведут тонкие и плавные движения мысли, постепенно укрупняющие очертания лирической ситуации. С обобщенного наброска ее начинается стихотворение:

Когда, любовь и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,
Я на тебя глядел и думал: ты моя...

Дальше тема погружается в психологический план, в размышления лирического героя, которые могли бы далеко разойтись с конкретностью повода, питающего их, если бы не эти ситуативные узлы, связующие слово с непосредственностью случая, если бы не диалогические реакции на собеседника:

Ты знаешь, милая, желал ли славы я;
Ты знаешь: удален от ветреного света...

Следующие строки все более сдвигают временную позицию высказывания в глубь минувшего, все тверже становятся контуры ситуации, обрастая новыми и новыми деталями. Возникает сначала жест героини, потом ее слово, затем реакция героя на полноту мгновения, которому, кажется, не будет конца, в котором остановилось время и исчерпаны все желания. Навстречу этой раздвигающейся с каждой строкой временной перспективе высказывания, все глубже внедряющейся в минувшее, словно бы приближается жизненный миг, освещающаяся ярче и ярче, обретая движение, слово и жест.

И если есть все-таки временная дистанция, разделяющая высказывание и объект, то она минимальна, и на ее фоне временной сдвиг следующих строк — мгновенное перевоплощение прошлого в настоящее, воссоздание прошлого как настоящего — при всей его экспрессивной остроте выглядит завершающим этапом неуклонного движения мысли, последовательно сокращавшей временной разрыв между словом и переживанием:

... Что я? где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,
И все передо мной затмилось!..

Вернемся теперь к элегии «Все в жертву памяти твоей...». Мы оставили ее в тот момент, когда, кажется, готово было возникнуть ложное впечатление, будто зрелый Пушкин вообще отказывается в изображении минувшего от всякой временной дистанции.

Нет, совсем не к этому сводится пушкинская временная реформа элегии. Пушкин отнюдь не отбрасывает дистанцирующие формы элегического изображения. Все дело в том, что они утрачивают налет условности, а принцип дистанции становится гибким и подвижным. Мгновенные ракурсы изображения, несущие в себе ситуативный накал слова, сменяются у Пушкина сигналами временных опосредований, которые, в конечном счете, есть не что иное, как производное всей широты и глубины пушкинского опыта. У Пушкина они всегда присутствуют в слове — как бы ни было оно порою устремлено к случайному и мимолетному.

Ближе к финалу в элегии «Все в жертву памяти твоей...» начинают накапливаться приметы временной дистанции. Явно дистанцированы уже эти предельно сгущенные метафоры двух резко контрастных эпох пушкинской судьбы — «славы блеск» и «мрак изгнания». Прошлое настолько отодвинулось во временную даль памяти, что оно может быть воспринято как арена столк-

новения нерасчлененных стихий «блеска» и «мрака». Чем дальше отодвигается минувшее, тем очевиднее нарастает в изображении начало гармонии. Дисгармонирующее столкновение «мрака» и «блеска» в контексте одной строки преодолевается в гармоническом понятии света («светлых мыслей красота»). Уже одно это ощущение гармонии в минувшем неразрывно связано с его далеким восприятием, ибо гармония не может быть воспринята изнутри переживаемой жизненной стихии: для ее постижения необходим временной отлет мысли, дистанция, раздвигающая горизонты обзора.

И, наконец, в заключающем образе пушкинской элегии ощущение временной дали возрастает настолько, что одна из самых жгучих в лирическом сознании Пушкина эмоций — эмоция мщенья — оказывается опосредованной спокойным и трезвым пониманием психологических истоков, такой ясностью понимания, которая возможна лишь с высоты промчавшихся лет. «Мщенье» здесь расценивается всего лишь как «бурная мечта», порождаемая «страданьем», да к тому же страданьем «ожесточенным». Но любой финал, замыкая художественное целое, всегда отсылает к его исходной черте. И как только, оттолкнувшись от лирического финала, мы двинемся вспять, попутно синтезируя — теперь уже в ретроспективе — все элементы изображения, достигнув его исходной точки, мы осознаем, что вся эта подвижная панорама минувшего и вся эта толща временных опосредований, нарастающая к финалу, — все снято в мгновенном движении мысли и слова, в пушкинском жертвенном жесте, стягивающем прошлое к настоящему: «Все в жертву памяти твоей...»

Лирическое слово Пушкина то идет по горячим следам душевного момента, впитывая в себя всю его мгновенно излившуюся энергию, то высоко взмывает над ним, так что видны временные пласты душевного опыта, отделяющие лирическое «я» от пережитого.

Совмещение в лирической композиции этих образных движений и составляет существо пушкинского воплощения времени в элегии. Пушкин всегда и «внутри» элегического переживания, и как бы «вне» его. Две силы временного направления мысли, центростремительная и центробежная, сочетаются здесь, гармонически уравновешивая друг друга.

ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

В художественном многообразии композиционных форм пушкинской элегии важно выявить тенденции развития жанра. Речь пойдет о двух художественных процессах: об укреплении сюжетного начала в элегии и об усилении статуса лирического персонажа в композиции стиха, вызванном перестройкой психологической установки жанра. Процессы эти, размыкая пушкинскую элегическую лирику в безграничные просторы объективной реальности, приближают «закат жанра», его преобразование в свободную лирическую структуру, которая возобладает в поэзии Пушкина на стадии реалистического мышления.

Разговор о лирическом сюжете как явлении индивидуального элегического стиля (пушкинского, в частности) приходится начинать с уяснения исходных теоретических посылок. Ведь до сих пор понятие лирического сюжета по инерции все еще настораживает мысль, как если бы в нем притаилось нечто сомнительное, посягающее на «чистоту» родового принципа, если не на самые законы лирики¹⁵. В лучшем случае в лирической сюжет-

¹⁵ Историко-литературных работ о лирическом сюжете почти нет. Следует отметить лишь статью В. И. Кулешова «О сюжетосложении в гражданской лирике». — Кулешов В. И. Этюды о русских писателях. М., Изд-во Московского университета, 1982, с. 34—41.

ности усматривают следствие межродовых контактов, сигнал вторжения в родовые владения лирики принципов эпического или драматического мышления. Нельзя, конечно, сказать, чтобы такие объяснения не имели под собой почвы. Ход литературной истории подтверждает, что именно в те эпохи, когда родовые границы становятся подвижными, облегчая переход художественного опыта из одной родовой сферы в другую, укрепляется и сюжетное начало в лирике (поэзия 40—60-х годов, некрасовская в особенности). Ясно, во всяком случае, что процессы родовых взаимовлияний, раздвигающие горизонты сюжетной лирики в общелитературных пределах, было бы опрометчиво игнорировать. Однако ж опрометчиво было бы и объяснять ими природу лирического сюжета: в них заключен лишь исторический стимул его развития, своеобразный фактор ускорения.

Но вот мы произнесли слово «природа» — и явление, о котором идет речь, словно бы тотчас окуталось туманом. С представлением о сюжете по традиции сопрягается представление о художественном событии. Правда, теория делала попытки избавиться от этой традиционной «примеси». Разобщить сюжет и событийный слой произведения стремился в свое время Ю. Н. Тынянов. Событие отеснялось в фабулу, на долю же сюжета выпадало динамически-речевое развертывание фабулы. «Дело в том, что одно — фабула, — писал Ю. Н. Тынянов в статье «Иллюстрации», — другое — сюжет. Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике»¹⁶. Концепция Ю. Н. Тынянова смещала сюжет в речевой слой произведения, закрепляя его динамические силы всецело за областью слова и исключая мо-

¹⁶ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., Прибой, 1929, с. 510—511.

менты пространственно-временного и ритмического «оформления» события, расстановки и сцепления ситуаций в произведении. Здесь тыняновская мысль о художественном целом, по существу, попадала в плен к старой формальной дихотомии «фабула — речь», и здесь все вновь угрожало «обернуться словом», как это было на раннем этапе формальной школы.

К разобщению сюжета с миром события теория приходила и другим путем, растворяя событийный пласт в общей динамике произведения, в становлении его внутренней формы, в системе изобразительных «жестов». Это была уже своеобразная универсализация сюжета, в итоге которой тоже исчезали структурные границы явления. Вернее, они раздвигались столь необозримо, что понятие утрачивало всякие контуры, совпадая, в конце концов, с понятием композиционной целостности произведения. Не убеждает ли все это лишний раз в том, что сюжет невозможно разлучить с эстетической материей события, чтобы при этом не расплылись окончательно его внутренние границы и сюжетная ткань произведения не сместилась в иную образную сферу и не растворилась в сцеплениях «бесконечно малых» величин, в бесчисленных импульсах художественной мысли? Все в произведении переходит друг в друга, поскольку все в нем взаимосвязано и «части произведения снимают себя в точках связи», как писал высоко ценимый Гегелем немецкий эстетик Зольгер¹⁷. Но именно для того, чтобы разобраться в логике этих взаимопереходов, и для того, чтобы в каждом конкретном случае понять, где и когда исчезает граница, нужно знать, что граница заложена в существо самого явления. Представления о ней могут бесконечно уточняться. Но снять эту границу по прихоти мысли — значило бы лишить аналитические уси-

¹⁷ Цит. по кн.: Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927, с. 168.

лия того ориентира, уточняя очертания которого, мы одновременно уточняем наше виденье текучей реальности художественного целого.

Вот почему традиционная аксиома о связи сюжета с миром события представляется нам той точкой исхода, оттолкнувшись от которой можно попытаться сделать хотя бы самый малый шаг к осмыслению внеродовой природы сюжета. Внеродовой потому, что всякий раз, когда речь идет о сюжете, теория все еще невольно оглядывается на законы эпоса. Особенное преподносится как всеобщее, конкретная родовая разновидность сюжета объявляется всеобъемлющей и вездесущей. Между тем логически строгий ход мысли, по-видимому, должен бы заключаться как раз в том, чтобы еще в преддверии родовых конкретизаций явления выделить в нем ту эстетическую первооснову, которая, преломляясь в закономерностях каждого определенного литературного рода, оставалась бы неизменной. И вот этой-то внеродовой основой сюжета, предельно общей, но потому и устойчивой, является скорее всего его эстетически концептуальная роль в отношении к событию и действию. Родовые же разновидности сюжета по-разному и с разными целями, вытекающими из существа родовых принципов, формируют область художественного события.

В эпическом сюжете событие многомерно (даже если оно сокращается до пределов отдельного эпизода) и предстает как разветвленная цепь ситуаций (пусть они предельно спрессованы в пространстве и времени), связь и последовательность которых направлены на объемное воплощение характеров. Драматический сюжет схватывает в событии прежде всего его динамическое ядро-действие, отсекая все, что может ослабить его энергию, выстраивая его в поступательно динамический ряд, стягивающий характеры к эпицентру единого конфликта. В родовых видоизменениях сюжета неизбежно возрастает мера конкретности явления (а значит и степень

его структурной полноты), и эта «надстройка» над вне-родовой основной сюжета столь объемна, что вряд ли ее возможно обозначить на линейном и сжатом языке определений. Мы и не рассчитываем на них, помечая лишь градацию событийности от одного рода к другому и пытаясь схватить общий сюжетный ракурс на событие, обусловленный эстетическими горизонтами того или иного литературного рода.

Остается только выделить ту степень событийности, которая доступна лирической поэзии. Но здесь-то и подстерегает нас стойкое недоверие к лирическому сюжету.

В самом деле, бессюжетный роман и бессюжетная драма — немыслимы, бессюжетная лирика — явление обычное. Да и о какой событийности, совместимой с родовым принципом лирики, можно говорить там, где господствует установка на субъективную исповедь души? Так не располагаются ли владения лирики (если это «чистая» лирика) и область события вне сферы художественных соприкосновений? Да, лирика вовлекает в свой кругозор атрибуты внешнего мира. Но не для того ли, чтобы погрузить их в субъективный поток переживания, переплавить их предметную плоть, разорвать их внешнюю связь, учредив вместо нее иные, экспрессивные сцепления?

Сомнения эти легко предвидеть: они довольно стереотипны. Любопытно, однако, что в них скрывается как бы молчаливое допущение. В них словно подразумевается, что сюжетное начало в лирике непременно должно опираться на те же формы событийности, на которые опирается эпический или драматический сюжет.

Попробуем же пойти от противного: предположим, что лирика обладает особым, только ей свойственным способом преломления событийной стихии. Заведомо ясно, что лирике недоступны ни пространственно-временная полнота и протяженность события (либо дей-

ствия), ни четкая расчлененность его. Лирика не просто концентрирует событие, она довольствуется малою клеткою его. Она замыкает сюжет пределами ситуации. Именно ситуация (в редких случаях — ситуативная цепь) является той максимальной мерой событийности, которая доступна лирическому сюжету. Но и ситуация предстает здесь в особом воплощении. Исчезает ее предметная насыщенность и пространственно-временная многослойность, доступные эпическому мышлению. Исторгнутая из причинно-следственных связей, закрепляющих ее в контексте эпического события, ситуация лирического произведения не имеет иных опор, кроме тех, которые вытекают из внутренней экспрессивно-содержательной завершенности лирического мгновения. Но как раз эти-то опоры для нее и оказываются самыми прочными. Мгновенный ракурс на событие, который несет в себе лирический сюжет, пронизан такой энергией лирического переживания, которая способна прочно спаять все предметно-событийные детали лирической ситуации в единое целое. Но это целое — уже не эпического порядка, когда элементы событийного ряда складываются в картину объективно предметной реальности сюжетного эпизода или драматической сцены. Это особое лирическое целое, где предметные вехи жизненного случая объединяются экспрессивной связью, эмоциональной динамикой переживания. Лирическая ситуация может быть подчеркнута фрагментарной, событийные звенья ее могут быть разобщены, а связь между ними разорвана. И однако же все это скрепляется ходом лирической эмоции, заполняющим временные и пространственные разрывы между отдельными вехами «события». Гегель писал о внешней и внутренней ситуации в лирике. «Поэт сам по себе образует субъективно завершенный мир, так что он может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и

страстях своего сердца и духа»¹⁸. Внутренняя ситуация и являет собой средоточие лирического изображения и источник заложенной в нем сопрягающей экспрессивной энергии.

Внутренняя ситуация, по Гегелю, — область выявления особенного в душевном мире поэта. Это переживание, перешагнувшее стадию абстрактной всеобщности, готовое стать внутренней формой лирического произведения.

Мир особенного запечатлевается и во внешней ситуации, но здесь он предстает в оболочке предметно-событийной конкретности. «Вообще говоря, — писал Гегель, — ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться только внутренним миром как таковым — она может явиться и как конкретная, а тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своем бытии»¹⁹. Конкретные родовые характеристики у Гегеля бесконечно богаче его исходных родовых определений, выступающих как бы в форме логических универсалий. И это естественно, ибо эстетическая мысль Гегеля совершает неуклонное восхождение от абстрактного к конкретному, непрерывно уточняя и обогащая исходные послышки. Вот почему Гегель нимало не противоречит им, когда пишет, что «нельзя изгнать из лирики наглядное изображение внешних предметов. Напротив, по-настоящему конкретные лирические произведения представляют субъект в его внешней ситуации и потому вбирают в себя также природу, место действия и т. д., а есть ведь и такие стихотворения, которые ограничиваются исключительно подобными описаниями»²⁰.

¹⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. М., Искусство, 1971, т. 3, с. 501.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 514—515.

Принцип лирической субъективности в конце концов торжествует и тогда, когда лирика размыкает свой кругозор навстречу предметной реальности. Ведь и тогда лирическим стержнем изображения все же остается «созвучие внешнего и души»²¹. Но именно там, где возникает это «созвучие», где внешняя ситуация, несущая в себе неповторимый и особенный ракурс на событие или драматически насыщенное жизненное положение, сливается с внутренней ситуацией и слияние это пронизывает животворный ток лирического переживания, именно там и возникает, нам думается, явление лирического сюжета.

В словах Гегеля о том, что «по-настоящему конкретное лирическое произведение представляет субъект в его внешней ситуации», нет и тени парадокса, как нет его и в известном афоризме Гете о том, что «на высшей своей точке поэзия кажется чисто внешней»²². Повышенная конкретность изображения, доступная «сюжетной лирике», выражается в том, что она устанавливает неповторимо интимный контакт внешнего и внутреннего, душевного мира и предметно-событийной реальности. В ткань лирического образа входит «случай», жизненная мимолетность. Вбирая ее в себя, насыщаясь ее конкретностью, лирическое переживание обретает силу и убедительность сиюминутного, как бы произвольно вырвавшегося психологического «жеста».

«Сюжетная лирика» — трудный род творчества уже потому, что в ней поэт поставлен перед необходимостью снять впечатление разрыва, самую возможность несоответствия между обобщенностью лирического переживания и случайностью внешней ситуации. Поэтому такая лирика предполагает известную меру эстетически осознанной свободы в отношении художника к внешней

²¹ Гегель Г. В. Ф. Указ соч., с. 515.

²² Гете И. В. Об искусстве. М., Искусство, 1975, с. 586.

предметной реальности. Нужно, чтобы над этой реальностью уже не довлела догматическая шкала литературной нормы, рассекающей действительность на замкнутые сферы изображения и выстраивающей их по ступенькам ценностной иерархии. Только искусство, признающее живую и подвижную целостность внешнего мира и психологической реальности, способно оценить их мгновенные проявления и усмотреть здесь точку опоры для лирического переживания. И только искусство, осознавшее права индивидуальной фантазии, способно найти и неповторимый лирический ракурс на событие, несущий в себе отпечаток сиюминутно возникшего душевного движения²³.

Лирика классицизма и предромантизма почти не знала индивидуальной ситуативности, органичного и подвижного слияния внешней и внутренней ситуаций в единстве лирического сюжета. Внешняя ситуация в старой элегии — некий застывший фон, связь его с движением лирической эмоции заведомо предуказана традицией, жестко очерчена жанровым стереотипом: лирические размышления о смерти — ночной и кладбищенский пейзаж, сентиментальная меланхолия — картины осеннего увядания и т. п. Выбор события предельно ограничен, ибо совершается он отнюдь не в соприкосновении с безграничным потоком действительности, а лишь на почве своего рода вторичной реальности, уже прошедшей сквозь фильтр эстетического канона. Традиционный набор ситуаций не исключал, конечно, возможностей варьирования той или иной сюжетной схемы. Но такое варьирование не в состоянии было ра-

²³ По отношению к лирике Пушкина Л. Я. Гинзбург, например, находит уместным говорить «о некоей развивающейся ситуации, конкретной и единичной, которая поэтически обобщается, в то же время сохраняя свою единичность, неповторимость». — См. в кн.: Поэты 1820—1830 годов. Л., 1972, т. 1, с. 63. (Библиотека поэта. Большая серия).

зомкнуть окостеневшую оправу фона и уж тем более переплавить подобный фон в подвижную реальность лирического события. Пестрое и неупорядоченное течение внешнего мира, с его неожиданными поворотами, с обилием случайностей, способных высечь искру мгновенного и острого соприкосновения с лирическим движением души, оставалось в доромантическую эпоху за чертою поэзии.

В элегию Карамзина, например, порой проникают отблески конкретных жизненных положений, но это именно отблески, так и не вырастающие в лирический сюжет. Повод, случай, неповторимый разворот жизненного явления, вызвавший к жизни лирическую мысль, остается за гранью стиха, смещаясь в авторские примечания к нему.

Когда бледнеет все в подлунном мире
И жертвы плавают в дымящейся крови...

— так начинается элегическое послание Карамзина «К Мелодору». Строчкам этим сопутствует авторский комментарий: «Тогда была война». Образ действительно нуждается в пояснении: он напряжен острейшим стиливым противоречием. Перифрастически отретушированное, отретушированное настолько, что в перифразе совершенно исчезают очертания объекта («когда бледнеет все в подлунном мире»), сталкивается здесь с чутко схваченными, хотя и гиперболизированными, приметам реальности («И жертвы плавают в дымящейся крови»). Но поскольку событие так и не названо, контраст этот лишь заостряет впечатление неопределенности образа. Лирическая мысль Карамзина, взявшая разбег с неопределенного и беглого намека на внешнюю ситуацию, утонувшая в перифрастическом тумане, завершается столь же загадочной ссылкой на некий жизненный случай, перевоплотившийся в форму сентенции: «Поет и в

страшный гром на миртах соловей». Случай этот, по-видимому, в глазах самого поэта содержит в себе нечто прихотливо единичное, подрывающее всеобщий прицел сентенции, и последняя строка тоже сопровождается авторским комментарием. Перед нами то самое жизненное мгновение, потенциально богатое поэтическими ассоциациями, которое в лирике романтиков и в реалистической лирике могло бы слиться с движением внутренней формы, войти в композицию стиха. Карамзин же оттесняет его за пределы стихотворного контекста, «выжав» из него не более чем эффектный афоризм, дразнящий восприятие непривычностью образных сцеплений. Очевидно, что они уже не укладываются в обычные нормы сентиментального стиля с его перифрастическими шаблонами. Но потенциал образа не подкреплен и не развернут в композиции стиха. И немислим подобный разворот в представлении сентименталиста. Он привел бы к решительной перестройке лирической структуры, к отступлению от медитативных принципов развертывания темы, обычных для сентиментальной лирики. Так получилось, что воображение Карамзина, вторгнувшееся в еще не освоенную сентиментализмом область жизненного мгновения, остановилось именно у той черты, за которой начинается неповторимый сплав внешнего и внутреннего опыта и открывается путь к ситуативным формам воплощения лирической мысли. Любопытно, однако, что Карамзин словно бы уже предугадывает новые возможности, заключенные в этой необжитой сфере. Она попадает в поле зрения поэта и даже в кругозор читателя, хотя способы ее включения в композицию лирического образа еще не ясны.

Сказать, что появлением сюжетных форм лирика обязана романтизму, — значило бы впасть в крайность и небрежение ходом истории. Ведь формы эти складывались в античной поэзии, в сонетах Шекспира, в гете-

вских стихотворениях «на случай»²⁴. Романтики, следовательно, подхватили эстетическую нить, спущенную поэзией классицизма и сентиментализма. Внешняя и внутренняя ситуации в романтической лирике органично слиты. Но слияние их эстетически подвижно, порой чревато конфликтами, возможностью несовпадения внешнего опыта и глубинных движений души. В самом этом несовпадении романтики открыли новый круг лирических конфликтов, и то, что распалось в свете романтического виденья личности, оказалось спаянным в лирическом напряжении чувства, в романтически нетерпеливом усилении добраться до корней открывшегося распада.

В пушкинской элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823) в картину лирического переживания вплетаются беглые и отрывочные «очерки» жизненных положений. С ними в психологическую перспективу стиха входит образ «другой» личности, поступки которой в глазах лирического героя исполнены тайны и словно бы отрицают друг друга. В этих внешних ситуациях, разобщенных во времени и в пространстве, душевный мир «героини» странно раздваивается и ускользает от понимания, его проявления готовы обернуться «обманчивым покровом».

Окружена поклонников толпой,
Зачем для всех казаться хочешь милой,
И всех дарит надеждою пустой
Твой чудный взор, то нежный, то унылый?
Мной овладев, мне разум омрачив,
Уверена в любви моей несчастной,
Не видишь ты, когда, в толпе их страстной,
Беседы чужд, один и молчалив,
Терзаюсь я досадой одинокой;
Ни слова мне, ни взгляда... друг жестокой!

²⁴ Все это — особый предмет исследования, и здесь мы не касаемся его.

Хочу ль бежать: с боязнью и мольбой
Твои глаза не следуют за мной.
Заводит ли красавица другая
Двусмысленный со мною разговор:
Спокойна ты; веселый твой укор
Меня мертвит, любви не выражая.
Скажи еще: соперник вечный мой,
Наедине застав меня с тобой,
Зачем тебя приветствует лукаво?..
Что ж он тебе? Скажи, какое право
Имеет он бледнеть и ревновать?..
В нескромный час меж вечера и света,
Без матери, одна, полу-одета,
Зачем его должна ты принимать?..
Но я любим... Наедине со мною
Ты так нежна! Лобзания твои
Так пламенны. Слова твоей любви
Так искренно полны твоей душою!

Ситуация «в свете» и ситуация «наедине» — поистине два драматических очага в картине лирического переживания, отбрасывающие на него тень недоумения и тревоги. В них отражены полярности «чужой души», которые силится связать и постичь сознание лирического героя и связать которые оно не может. Но эти контрасты поступков и чувств, разобщенные в предметном слое изображения и в сознании лирического «я» (а ведь и оно у Пушкина отчасти смещается уже в предметную сферу, ибо оно не отождествимо вполне с психологическим кругозором поэта, — поэтому мы и говорим о лирическом герое), оказываются связанными экспрессивной логикой переживания. Все эти предметно-событийные развороты изображения прочно схвачены цепью лирических вопросов, пронизанных смятением, интонированных так, что в самих уклонах и перебоях интонации, в многочисленных паузах, замыкающих или «рвущих» строку, проступают сложные сплетения эмоций. Поразительны психологическая правда и психологическая мера, запечатленные в этих полуупреках, обращенных к героине, в сдержанности которых прорывается сила

нежности и любви. Еще поразительней по своей глубине этот всплеск веры, отягощенный каким-то лихорадочным самовнушением, сменяющий глухую борьбу сомнений, натиск тревожных вопросов, исполненных подавленного страдания.

Но я любим, тебя я понимаю,
Мой милый друг, не мучь меня, молю:
Не знаешь ты, как сильно я люблю,
Не знаешь ты, как тяжело я страдаю.

Влечение к сюжетным разворотам лирического образа в пушкинской лирике 20-х годов — вообще очень заметная и значительная тенденция стиля. Оно, по-видимому, питалось и пушкинским стремлением воссоединить мир души с миром внешней реальности, заполнить разрыв между ними, угрожавший романтическому мышлению, и желанием вырваться из плена однообразно медитативных форм старой элегии. Опора на сюжет концентрировала лирическую композицию и, сокращая образное пространство стиха, настраивала всю систему его деталей на подчеркнута динамическое становление темы. При внешней свободе тематического движения сюжет стимулировал особую прочность и глубину ассоциативных сцеплений.

В композиции пушкинского «демонического цикла» (1823) отчетливо проступает структурный ход мысли, цель которого — объективировать переживание в целостном единстве ситуации (психологической и предметной). Речь идет о тех приметах образного родства, которые связывают пушкинские стихотворения «Бывало, в сладком ослепленье...», «Демон», «Свободы сеятель пустынный...». Даже самое беглое сопоставление их способно подметить ассоциативные переключки, нимало не приглушенные Пушкиным, а, напротив, выявленные подхватами темы и цитатными повторами образа. Трудно избавиться от впечатления, что исток всей композиции

элегии «Демон» уже предвосхищен первым стихотворением. В нем сложился и словесный рисунок той лирической инвективы, адресованной «мирным народам», которая замкнет библейский разворот темы в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...». Нет, кажется, других произведений у поэта, которые бы столь широко раскрывали дверь в лабораторию пушкинской лирической мысли, в мир ее образотворческих устремлений²⁵. Трансформации темы и подхваты образов здесь раскрываются не в последовательности черновых вариантов, снятых окончательным текстом, а в последовательности завершенных лирических произведений, как бы вырастающих из первоначального образного ростка. Перед нами «цепная реакция» мысли, разветвления ее структурных звеньев в самостоятельное лирическое целое. Нужно ли говорить, что в картине этого ассоциативного расслоения идеи исходный текст «Бывало, в сладком ослепленье...» отнюдь не превращается в подобие черновика: поэтический потенциал его, разумеется, «не перекрыт», и сила его художественного воздействия не снижает «в тени» его образных ответвлений. Но если это так и если к тому же конфликтные ракурсы «Демона» и «Сеятеля» уже предугаданы в стихотворении «Бывало, в сладком ослепленье...», то почему Пушкин, всегда дороживший потенциалом образа, богатством скрытых в нем ассоциативных возможностей, счел необходимым расчленить аспекты лирической темы и развернуть отдельные ее грани?

Движение художественной мысли в «демоническом цикле» Пушкина воплощается как процесс борьбы и высвобождения из-под власти демонических настроений. В «Телеге жизни», в сущности, уже завершение этого

²⁵ О «демоническом цикле» в плане общих процессов пушкинского мышления см. в кн.: Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1962.

процесса (художественное, если не биографическое), его своеобразный иронический катарсис. В «Демоне» же и в «Сеятеле» — его апогей. Именно в «Демоне» остро сдвинуты полярные силы конфликта, ибо в «Демоне» запечатлен и идеальный полюс сознания. Нельзя же не видеть, что в композиции «Демона» по сравнению с предшествующим текстом широко развернута символика идеала.

И вероятно, для того чтобы запечатлеть динамический ракурс этого кризисного состояния души и чтобы «олицетворить сей дух отрицания в сжатой картине», как выразился Пушкин, ему и понадобился сюжетный разворот темы. Возможность его притаилась уже в лирической ткани «Бывало, в сладком ослепленье...», пронизанной отдельными олицетворяющими движениями образной мысли:

Я стал взирать его глазами,
Мне жизни дался бедный клад,
С его неясными словами
Моя душа звучала в лад. (II, 294)

Подхватывая и развертывая их в законченный рисунок олицетворения в «Демоне», Пушкин скрепляет композицию образа четкою рамой лирической ситуации. Определенные ходы пушкинской мысли дают о себе знать сразу же, с первых строк «Демона»:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья... (II, 299)

Поэтическая мысль обретает особенно заметную на фоне предшествующего текста энергию и силу выражения еще и потому, что сюжетная ситуация элегии «Демон» заостряет экспрессию внезапности. Особое драматическое напряжение стиха возникает в сфере соотношения временной расчлененности и длительности духов-

ного процесса (сигналы того и другого расставлены в композиции: «те дни», «часы надежд и празднои скуки»; несовершенный вид глагола в картине демонического искушения: «вливали», «искушал», «звал», «презирал») с таким построением лирического высказывания, которое выделяет и оттеняет впечатление резкого перелома и мгновенного потрясения души, ее «тоски внезапной». Интонация нагнетания, восходящий ход пушкинского периода, все дальше и дальше отодвигающий его заключительное звено, накапливают экспрессию стиха именно в зоне завершения фразы, там, где период наконец получает интонационное и смысловое замыкание:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья —
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, —
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осень,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня. (II, 299)

И то, что как раз в этой точке композиции возникает образ «тоски внезапной», едва ли случайно. Протяженность биографического процесса, «истории» разочарования, являющей собой предмет изображения, здесь если не снята, то максимально сжата, спрессована в эмоциональный заряд мгновения, изображена как момент души.

Так единство лирической ситуации закрепляется во временном слое изображения. Образ «тоски внезапной», выпадающий на временной и экспрессивный центр стиха, становится его композиционным центром: он подчеркивает границу между прошлым души и ее настоя-

щим. Но он столь осязаемо оттеняет ее, что образ «лучшего времени жизни» и образ ее настоящего, омраченного «духом сомнения», оказываются сдвинутыми в драматическое противостояние. Нужды нет, что Пушкин ни слова не говорит здесь о душевной борьбе. Важно, что поэт изображает подтачивающую работу сомнения как действие враждебной и одновременно обольстительной силы и так формирует логику лирического сюжета, что она выявляет и углубляет противостояние «всех впечатлений бытия» оскудняющей и мертвящей силе демонического разуверенья.

Воплощая всю остроту столкновения лучших надежд и поэтических предрассудков души с «духом отрицающим», элегия «Демон» несет в себе первые приметы освобождения. В самом деле, исповедальная сосредоточенность рефлексии на самой себе, характерная для стихотворения «Бывало, в сладком ослеплень...», в «Демоне» уже расторгнута. Враждебное начало сомнения представлено здесь как объект (пусть условно-мифологический). Оно выделено и опредмечено аналитическим усилением мысли и уже словно бы отчуждено, в него всматриваются, как в нечто стороннее. Жуковский писал Пушкину по поводу «Демона»: «Обнимаю тебя за твоего Демона. К черту черта! Вот пока твой девиз»²⁶. Как бы ни расценивать эти слова (вполне вероятно, что в них сказалась и стойкая антипатия Жуковского к демоническим веяньям в поэзии), естественно было бы допустить, что Жуковский почувствовал в пушкинском стихотворении признаки лирического высвобождения души.

Так внешняя ситуация «Демона», самый факт ее зарождения в лоне пушкинской мысли ведет к ситуации внутренней, к существу душевного конфликта. А очер-

²⁶ Жуковский В. А. Собр. соч. В 4-х т. М.; Л., Художественная литература, 1960, т. 4, с. 509.

ченный скрепляющим контуром сюжетного рисунка образ переживания обретает монолитность и всепроникающее единство изобразительного плана, которые явно отсутствуют в «Бывало, в сладком ослепленье...» с его разветвленным тематическим руслом.

В «Сеятеле» перед нами снова сюжетная «разработка» темы, прообраз которой уже намечен Пушкиным все в том же «исходном» тексте. Мы говорим «прообраз» потому, что в композиции «Сеятеля» мифологическая ситуация, предпосланная уже сложившейся пушкинской инвективе, отнюдь не внешняя оболочка темы и конфликта. Это образная среда, из которой их уже невозможно выделить в прежнем виде (как они были воплощены в стихотворении «Бывало, в сладком ослепленье...»). С нею в композицию входит образ «лучших надежд», и вновь, как в стихотворении «Демон», в «Сеятеле» опредмечен самый процесс разочарования, на сей раз конкретно-исторический, и просветительский разрез этого процесса.

Подхватывая образный импульс, заключенный в «притче христовой», дерзко перекраивая смысл притчи на современный лад, Пушкин создает удивительно емкую композицию, спаянную единым и свободным сюжетным движением:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь...
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич (П, 160)

Гневный и страстный пушкинский упрек, обращенный к беспробудно спящему стаду «мирных народов», естественно вытекает из лирической ситуации первой строфы. Родившаяся на стыке истории и мифа, пронизанная ассоциациями евангельской притчи, она отражается в тоне и экспрессии пушкинского «обвинительного слова». Оно звучит как окончательная истина о мире и человеке, сродни тем этическим универсалиям, которыми наполнен текст Нового завета. Но именно окончательность этого скептического слова — верный признак того, что одна из противоборствующих стихий пушкинского мышления («дух отрицанья и сомненья») здесь возведена к своему пределу. Это порог, за которым уже нет почвы для духовного движения в том же русле. Индивидуальный (и одновременно общественно-исторический) исток пушкинского разуверенья здесь художественно опосредован, окружен роем библейских ассоциаций, включен в широчайший идеологический контекст. В стремлении осознать смуту своих духовных конфликтов на языке, в котором отстоялся всеобщий опыт человечества, и найти для них пластически-предметный, сюжетный аналог — во всем этом просвечивает освобождающее усилие пушкинской лирической мысли. Вообще лирика Пушкина убеждает в том, что всякий раз, когда трагическая дума о мире выливалась у поэта в безысходно-завершающую, лишённую внутренних стимулов развития «истину», всякий раз такое высказывание было сигналом близящегося «перелома» души. Вслед за ним пушкинский гений восстанавливал поэтически плодотворную «всеобъемлемость чувства».

В философско-исповедальных произведениях «демонического цикла» лирические сюжеты романтически условны, но их условность менее всего преграда на пути раскованного и вольного воплощения душевных движений. В условности таких сюжетов отражается философски обобщенный прицел пушкинского размышления. Но

в них сохраняются и следы горячего напряжения страсти и тех жизненных мгновений, которые были слиты в авторском сознании с кульминационными фазами душевной борьбы. В кризисных процессах пушкинской мысли стремление переплавить их драматизм в предметно-уравновешенные и лаконичные формы лирического сюжета, по-видимому, смыкалось с намереньем обуздать хаотическое «боренье дум» и, предоставив свободу развития противоборствующим началам сознания, выявить их объективный предел, чтобы в итоге овладеть ими.

Условность сюжетной ткани в романтической элегии Пушкина — не нормативная условность, предусмотренная традицией или канонами жанра. Она результат свободного полета творческой фантазии. Пушкинское «море» в элегии «К морю» условно уже постольку, поскольку это символ, да к тому же символ с традиционно романтической «корневой системой». Но его сюжетное движение, многообразие тематических сцеплений, полнота его предметной реальности, поэтическая жизнь его экспрессивных «приливов» и «отливов» в стихе и символический «гул» его под сводами лирической композиции — все рождено могучей властью пушкинского воображения.

Сюжетный рисунок в элегиях Пушкина порою лаконичен настолько, что напоминает те беглые росчерки пушкинского пера на полях рукописей, которые намечают лишь общий очерк профиля или силуэта, опуская предметную тяжесть деталей. Иногда перед нами всего лишь контур лирической ситуации или какая-то грань события, оставленного за горизонтом стиха, но все-таки мыслимого в его образной перспективе. Но и там, где у Пушкина только контур и только легкий намек на жизненное положение или «случай» реальности, пробудивший фантазию, — даже там беглое прикосновение к нему пушкинской мысли отдается во всей структуре стиха. Рождаются тончайшие «побеги» ассоциаций,

«случай» незаметно вплетается в движение внутренней темы. Дробные вехи ситуации отражаются в общей картине переживания, и в итоге язык события сливается с языком души. Здесь «надобно в особенности прислушаться к внутренней музыке чувствований, рожденных из впечатлений от описываемых предметов», как выразился И. В. Киреевский²⁷.

Так резонирует, например, пушкинский «двор уединенный, Печальным снегом занесенный» из стихотворения «И. И. Пущину» (1826) в изображении внутренней ситуации поэта. Нужно ли говорить, что картина данной ситуации была бы неполной, если бы не эти, казалось бы, столь далекие от всякой символики, детали фона. Но одним только штрихом, одним лишь эпитетом «печальным (снегом занесенный)» Пушкин погружает эти атрибуты реальности в психологический план. В контексте стиха они становятся красноречивыми приметами душевного состояния поэта и — шире — его судьбы в пору михайловской ссылки. «Двор уединенный» перерастает в полновесный образ «забвенья», впитавший в себя всю горечь настроений поэта, покинутого друзьями.

Для элегических сюжетов Пушкина характерно теснейшее сплетение фактов внешнего и внутреннего опыта в таком единстве лирического переживания, которое сохраняет в себе всю непосредственность мгновения и его неповторимо личностный колорит, закрепляя жизненный случай в контексте пушкинской духовной биографии. Пушкинское лирическое переживание, опредмеченное в сюжете, разумеется, бесконечно шире повода, вызвавшего его к жизни, шире психологической мимолетности, послужившей толчком и опорой воображения. Но широта и глубина его — как бы непредвиденно рождающийся лирический эффе́нт, следствие тех захваченных пушкинской мыслью жизненных возможно-

²⁷ Московский вестник, 1828, ч. 8, № 6, с. 183.

стей, вглубь которых почти неприметно «прорастает» у Пушкина лирическая ситуация, раздвигая горизонты изображенного мгновения и открывая за ним целый мир.

Эти движения поэтической мысли, скрытое в малой «капле» бытия богатство жизненных связей с удивительной отчетливостью запечатлены в гениальном «Цветке», в стихотворении, которое явно сохраняет художественную память об элегии²⁸. Процесс создания этого стихотворения показывает, как необходима была для пушкинской фантазии опора на лирическую ситуацию и в какой мощный источник ассоциаций (и одновременно их закрепляющий фон) могло превратиться самое непритязательное «микрособытие», выхваченное из потока реальности. Пушкин не сразу нащупал отправную точку развития мысли. Первый набросок первой строки выглядел так:

В какой... родился...

Вслед за ним появилось:

В какую весну он родился,
В какую осень он уял...

Но, по-видимому, это было начало образной цепи, сразу же предвосхитившее ее конец. По-видимому, это была «тупиковая ветвь» в становлении образа, преждевременно сопрягающая его полярности и потому исключающая возможность дальнейшего развертывания ассоциаций. Должно быть, натолкнувшись здесь на композиционный барьер, пушкинская мысль, словно пытаясь обойти возникающую преграду, начинает искать «боковое русло»: возникает строка:

Его бесчисленные братья...

²⁸ Прекрасный анализ поэтической целостности «Цветка» см. в кн.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., Советский писатель, 1967, с. 19.

Но и этому возможному истоку ассоциаций не суждено было закрепиться в дальнейшем. Возникает новый вариант первых строк:

В листах альбома ты засох
Цветок... сохранный...

Перед нами строки, на беглый взгляд, уже близкие к окончательному варианту начала, тем более что и «листы альбома» — деталь, которая позднее даст ассоциативный резонанс, от нее естественен переход к образу «книги» (сначала «ветхой», потом «старинной» и, наконец, «забытой»). На самом же деле в своем кажущемся сходстве строки эти неизмеримо далеки от окончательного автографа. Присмотримся к общим очертаниям пушкинской мысли, как она складывается к этому моменту.

Образ пока разворачивается в чисто медитативном контексте. Цветок пока что объект обращения и повод для размышлений, суть которых еще не ясна, но ясно, что они будут спроецированы в круг человеческого бытия. Не то же ли самое запечатлелось в беловом автографе? То же, да не то. Пока перед нами поэтическая рефлексия «по поводу», которую естественней было бы встретить в элегиях Жуковского, допустим в его «Цвете завета». Там образ цветка тоже втянут в кругозор элегического размышления: он возбуждает вереницу воспоминаний, но сам он, давши толчок душевному движению, бесследно исчезает, как бы растворяясь в его потоке. А главное — у Жуковского, как и у Пушкина (в приведенных вариантах начала), нет ни намек на экспрессию «случая», на эмоциональную неожиданность образного первотолчка, который получила лирическая мысль в соприкосновении с жизненным событием. В пушкинских черновых набросках первых строк отсутствует лирический субъект. Как бы безличная поэтическая мысль реет над жизненным поводом. Она

не вступила с ним в тот интимный лирический контакт, с которого начинается сюжетное мышление в лирике. Затянувшиеся пушкинские поиски начала, смысл и цель их, вне всякого сомнения, сводятся к тому, чтобы нащупать, наконец, эту живую, лирически субъективную связь с предметом и связь предмета с душевным мгновением. И как только возникает эта связь, как только рождаются эти переломные в ходе воплощения замысла отчетливо ситуативные и субъективные развороты темы, так сразу же следом за ними выстраивается в опорных своих деталях все композиционное целое первой строфы. В самом деле, ведь именно вслед за теми двумя вариантами второй строки, в которых впервые появляется лирический субъект («В листах альбома нахожу». «Я в книге ветхой нахожу»), словно бы рушится «плотина», доселе сдерживавшая приток ассоциаций, и появляется уже зримый прообраз двух замыкающих первое четверостишие пушкинских строк с их экспрессией неожиданности, с изумительным образом озаряющего душу мгновенного наплыва мечты:

И вдруг... мечтою
Проснулася моя душа...

От этого варианта уже прямой и ближний путь к окончательному пушкинскому:

И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя...

Так рождается лирическая ситуация в «Цветке», и, кажется, именно ее так долго и трудно искало пушкинское воображение. Во всяком случае, следующие строки в черновике начертаны рукою поэта, овладевшего темой. Их словесная ткань формируется энергичней и тверже. Мысль поэта вживается в неведомый человеческий мир, она пытается «реставрировать» его образ, оттолкнувшись от случайной и немногозначительной

приметы. Формирование этого образа — внутренняя тема произведения. Пушкинский «Цветок» — стихотворение о тайне человеческого существования, о величии и красоте этой тайны, неповторимой даже там, где человеческая жизнь повторяет вечный круговорот встреч и прощаний, цветения и увядания. Образ чужого, но не чуждого душе поэта бытия охвачен во всей его полноте и неисчерпаемости, вернее, в полноте неисчерпаемости. Но таинство человеческой жизни, исторгнутой из тьмы, предстает у Пушкина как великое таинство искусства. Размышление о чьей-то незнакомой судьбе Пушкин воплощает как размышления художника. Картина ее обращивается картиной образотворческих движений поэтической мысли. Эта мысль перебирает возможные варианты чужого существования, как перебирает их всякая художественная мысль, пробивающаяся к существенному в случайном, к законченному в незавершенном, к устойчивому в текучем. Единством жизни и искусства в предметном плане изображения объясняется то, что лирический образ в «Цветке» одновременно закруглен и насквозь альтернативен. Обозревая мир «иной» судьбы, он намекает на ее необозримость.

ЧУЖОЕ СОЗНАНИЕ В ЭЛЕГИЯХ ПУШКИНА

В ряду стихотворений Пушкина, созданных в первые годы послелицейского периода, есть элегия «Выздоровление», образный строй которой явно освещен отраженным светом батюшковской лирики.

Тебя ль я видел, милый друг?
Или неверное то было сновиденье,
Мечтанье смутное, и пламенный недуг
Обманом волновал мое воображенье?
В минуты мрачные болезни роковой
Ты ль, дева нежная, стояла надо мной
В одежде воина с неловкостью приятной?

Так, видел я тебя; мой тусклый взор узнал
Знакомые красы под сей одеждой ратной:
И слабым шепотом подругу я назвал...
Но вновь в уме моем стеснились мрачны грезы,
Я слабою рукой искал тебя во мгле...
И вдруг я чувствую твое дыханье, слезы
И влажный поцелуй на пламенном челе...
Бессмертные! с каким волненьем
Желанья, жизни огонь по сердцу пробежал!
Я закипел, затрепетал...
И скрылась ты прелестным привиденьем!
Жестокий друг! меня томишь ты упоеньем:
Приди, меня мертвит любовь!
В молчанье благосклонной ночи
Явись, волшебница! пускай увижу вновь
Под грозным кивером твои небесны очи,
И плащ, и пояс боевой,
И бранной обувью украшенные ноги.
Не медли, поспешай, прелестный воин мой,
Приди, я жду тебя. Здоровья дар благой
Мне снова ниспослали боги,
А с ним и сладкие тревоги
Любви таинственной и шалости молодой.

Батюшкову обязана эта элегия не только названием, но и очертаниями психологического конфликта, характером ситуации. Перед нами вольный парафраз одного из шедевров батюшковской лирики — элегии «Выздоровление», написанной между 1807—1808 годами.

Самый выбор темы для вариаций (а подобное варьирование у крупных поэтов всегда сродни соперничеству) в высшей степени красноречив: он пронизан самосознанием зреющего стиля. Тесное сближение с чужим поэтическим текстом уже не угрожает ему пленом иностранной манеры, потерей собственного лица. По чужой канве Пушкин не только «вышивает» свои «узоры», в очертаниях которых уже чувствуется рука мастера. Самый характер этих «узоров» предвосхищает, нам кажется, одну из примет зрелой элегической поэтики Пушкина, ее устремленность в мир другого «я». Устремлен-

ность эта в перспективе подрывала психологическую опору элегии — интроцентрическую установку ее мышления. Но таково уж коренное свойство зрелого пушкинского элегического стиля: зрелость и творческая самобытность его тяготекют не просто к усовершенствованию форм, итогом которого могла быть лишь стабилизация жанрового принципа (он обретал новый язык и, следовательно, новые гарантии своей жизнеспособности), а к их резкому смещению, к перестройке столь дерзновенной, что в ходе ее заколебались самые устои жанра. Ломка элегического мышления у Пушкина сопрягается не с явлением эволюции, а, скорее, с реальностью революции, если не в смысле быстротечного отторжения жанровой формы (распад ее у Пушкина — длительный процесс), то, во всяком случае, в плане конечной радикальности такого отторжения.

Вернемся, однако, к элегии «Выздоровление».

Та особенность пушкинской элегической поэзии, о которой шла речь, в «Выздоровлении» выражена еще в неявных, полуразмытых очертаниях, но она уже заметна на фоне поэтического текста Батюшкова. Вот этот текст:

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет,
Так я в болезни ждал безвременно конца
И думал: паркi час настанет.
Уж очи покрывал Эреба мрак густой,
Уж сердце медленнее билось:
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось.
Но ты приблизилась, о жизнь души моей,
И алых уст твоих дыханье,
И слезы пламенем сверкающих очей,
И поцелуев сочеганье,
И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали —
От Орковых полей, от Леты берегов —
Для сладострастия призывали.

Ты снова жизнь даешь; она твой дар благой,
Тобой дышать до гроба стану.
Мне сладок будет час и муки роковой:
Я от любви теперь увяну.

Батюшков отчетливо стилизует элегическую ситуацию, сообщая ей античный колорит. Стилизация эта слишком очевидна по контрасту со стихотворением «Воспоминания 1807 года», воплощающим тот же «сюжет», но только опрокинутый в биографию и быт, слегка загримированные условно-поэтическими атрибутами²⁹. «Грим» здесь наложен редкими мазками, так что рядом с «усердным Эскулапом» уживаются вполне прозаические «костыли», а в одном ряду с условным обращением к возлюбленной «Ты, Геба юная» оказывается ее отнюдь не мифологическое имя Эмилия.

В «Выздоровлении» античный декорум сгущается на малом пространстве текста («парки час», «Эреба мрак густой», «Орковы поля», «Леты берега»). Но дело не в нагнетании мифологических деталей: композиционный разворот конфликта разительно меняется по сравнению с «Воспоминаниями 1807 года». Психологическая коллизия обретает энергию и отточенный лаконизм выражения, предметная детализация, сопутствовавшая ей в биографическом контексте «Воспоминаний...», так же как «предыстория» и «эпилог», обрамлявшие прежде сюжет «выздоровления», — все это теперь отсечено во имя той гармонической ясности пропорций, к которой обязывало легкое смещение ситуации в антологический план.

Пушкинское «Выздоровление» снимает мифологический грим с батюшковского сюжета, правда, не порывая окончательно с античным кругом ассоциаций. Пушкин иначе формирует конфликт. У Батюшкова он опирается

²⁹ Связь этих стихотворений отмечает Г. П. Макогоненко. См.: Б а т ю ш к о в К. Н. Стихотворения. Л., Советский писатель, 1953, с. 330. (Библиотека поэта. Малая серия).

на четко очерченный контраст душевных состояний, исключая полутона и оттенки, промежуточные состояния души. Угасание всех чувств, приближение всепоглощающей бездны смертельного мрака и следом за этим без всяких психологических переходов — буйный всплеск воскресающих жизненных сил, восторг и упоение любви.

У Пушкина опосредовано это столкновение чувств. Образ «девы нежной» в его элегии смутно проступает как бы на грани реальности и болезненного сновидения. Зыбкие контуры этого образа лирический субъект по началу не отваживается закрепить за действительностью: что, если они не более чем порождение «пламенного недуга»? Так и колеблется образ возлюбленной у Пушкина, то оформляясь в нечто вполне реальное, то ускользая в провалах «мучительных грез», и за этими колебаниями его тяжкое борение души, то погружающейся в болезненную дремоту ощущений, то воскресающей к жизни.

Все это психологизирует лирический конфликт, и в пушкинском «Выздоровлении» перед нами такая мера психологизации, которая нелегитимна у Батюшкова, претендующего в элегии на классическую ясность и четкость изображения, на античную стройность пропорций.

Но есть еще одна область размежевания, которая дает возможность прикоснуться к упомянутой уже особенности пушкинской элегической поэтики: несоизмеримо композиционное пространство, отведенное лирическому персонажу, другому «я» в элегиях Батюшкова и Пушкина, и несопоставимы формы его воплощения. У Батюшкова образ этот, размещаясь в пределах нескольких поэтических строк, складывается из разнородных проявлений страсти, не охваченных какой бы то ни было закругляющей оправой. В сущности, это всего лишь метафора страсти в ее высших проявлениях,

вполне материальных, даже телесных, как это вообще свойственно Батюшкову, и в то же время высоко вознесенных над бытом, избирательно-условных, не допускающих соприкосновений со стихией случайного, индивидуально-конкретного, той стихией, которая широко расплеснулась в посланиях Батюшкова. Там она легко сопрягается со всевозможными условностями, в элегию же ей доступа нет.

Между тем Пушкин позволяет себе в элегии такую степень предметной конкретизации персонажа, которая у Батюшкова возможна только в послании и в так называемой исторической элегии³⁰. Ведь стоит лишь немного пристальнее всмотреться в образ героини пушкинского «Выздоровления», как станет ясно, что он — не что иное, как дерзкая поэтическая контаминация двух батюшковских персонажей — героини элегии «Выздоровление» и Лилеты из послания «Мои пенаты». Во всяком случае героиня пушкинской элегии наделена теми же (или аналогичными) антрибутами «наряда военного», что и батюшковская Лилета. У Батюшкова — «шляпа мужская», «плащ широкий», «меч»; у Пушкина — «грозный кивер», «плащ», «пояс боевой», «бранна обувь». Прелестница в «одежде ратной» — образ вполне уместный в послании, явно необычен для элегии, не допускавшей столь «легкомысленную» материализацию возлюбленной, воплощаемой чаще всего либо как безликий, если не бестелесный, объект романтического томления, либо как идеальный предмет страсти, чуждый всего земного. Юный Пушкин, только что перешагнув

³⁰ В исторической элегии Батюшков смелый новатор. В ней концентрируется новый художественный опыт, в нее вторгаются быт и конкретно-исторические реалии времени. Но эти художественные открытия Батюшкова не проникают в традиционную разновидность жанра, в элегию медитативно-психологическую. Только о ней и идет у нас речь, а она живет у Батюшкова, опираясь на привычные художественные устои.

ший порог лица, смело распаивает жанровые пределы элегии навстречу эстетическому опыту, отстоявшемуся в жанре послания. Влечением к художественному синтезу (пока еще на чужом поэтическом материале) отмечена элегия «Выздоровление», и в этом смысле она предвосхищает важнейшую тенденцию зрелого пушкинского стиля.

У Батюшкова образ героини, распавшийся на отдельные проявления страсти, деконцентрированный настолько, что, кажется, трудно говорить о едином образе, втянут в поток переживания, не выделим из этого потока, эмоциональная энергия которого направлена «внутри», к душевному состоянию лирического субъекта. У Пушкина она направлена «вовне», к персонажу, и душевные движения лирического «я» раскрываются лишь постольку, поскольку они устремлены к этому «внешнему» центру притяжения. Едва ли не каждая деталь пушкинского «Выздоровления», несущая в себе вибрацию лирического переживания, размыкает это переживание в направлении к объекту, к другому «я». Вот опорные точки этого всепроникающего тяготения:

Тебя ль я видел, милый друг?
Ты ль, дева нежная, стояла надо мной
Так, видел я тебя...
Я слабою рукой искал тебя во мгле...
И скрылась ты прелестным привиденьем!
Жестокий друг! меня томишь ты упоением:
Приди, меня мертвит любовь!
Явись, волшебница!
Не медли, поспешай, прелестный воин мой,
Приди, я жду тебя.

Лирическое высказывание от начала и до конца пронизано здесь диалогическими потенциями обращенной речи.

Быть может, и не стоило бы столь подробно останавливаться на этой ранней элегии, при всей оригинальности своей все же явно зависимой от батюшковского «сюжета», если бы не этот запечатленный в ней пушкинский прорыв в будущее собственной элегической поэтики. Элегическому переживанию Пушкина словно бы тесно в пределах замкнутой в себе монологической исповеди, оно ищет выходы в сферу других сознаний. В пушкинской элегии зрелой поры перестраивается психологическая установка жанра. В традиционных формах своего существования жанр этот отнюдь не чурался внешней реальности, не пренебрегал он и лирическим персонажем, но то и другое здесь неуклонно стягивалось к единому психологическому центру, всепоглощающему субъекту переживания, и, попадая в поле его притяжения, в конце концов утрачивало свою реально-объективную «плоть». Даже Жуковский порою включает в круг лирического переживания изображение персонажа (та же, допустим, «милая» в элегии «Цвет завета»), но тут-то и обнаруживается, что он целиком зависим от субъективно-лирической эмоции. Он не более, чем размытое, дематериализованное порождение этой эмоции. Формально отнесенный к реальности, он всплывает из глубины воспоминания как обезличенный символ былого: воображение уже распредметило его, лишив корней, связывающих его с внешним миром. Элегическое мышление старого типа — мышление интроцентрическое: едва ли не любой материал реальности оно лишает предметно-чувственный автономии, допустимой в пределах лирики, или, во всяком случае, властно утверждает его непреложную зависимость от эмоциональных колебаний и оценок лирического «я». Силы, которые здесь действуют, — это силы, направленные исключительно

внутри, от реальности — к миру лирического субъекта. Самое понятие «другое «я» в отношении к персонажу традиционной элегии, в сущности, немислимо, ведь «я» — то как раз здесь и нет, ибо здесь нет наклонности воспринимать «другого» как субъект, наделенный если не равноправным сознанием, то хотя бы какими-то проявлениями душевной автономии, определяющими статус его психологической независимости от сознания лирического субъекта. Пушкинская элегия чаще всего экстрацентрична в том смысле, что носитель переживания в ней раскрывает себя, лишь раскрываясь в мир, а стало быть, и в сферу других сознаний, других душ. Дело, в конце концов, не в том, какое композиционное пространство занимает персонаж в элегиях Пушкина (хотя и это, разумеется, важно), но в том, что лирическое переживание в них часто направлено к другому «я».

Это не означает, конечно же, что пушкинской элегии неведома глубина самопогружения, но, даже погружаясь в себя, лирическая мысль Пушкина одновременно устремляется навстречу другому сознанию. И сознание это уже не поэтическая фикция, прикрывающая безликий и внеиндивидуальный объект любовных признаний в традиционной элегии. В пушкинской элегической лирике 20-х годов оно наделено признаками собственного душевного бытия. А порою, к примеру в элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...», мир чужого сознания столь объемён, столь противоречив, что, кажется, ему уже тесно в границах лирики, и он готов сместиться в область романного мышления³¹.

³¹ «Образы этого стихотворения — не выражение чувства, не лирические волны, а завершённые реалистические образы, какими они бывают в романе; наиболее сложный и реальный мир — это женский образ, вполне объективный, социально обранный, жизненно противоречивый», — пишет А. В. Чичерин. См.: Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., Советский писатель, 1968, с. 115—116.

Присутствие другого «я» в композиционных пределах элегии (или за порогом ее, пресекающее как установка на адресат) нисколько не распыляет сосредоточенную силу пушкинской медитации, но придает ей особую жизненную полноту, как бы предохраняя ее от бесплодного, иссушающего скитания в лабиринтах рефлексии. Установка на другое «я» сказывается на психологическом течении элегического переживания. В элегии «Мой друг, забыты мной следы минувших лет» лирическое размышление с первых же строк вступает в привычную для этого жанра тематическую колею:

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное течение.
Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
Что было мне дано в печаль и в наслажденье,
Что я любил, что изменило мне.

Это знакомая элегическая скорбь, рожденная быстротечностью времени, сокрушающего надежды юности, и забвенье — единственный, хотя и шаткий, заслон от растрavляющих душу впечатлений былого. Но уже и в этой, казалось бы столь традиционной элегической интродукции, есть нечто неожиданное — след оборванного диалога, оставшегося за чертой изображения, след, притаившийся в этом пушкинском обращении — «Не спрашивай». А дальше возникает резкий перелом в движении элегической мысли. Взвзвывая было субъективно-исповедальную ноту, едва лишь погрузившаяся в себя, она вдруг точно бы натывается на внутренний запрет, оглядываясь на собеседника:

Пускай я радости вкушаю не вполне;
Но ты, невинная! ты рождена для счастья.
Беспечно верь ему, летучий миг лови:
Душа твоя жива для дружбы, для любви,
Для поцелуев сладострастья;
Душа твоя чиста, унынье чуждо ей;
Светла, как ясный день, младенческая совесть.

К чему тебе внимать безумства и страстей
Назанимательную повесть?

Она твой тихий ум невольно возмутит;
Ты слезы будешь лить, ты сердцем содрогнешься;
Доверчивой души беспечность улетит,
И ты моей любви... быть может, ужаснешься.
Быть может, навсегда... Нет, милая моя,
Лишиться я боюсь последних наслаждений.
Не требуй от меня опасных откровений:
Сегодня я люблю, сегодня счастлив я.

Мысль поэта с поразительной естественностью самоотречения, с безоглядной готовностью забыть о себе вся устремляется к миру другой души, попутно, словно бы без каких-либо целенаправленных усилий, формируя его образ так, что отдельные приметы его собираются в единое целое, в круг другого мироощущения. Мироощущение это еще не расколото утратами и сомнениями, не омрачено «унынием», у носительницы его — «тихий ум», еще не взорванный бурями страстей, «младенческая совесть», еще не знающая ожесточающих укоров памяти, «беспечность» души, исполненной доверия к жизни. Но раскрывая «другого», пушкинский лирический субъект, в сущности, раскрывает себя, не исповедуясь прямо, он исповедует косвенно. И эта невольная исповедь, в которой лирическое «я» словно бы забывает о себе перед реальностью чужой души, формирует его собственный образ с удивительной емкостью и полнотой. Не только кипение ложных страстей в минувшем, уныние в настоящем, тревога совести и, наконец, безысходная горечь разочарования — не только все это, подразумеваемое по контрасту с теми гранями души, которые высвечены в лирическом персонаже, но еще и чисто пушкинское поразительное духовное целомудрие, проступающее в отношении к другому строю духовного бытия. Эта боязнь возмутить блаженное, на краткий срок дарованное судьбой спокойствие другой души, навязать ей собственные представления о мире, отягощающие сердце и

ум, эта готовность признать за другим внушенное юностью или соприродное ему индивидуальное отношение к реальности, его субъективную правду, подкрепленную складом души, — это глубоко пушкинская черта, которой суждено углубляться и крепнуть в его зрелой лирике. Другая душа воспринимается Пушкиным как мир, если не равновеликий, то равноправный его собственному, обладающий своей внутренней логикой. Пушкин и не пытается привить ему собственную правду о мире (и, стало быть, вольно или невольно подавить его духовную природу), отдавая себе ясный отчет в том, что из множества равноправных человеческих миров складывается захватывающее разнообразие и богатство человеческого бытия. Он окружает в лирике другую душу всепонимающим сочувствием, как бы любясь произвольной игрой ее жизненных сил, любясь иногда с какой-то затаенною грустью, точно осознавая неизбежность пределов, которые приготовила ей жизнь.

В торжестве юности и красоты порою видятся ему первые признаки увядания, и чужой душевный мир, гармонически цельный и непосредственный, воплощается иногда в преддверии жизненного заката. Щемящею грустью овеяно это чужое существование, уже переступающее за порог расцвета и не ведающее о том, в элегии «Увы, зачем она блистает»:

Увы! зачем она блистает
Минутной, нежной красотой?
Она приметно увядает
Во цвете юности живой...
Увянет! Жизнью молодою
Не долго наслаждаться ей;
Не долго радовать собою
Счастливый круг семьи своей,
Беспечной, милой острою
Беседы наши оживлять
И тихой, ясною душою
Страдальца душу улаживать...

Спешу в волненьи дум тяжелых,
Сокрыв уныние мое,
Наслушаться речей веселых
И наглядеться на нее;
Смотрю на все ее движенья,
Внимаю каждый звук речей, —
И миг единый разлучая
Ужасен для души моей.

Другое «я» здесь становится единственным предметом элегической медитации, собственный душевный мир лирического субъекта раскрывается только в отношении к другому. И лишь один штрих в картине, одна примета сознания лирического «я», его лаконичная автохарактеристика «страдалец», быть может, остается за пределами этого всепроникающего тяготения. Но и она вписывается в общий контекст, она объясняет отчасти ту силу влечения к другой душе, «тихой» и «ясной», открытой всем радостям бытия, — влечения, исчерпывающего самую суть лирического переживания в этой элегии. Здесь «ясновиденье» лирического «я», подметившего приметы увядания в том, что еще исполнено жизни и красоты, — менее всего следствие изначальной романтической рефлексии, всезнающей, не нуждающейся в предшествии опыта. Это «ясновиденье» любви и тревога, порожденная зоркостью сердца.

С этой элегией в пушкинскую лирику входит особое, трагическое восприятие времени, отмеренного жизнью другому «я». В биографическом плане это, вероятно, связано с историей пушкинского чувства к той рано умершей загадочной возлюбленной, имя которой до сих пор не установлено в пушкинистике (и судя по всему нет надежд на то, что оно вообще когда-либо будет раскрыто). Возможно, история эта аккумулировала в лирике Пушкина обостренное ощущение быстротечности другого бытия, быть может, пересекаясь с впечатлениями от драматической судьбы Амалии Ризнич (если, конечно, не исходить из рискованного допущения, что именно

Ризнич была «потаянной любовью» поэта, оставившей в его сознании столь глубокий след). Но и это предположение на грани риска уже постольку, поскольку ведь неизвестны временные границы этой «зашифрованной» в пушкинской биографии женской судьбы, а стало быть, и вопрос о том, на каких временных пластах пушкинской лирики она оставила свой отсвет, — этот вопрос остается открытым. Как бы то ни было, но этот скрытый трагизм чужого существования, лишь подчеркнутый неведеньем, Пушкин в лирике ощущает не менее остро, чем собственный. Тем более что это чаще всего трагизм женской судьбы, на которой особенно разрушительно сказывается гнет времени. Перед лицом его беспощадности Пушкину хотелось бы взлелеять это другое существование, окружить его светом и силою любви. Восприятие его в ракурсе мимолетности вполне объясняет пушкинскую боязнь омрачить сомнениями и без того хрупкий мир другого бытия. Воображение поэта иной раз обгоняет ход вещей, с мучительной осязаемостью рисуя в элегии «Придет ужасный час... твои небесны очи...» воображаемую смерть возлюбленной. Здесь есть образ, исполненный редкостной трагической мощи и одновременно небывалой в этом жанре поэтической дерзости:

Но я, дотеле твой поклонник безотрадный,
В обитель скорбную сойду я за тобой
И сяду близ тебя, печальный и немой,
У милых ног твоих — себе их на колена
Сложу — и буду ждать печально... но чего?
Что силою... ..мечтанья моего

.

Но в него вплавлена такая глубокая правда переживания, что самая дерзость его не бросается в глаза как нечто выпадающее из контекста, притягивающее к себе мысль в ущерб восприятию целого. А целое это с его неизбывным трагизмом воплощено в ритмически урав-

новешенном, классически стройном течении стиховой речи, душевная буря закована в строгую форму. И только финал, усеченный на полуфразе, как будто бы выпадает из общего строя плавно и сдержанно развертывающейся лирической мысли. «Незаконченный и необработанный отрывок» — так немногословно и недвусмысленно комментировал этот текст Б. В. Томашевский³². «Незаконченный» — может быть, но почему же «необработанный», если вся поэтическая ткань пушкинского образа поражает отточенным совершенством стиховой формы, выверенностью словесных сцеплений. Да и что значит «незаконченный», какова эстетическая природа этой незавершенности? У Пушкина есть просто недописанные стихотворения, есть разновидность элегического жанра, именуемая «отрывок»³³, есть, наконец, элегии, композиционная цепь которых сознательно оборвана, но этот обрыв не ставит под сомнение внутреннюю психологическую завершенность переживания, отчетливо указывая порою на перспективу его дальнейшего течения («Ненастный день потух, ненастной ночи мгла»). Такого же рода и финал элегии «Придет ужасный час... твои небесны очи», и отсутствие слова в последней оборванной фразе стиха решительно ничего не меняет. Стихотворение обрывается на трагической заминке мысли «Сложу — и буду ждать печально... но чего? Что силою... мечтанья моего...» Как бы недоумение скорби разлито в пушкинском финале, и в этом смысле он перекликается со строкою, которая была зачеркнута в черновом автографе: «Но поразит судьбы коварная измена». Смятением глубоко пораженной души вызван к жизни и этот не развёрнувшийся ход ассоциаций, на

³² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., Изд-во АН СССР, 1963, т. 2, с. 417.

³³ См. статью В. Б. Сандомирской ««Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 9. Л., Наука, 1979, с. 69—83.

который намекает строка «Что силою... мечтанья моего...». Смысловая перспектива его затуманена, но все же доступна восприятию: это, по-видимому, «сила мечтанья», которую лирический субъект хотел бы в отчаянье противопоставить самой смерти, необратимости совершившегося. Такой искренностью и правдой душевных движений отмечена эта пушкинская элегия, что как-то невольно забываешь, что лирическое переживание здесь вызвано к жизни не реальностью, а полетом воображения, опережающим бег времени. Воображение же такими крепкими узами связано с другим существованием, так органично вжилось в него, что содрогается при одной лишь мысли о неотвратимости его конца, готово томить и мучить себя одним лишь предощущением этой роковой минуты.

В пушкинском элегическом мире, в котором другое «я» воспринимается как величайшая тайна и огромная ценность (разумеется, если оно не распалось с духовностью), нет неодолимых барьеров между людскими душами. Но это не означает, что между ними вообще нет в представлении Пушкина никаких преград. Чем сувереннее и сложнее другое сознание, тем сокровеннее оно, тем шире в нем зона недоступного. На нее-то и натывается наша мысль, стремясь разгадать загадку другого бытия и порою жестко соотнося духовный круг его со столь же суверенным опытом собственного сознания, невольно пытаюсь сгладить и выпрямить противоречия другой личности, подменить подвижное стабильным. Во имя оценки, если не понимания, субъект, воспринимающий другое «я», не может не прибегать к упрощающим его схемам, рано или поздно попадая к ним в плен. К тому же самое понимание часто подменяется оценкой, ведь для понимания требуется полный контекст личности, для оценки же довольно и одного проявления души. Вот почему понимание устойчиво, оценка же чаще всего ситуативна. Смятение лириче-

ского субъекта в элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты», в глазах которого вдруг расплывается духовная определенность образа его возлюбленной, порождено особой сложностью ее натуры, сосуществованием в ней тайного и явного, противоборствующими влечениями ее души. Но оно рождено еще и собственной слепотою лирического героя, точнее, ослеплением обуревающей его ревности: он бьется именно над тем, чтобы отсечь или выпрямить противоречивое в героине. Пониманием этих противоречий владеет автор, но не лирический герой. Авторский взгляд на вещи здесь пропущен через двойную духовную среду. Нигде и ни в чем он не проявляет себя явно, все глубже погружаясь в объективную целостность другой души. Мир героини, отраженный сквозь призму чужого сознания, да к тому же еще смятенного, мечущегося в тунике недоумений, предстает перед нами в ускользающем, колеблющемся свете. Возникает необыкновенно сложное (во всяком случае для лирики) художественное построение: пересекаясь и бросая друг на друга психологические отблески, душевные миры выстраиваются здесь в глубокую образную перспективу. Она заключает в себе целую вереницу лиц, если учесть, что в зеркале сознания лирического героя отражается еще и образ соперника. Мы сказали — автор владеет пониманием противоречий героини, а между тем где же они, следы этого понимания, если в элегии этой перед нами только сознание лирического героя, только «его слово» — плод легкой трансформации авторской речи, от начала и до конца живущей лишь психологическими уклонами в мир другого «я». Чужая личность, в сущности, «потеряна» для лирического героя, она распалась в его сознании на несовместимые противоречия души. Где истинное лицо героини — там, наедине с соперником, или здесь, наедине с героем, — для него это роковой в своей неразрешимости вопрос. Охватить эти противоречия, совместить их в представлении о едином

«я» возлюбленной оно не в силах. Для Пушкина же это противоположные, но все-таки совместимые проявления другой души. Сознание лирического героя оказывается объектом иного, всеобъемлющего сознания, в кругу которого распавшееся тяготеет к единству потому хотя бы, что автор выносил в себе этот прихотливый образ, что он — продукт его познающей фантазии, того особого вживания в другой человеческий мир, которое доступно лишь художнику. И однако же Пушкин в этой элегии отнюдь не сдергивает покрывало тайны, ибо истоки и причины этих полярных проявлений другой души остаются за горизонтом изображения.

Уже поздний романтизм осознал глубокую тайну другого «я». Она притягивала его и отталкивала одновременно. Притягивала потому, что здесь ему чудился заманчивый свет абсолютного идеала. Слишком много надежд возлагалось на другой душевный мир: романтики готовы были воспринимать его как своего рода универсум и как последнее прибежище правды и красоты. Абсолютизация другой души (разумеется, женской прежде всего) оборачивалась катастрофой всякий раз, как только обнаруживалось ее расхождение с идеалом. С этого момента от обожествления романтик мгновенно переходил к проклятиям. Эти грозные инвективы, адресованные другому «я», не выдержавшему испытания на причастность к абсолютным ценностям, слышны, например, в романтической лирике Лермонтова («Нищий», «Стансы», «Вагляни, как мой спокоен взор», «Когда к тебе молвы рассказ», «Не ты, но судьба виновата была», «К Н. И....», «Я не унижусь пред тобой»). Женская душа, отпавшая от идеала, здесь объявляется порою виновницей едва ли не всех изъянов бытия. Она искажала в глазах поэта всю картину мира. Самая любовь у романтиков всегда сродни эксперименту, который должен решить последний вопрос о существовании в мире истины, добра и красоты. Непомерностью идеологиче-

ской ставки на другое «я» объясняется и непомерность разочарования, точно так же, как и непомерность вины, возлагаемой на другого.

Вместе с тем чужая душа, обладающая в глазах романтика такую неотразимую силою притяжения, в то же время отталкивала его, как только она начинала раскрываться перед ним в своей подлинной суверенности. Романтик не мог отдалиться от ощущения, что суверенность чужого бытия покушается на его собственную, ничем не ограниченную суверенность. Вот почему любовь у поздних романтиков порою превращается в противоборство, трагическое столкновение индивидуальностей:

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И... поединок роковой...

И чем одно из них нежнее
В борьбе неравной двух сердец,
Тем неизбежней и вернее,
Любя, страдая, грустно млея,
Оно изноет наконец...

Романтик хотел бы и раствориться в чужой душе, утопив в ней отягощающий его сознание избыток рефлексии, и в то же время сохранить границы своей индивидуальности в их первозданной неприкосновенности. Потому-то в «борьбе неравной двух сердец» неизбежно наступает момент, когда романтическое сознание невольно начинает попираť духовную независимость «другого». В тютчевском «денисьевском цикле» эта «пружина» романтической души срабатывает с фатальной неотвратимостью, почти незаметно для лирического субъекта, так что он с ужасом осознает последствия этой подспудно протекающей коллизии. Разумеется, «денисьевский цикл» отмечен такой поэтической силою и свя-

тостью покаяния, такой глубиной проникновения в другой духовный мир, беспощадностью поэта к себе, трагизмом вины по отношению к другому, что мы вправе расценивать его как совершенно особую страницу в истории романтической лирики: до тютчевских высот романтики почти не поднимались. Но психологическая логика этого цикла такова, что сознание лирического субъекта в нем и отстает от драматического хода событий, от необратимости перемен в другой душе, виновником которых он себя ощущает, и одновременно обгоняет течение биографической драмы. Обгоняет в том смысле, что исход этой роковой стычки сердец предначертан едва ли не на отправной черте цикла. Точно бы в душе лирического субъекта действуют некие неподвластные его воле родовые стихии романтического мироощущения, направленные в сторону «самозащиты», в которой, в сущности, нет нужды, в сторону «ограждения» своего «я», на которое никто не посягает. А «ограждение» это неизбежно выливается в подавление «другого». Все это относится именно к позднеромантическому сознанию, накапливающему в себе психологическую зоркость, осознающему существование других, равноправных человеческих миров, которые отказывались замечать ранние романтики.

Пушкинскому отношению к другому «я» (женскому, в частности) чужды какие-либо универсально-идеологические притязания, но из этого вовсе не следует, что он равнодушен к этическим ценностям, заключенным в ней. В элегии это чаще всего ценности естественной души, что уже само по себе необычно для этого жанра. Менее всего Пушкин озабочен неприкосновенностью границы между собственным духовным миром и другим «я», навстречу которому он безоглядно распаивает себя, наслаждаясь безыскусственной прелестью его духовных проявлений? И если есть нечто в его собственном сознании, на что налагается исповедальный запрет, так

Это (как уже говорилось) лишь опыт разочарования, тяжких уроков жизни, которыми он не хотел бы преждевременно смутить мир и покой другого бытия. В элегиях Баратынского и в романтической лирике Лермонтова властвуют силы, разобщающие людские сердца даже в сфере, предназначенной их соединять, в мире любви. Достаточно вспомнить хотя бы «Разуверение» и «Признание» Баратынского или лермонтовскую вариацию на тему Г. Гейне «Они любили друг друга так пылко и нежно», вариацию, последние строки которой, перенося ситуацию разобщения влюбленных в запредельный план, подчеркивают безысходную фатальность конфликта.

В пушкинской элегической лирике действует энергия духовного соединения: при ясном осознании реальных преград, которые могут возникать на пути общения душ, Пушкин никогда не подвергал сомнению принципиальную возможность его. Для Пушкина даже самоотказ, даже готовность к саморастворению в другой индивидуальности («Сожженное письмо», «Я вас любил, любовь еще быть может») означают не потерю себя, которая чудилась «правоверным» романтикам, а взлет на особую духовную высоту, обретение себя в «другом». Все это убеждает в том, что в романтической лирике Пушкина, да к тому же еще в пределах жанра, романтического по преимуществу, вызревает и крепнет тенденция, идущая в разрез с художественным мирозерцанием романтизма. В элегиях Пушкина, в сущности, нет одиночества, так угнетавшего романтическое сознание, исторически реального по истокам своим, и непомерно, трагически гипертрофированного романтиками, воспринятого как убежище и одновременно переживаемого как плен. Кажется, пушкинская элегическая музыка с самым качеством духовности соединяет представление о природной возможности души распахнуться на встречу другому «я».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Появление Пушкина в русской лирике совпадает по времени с процессами перестройки жанрового мышления. Омертвевшие пласты его уже отторгнуты поэзией. Жизнеспособность таких жанров, как послание, элегия, антологическая пьеса, уже доказана опытом крупнейших лирических поэтов. В восприятии Пушкина эти жанры освящены достижениями Батюшкова и Жуковского, и жанровый выбор юного поэта — это, в сущности, и выбор учителей. Так представления о жанре у истоков творчества сомкнулись для Пушкина с представлениями о яркой художественной индивидуальности. И в этом поистине было знамение времени: жанры в лирике 10-х годов больше не противостоят индивидуальным устремлениям стиля как неподатливая и сковывающая преграда. Один из уроков, почерпнутых Пушкиным-лицеистом из лирического опыта Батюшкова и Жуковского, надо полагать, заключался и в этом отношении к жанрам.

Вряд ли случайно, что ранняя пушкинская лирика открывается посланиями. Дух поэтического «хора» в них удивительным образом сочетался с духом свободы, а для зреющего пушкинского стиля было органически необходимо и то, и другое. И, быть может, даже то, что определялось в послании духом «хора», на первых порах было более насущной потребностью ранней пушкинской лирики. Послание, в котором реальность предстала в свете многообразных литературных преломлений, окруженная множеством историко-культурных ассоциаций, — послание отшлифовывало художественное самосознание Пушкина. Оно не только напоминало ему о необозримых массивах культурного прошлого. Оно побуждало воспринимать историю культуры в динамическом ключе, как арену борьбы. Оно напоминало и о том, что враждебный стан («архаисты») рядом и не дремлет. Все это было бесконечно важно в пору формирования пушкинского стиля, поскольку все, что связано было с ростом самосознания поэта, совпало с дерзким взлетом литературного самосознания в России.

Жанры и стиль не противостоят друг другу как враждебные, взаимоотрицающие начала, но между ними всегда существует внутреннее напряжение. Напряжение это возрастает там, где возрастают мощь и размах писательской индивидуальности. И все-таки воспринимать лирические жанры только как художественные оковы было бы заблуждением. Пушкин всегда ценил дисциплинирующий дух, заключенный в традиционных формах творчества. Ведь гений в искусстве — не только воплощение внутренней свободы, но, в известном смысле, и воплощение глубочайшей внутренней дисциплины. Во всяком случае, именно Пушкин умел сочетать в себе то и другое. Подчиняясь логике жанра (пока она еще не исчерпала себя в истории лирики), пушкинский стиль поначалу именно в жанровых границах раскрывал свои внутренние возможности. Высочайший художественный

такт и зоркость пушкинского гения заключались, в частности, и в том, что, усваивая поэтику жанра, он развивал в ней прежде всего те грани, которые отвечали внутреннему строю его индивидуальности. Более того, этим нащупанным в поэтике жанра началом, соприродным складу пушкинского мышления, предстоит развиваться в иных формах творчества. Пушкинская элегия 20-х годов унаследует общительность пушкинского послания. Да и за порогом жанровых форм общительность эта полнозвучным эхом отзовется в лирике поэта. Она проникнет и в повествовательную ткань «Евгения Онегина», воплотится здесь в многообразных обращениях к собеседнику, сольется с динамикой стиля столь органично, что без нее так же немыслимо представить себе мир пушкинского романа, как немыслимо представить его без всепроникающей лирической стихии. Крепнувший пушкинский стиль заострял в послании «прозаическое», перешагнув в 20-е годы пределы доступного жанру и продолжая осваивать эту область, высвечивая ее «пламенником» поэзии.

Антологическая пьеса явилась жанром, в котором пушкинский гений впервые раскрыл в лирике силу заключенного в нем протеического дара. Ему суждено будет развернуться в дальнейшем в самых разнообразных проявлениях. Пушкин сочетает в антологической пьесе пластику с особой одухотворенностью, и в этом сочетании проступает родовая примета пушкинской индивидуальности. Стремление Пушкина к сжатию композиционной формы, нарастающее по мере развития этого жанра, сливается с общей тенденцией пушкинского стиля, особенно заметной на фоне просторных лирических композиций Жуковского. И то, что стремление это дает о себе знать и в жанре элегии, лишь оттеняет его стилевую, внежанровую природу, проступающую, однако, в антологической пьесе с подчеркнутой осязаемостью. Начало, заложенное в стиле Пушкина, в его универсальном (не

только внежанровом, но и внеродовом) влечении к лаконизму, в малых лирических формах Тютчева отразится уже как традиция. Не разрушая целостности жанрового объекта, в «антологических эпиграммах» Пушкин обогащает язык жанра, раздвигая возможности его ассоциативных пересечений с миром современного сознания. В то же время пушкинская антологическая пьеса несет в себе признаки классической меры стиля, благодаря которым она воспринимается как своеобразный «эталон» жанра в истории русской антологической лирики.

Элегическое мышление Пушкина едва ли не с того момента, когда окончательно складывается его лирический стиль, — мышление пограничное. Ему тесно в жанровых сферах элегии, и, смело раздвигая эти сферы, оно оказывается на последней черте, за которой уже размывается эстетическая определенность жанра. Картина развития пушкинской элегии в 20-е годы — картина многообразных отступлений от жанровой поэтики, уклонов в сторону, а еще чаще рывков вперед, настолько стремительных, что они в итоге менее всего укладываются в представление об очередной реформе жанра. Путь Пушкина в послании и в антологической пьесе — тоже путь к свободе, но к свободе, достигаемой ценою подчинения регламентирующим основам жанра. Путь Пушкина в русле элегии — это путь ко всей полноте лирической свободы, не к своеволию, разумеется, но к такой полноте свободы, которая уже не терпит сверхличных художественных ограничений, признавая лишь ограничения, налагаемые внутренней логикой собственного стиля и собственного мироощущения.

Казалось бы, элегия была более скованным жанром, нежели жанр послания, а между тем, именно оттолкнувшись от элегии, Пушкин вырывается на просторы внежанрового мышления. В этом нет ничего неожиданного, ибо здесь, в элегии, формировался «язык сердца», отечавший высшему предназначению лирики. Изначаль-

ный такт и мера, заключенные в пушкинском стиле, выразились уже в том, что пушкинская элегическая мысль не замкнулась на бесконечной погоне за «невыразимым», на которой замкнулось лирическое сознание Жуковского, достигшее небывалой в лирике психологической утонченности, но достигшее ее благодаря «святой» художественной односторонности. У Пушкина есть «невыраженное», «опущенное», ассоциативно нерасчлененное, за которым открывается «бездна пространства», но «невыразимому» нет места в его художественном сознании, мужественно освещающем душевные глубины, добывающемся ясности в воплощении самых сложных, порою хаотических движений души. Эта прозрачность элегического «языка», разумеется, не возврат к художественному опыту Батюшкова, а новое синтетическое качество, соединенное с постижением глубины, сложности и оттенков душевной жизни. Пушкинская элегия размежевалась и с элегической манерой Баратынского, притягательную власть которой Пушкин, по его собственному признанию, ощутил вполне, ощутил, как никто другой. Пушкин разомкнул элегическую поэтику (сосредоточенную у Баратынского на анализе вечных, хотя и помеченных знаком времени, противоречий души) навстречу биографически конкретным и потому разнообразным, горячим и импульсивным «впечатленьям бытия».

Именно этот акт пушкинского мышления подтачивал самые устои элегии, с него-то и начинается в лирике Пушкина процесс разрушения жанра. Трещины распада пройдут по всем уровням его структуры. Будет нарушена незыблемость временной дистанции, господствовавшей в элегии. Традиционно сосредоточенная на переживаниях уединенной души, элегия устремится к миру чужого сознания, открывая в зоне этого устремления новую область душевных конфликтов. Сюжетные формы воплощения элегической эмоции, соединяющие ее у Пушкина с живой и неповторимой конкретикой «случая» и

мгновения, раскроют этот субъективно-психологический жанр в необозримый поток внешней реальности. Преобразования эти превышали пределы возможного «усовершенствования» жанра, пределы, в которых он еще в состоянии был сохранять свою эстетическую определенность. Жанр распадается у Пушкина, но распад этот менее всего деструкция (в негативном значении слова), ибо при этом высвобождается огромная энергия стиля.

Условности жанра оттесняются в сферу художественной памяти, а память эта еще свежа в пушкинской лирике. Жанры и в снятой форме даже в 30-е годы напоминают о себе, подчеркивая ощущение необъятности пушкинской индивидуальности. И как характерно, что разрушение жанров (элегии и послания, в частности) начинается именно с вторжения биографического начала, ведь это начало сопряжено с самой сущностью пушкинского лирического стиля.

Наблюдения над пушкинской поэтикой жанров убеждают в том, что исчезновение послания и элегии в лирике — вовсе не результат жанрового синтеза, как это порою пытаются представить. Нет, жанры в преддверии распада движутся в своих границах, хотя границы эти становятся все подвижнее и перелив художественного опыта из одной жанровой сферы в другую странно было бы отрицать. Каждый жанр исчерпывает свой цикл развития и свою историю разрушения, и чем шире раздвигаются горизонты жанра, тем неотвратимее приближается он к той черте, за которой «язык» его оказывается бессилён перед лицом безграничного многообразия и живого единства реальности. В том, что жанры интенсивно распадаются именно в пушкинской лирике, нет исторической случайности: объективный процесс этот ускорен напором пушкинского стиля, его всеобъемлющей природой, его установкой на целостное изображение души.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. В ПОЭТИЧЕСКОМ ХОРЕ ДРУЖЕСКОГО ПОСЛАНИЯ	
«На пороге как бы двойного бытия»	18
Время, Дом и Мир в посланиях Пушкина	42
В поисках композиционной свободы	58
Эволюция и закат жанра	74
Глава II. В МИРЕ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ	
Дух «соразмерностей прекрасных»	87
Мгновенное и вечное	112
Закругленный, целостный мир...	121
Глава III. НА ГРАНИЦЕ ЭЛЕГИИ	
Кругозор жанра и лирическое «я»	134
Элегическая поэтика времени	159
Лирический сюжет	187
Чужое сознание в элегиях Пушкина	212
Заключение	233

*Всеволод Алексеевич
Грехнев*

ЛИРИКА ПУШКИНА

О ПОЭТИКЕ ЖАНРОВ

Редактор З. С. Колодина
Художник В. И. Коломейцев
Худож. редактор В. В. Кременецкий
Техн. редактор К. А. Захаров
Корректоры В. В. Карякин, Л. С. Татаренкова

ИБ № 1404

Сдано в набор 15.10.84. Подписано к печати 28.02.85. ФЕ23322.
Формат 70 x 108 ¹/₃₂. Бумага типографская № 1.
Гарнитура «Школьная». Печать высокая.
Усл.-печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 11,23. Усл. кр.-отт. 10,68.
Тираж 10 000 экз. Заказ № 4775. Цена 70 коп.

Волго-Вятское книжное издательство,
603019, г. Горький, Кремль, 4-й корпус.

Кировская областная типография управления издательств, полиграфии и книжной торговли, 610000, г. Киров, Динамовский проезд, 4.

70 коп.