

Мир пушкинской лирики

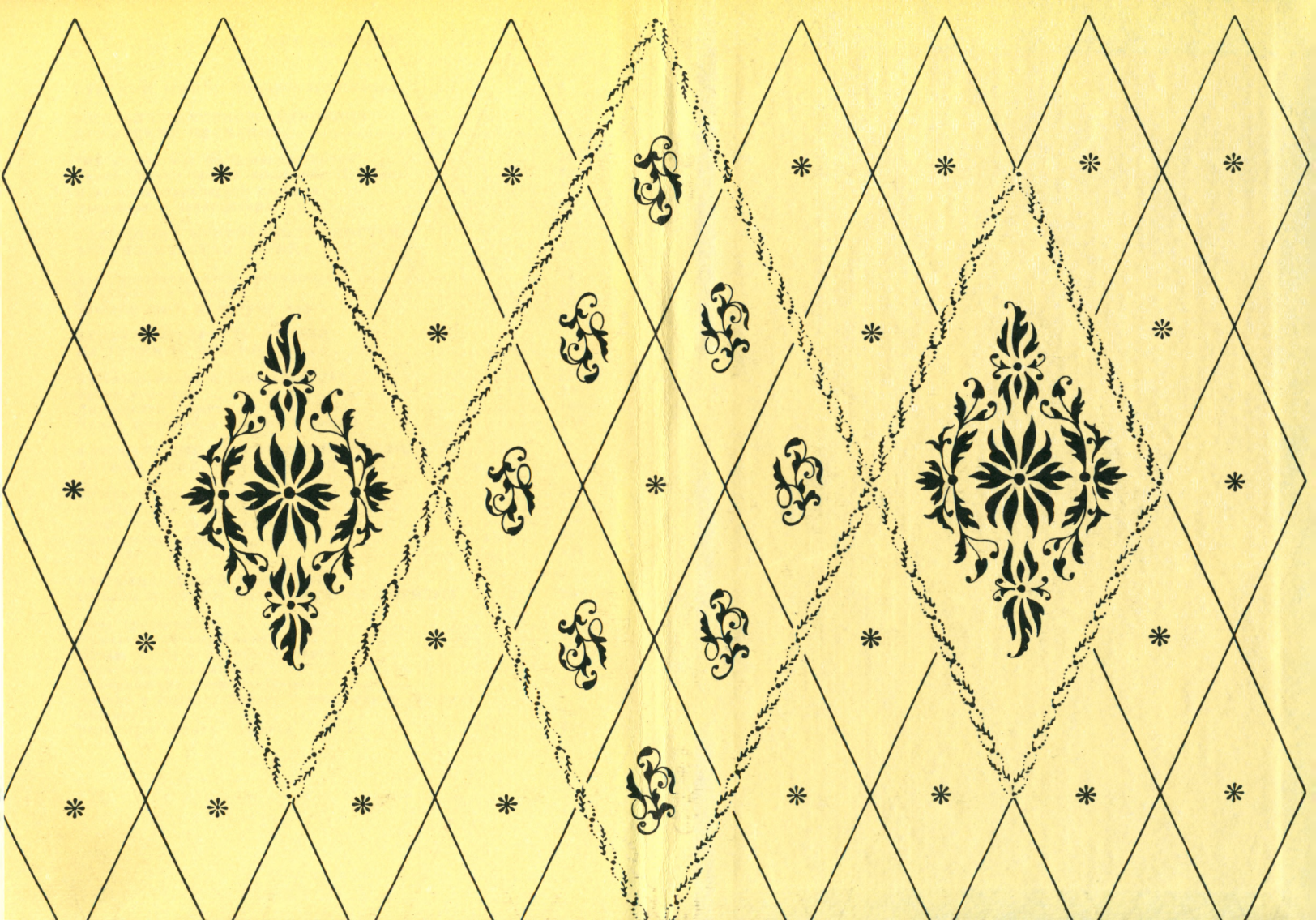
ВСЕВОЛОД
ГРЕХНЁВ

Мир
пушкинской
лирики



ВСЕВОЛОД
ГРЕХНЕВ

Мир
пушкинской
лирики





~~Limnospiza~~ ~~typus~~ ~~...~~
 for several species in ~~...~~ -
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~

Keatonian ~~...~~ - ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ - ~~...~~

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 He's ~~...~~ ~~...~~

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ - ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ -

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ &
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~

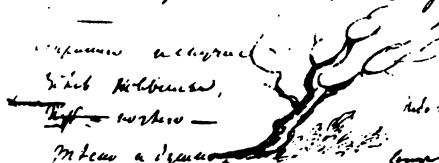
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~

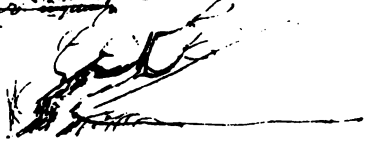
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 Sub ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ - ~~...~~

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 to ~~...~~ ~~...~~ - ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~

He's ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~



~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 last



ВСЕВОЛОД
ГРЕХНЁВ

Мир
пушкинской
лирики

НИЖНИЙ НОВГОРОД
1994

Автор книги стремится постичь дух и формы пушкинского лиризма в их нераздельном единстве, воспринимая пушкинскую лирику как идеально поэтическое воплощение Истины, Добра и Красоты. Устойчивое, определяющее природу пушкинского лирического голоса и подвижное в нем высвечивается на широком фоне русской классической лирики.

Книга предназначена для любителей отечественной поэзии, преподавателей русской словесности, студентов и специалистов русской филологии.

ISBN 5 - 88022 - 021 - 4

© Грехнев Всеволод Алексеевич, 1994.
© Издательство "Нижний Новгород", оформление, 1994.

**ГРЕХНЕВ Всеволод Алексеевич
МИР ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ**

Редактор	<i>В.К. Красунов</i>
Техн. редактор	<i>О.С. Аржанова</i>
Художник	<i>В.Г. Калиниченко</i>

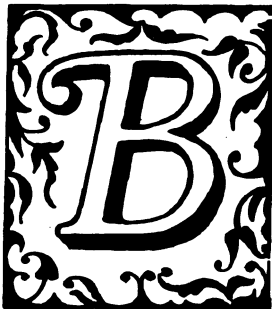
ЛР № 030234 от 13 декабря 1991 г.

Сдано в набор 23.08.93. Подписано в печать 02.03.94.
Формат 60x84/16. Бумага гознак. Гарнитура таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 26,97. Уч.-изд. л. 26,08. Тираж 3000 экз. Заказ 3067.
Цена договорная.

Издательство "Нижний Новгород"
603155 Нижний Новгород, ул. Б. Печерская, 22.
Государственное издательско-полиграфическое
предприятие "Нижполиграф"
603006 Нижний Новгород, ул. Варварская, 32.



РУССКИЙ МИР В ПОЭЗИИ ПУШКИНА



нашей любви к Пушкину прорывается, без сомнения, копившаяся десятилетиями, в прошлом иногда теснимая историческими обстоятельствами жажда любви к отечественным истокам нашей культуры, к ее животворящим святыням. Вот почему культ Пушкина в нашей стране — явление несравненно более глубокое и серьезное, нежели только любительский интерес к пушкинской поэзии. Ведь, открывая Пушкина, мы открываем себя. Пушкинская тайна для нас значительнее, чем только тайна его поэзии, невзирая на всю ее ни с чем не сравнимую притягательность. Мы потому так устремлены к Пушкину, что нам видится в нем не только неиссяка-

емый источник поэтической мудрости и красоты, но и еще нечто, сопряженное с судьбою и тайной русской духовности. Исследователи и переводчики Пушкина на Западе часто признаются в том, что в восприятии Пушкина они натываются на что-то неуловимое, чему они не могут найти название. Разумеется, последняя истина о Пушкине ускользает и от нас и будет ускользать вечно. Но здесь ведь речь идет о другом: ускользает от переводчиков именно русское начало, понятное сердцу, но с трудом поддающееся объяснению. Как передать, например, то ощущение чего-то бесконечно родного, которое возникает при чтении «Зимней дороги»?

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска..

Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаютя одне...

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Это бегло мелькнувшее видение счастья и уюта, близости милого существа потому так притягательно, потому окружено ореолом некоего волшебства, что воспринято оно мысленным взором путника, привыкшего к безбрежному белому однообразию заснеженной русской равнины, к одиночеству зимнего пути. Да и самый этот путь с его однообразием и одиночеством — не есть ли жизненная дорога русского человека? И как точно и емко, всего лишь в

двух строках схвачена здесь суть русского характера, склонного отдаваться каждому жизненному впечатлению с безоглядной полнотой, эти перепады его настроений от самого безудержного веселья к самой глухой тоске, перепады, сформированные суровыми испытаниями истории. И над всем этим точно бы веет дыханием судьбы, и кажется, путь этот бесконечен, пролегает через века. Только мелькнуло в воображении летучее мгновение счастья, упоительной полноты бытия, и вот уже снова оттеснило его созерцание унылой безжизненности белых просторов, в которых не за что уцепиться взгляду. Все многозначительно в этом стихотворении: и безначальность пути, и его бесконечность, и ямщицкая песня, в которой есть все, чего нет теперь в реальности, и это затухание жизни в финале, затухание на тревожной ноте: «Колокольчик однозвучен, /Отуманен лунный лик...»

У Пушкина есть еще один «зимний этюд», поэтическая простота и прозрачность которого, предопределившие его хрестоматийность, тоже изменчивы, полны мерцания сокровенных значений. Я имею в виду знаменитое пушкинское «Буря мглою небо кроет». Конечно же, здесь, как и в «Зимней дороге», нет ничего аллегорического, ничего, что явно указывало бы на рождение нового смысла. Но и в этом стихотворении поэтическая идея как бы перерастает себя, порождая резонанс, намекающий на «общее состояние мира». Здесь все утопает в кипящем вихре метели, в неистовстве грозных стихий, угрожающих сокрушить малое пространство «ветхой лачужки». Но пространство это удивительно устойчиво, сосредоточено в себе. Его суверенность и незаблемость — в его духовности, излучающей здесь трепетную заботу о другой человеческой душе.

«Зимняя дорога» завораживает упорным повторением одной и той же ноты: скука («скучно, грустно», «путь мой скучен»). Ее не объяснить обычными психологическими мотивами. Все, что угодно: радость предчувствий, трепет волнения — было бы уместнее там, где впереди все очарование встречи, столь ослепительно превосхищенное воображением. И что же — у Пушкина эта воображаемая картина вырисовывается на душевном фоне, так мало ей созвучном, закрепленном как бы на постоянстве некоего всеобъемлющего переживания жизни. Оно особенно осязаемо прорывается в финале в той щемящей жалобе, которая звучит как произвольный вздох: «грустно, Нина, путь мой скучен...» Конечно, это звук лишь одной струны пушкинской лиры, но звук многозначительный. Он исторгнут не частными перепадами пушкинской судьбы, в нем чуткая

реакция на общее состояние русского мира, в котором он оказался за чертою 1825 года.

В этом году была написана «Сцена из Фауста», своеобразный лирический парафраз на тему гетевской драмы. «Мне скучно, бес» — такова первая реплика пушкинского Фауста, реплика, дающая ключевой тон всему построению. В диалоге Пушкина Фауст демонстративно немногословен, между тем как Мефистофель неистощимо многоречив. Фауст у Пушкина — в состоянии тягчайшего опустошения, в созерцании неустранимой преграды, на которую наткнулась душа, испытавшая прежде все обольщения, все захватывающее разнообразие бытия. Не имеет значения, до или после декабрьского восстания написан пушкинский диалог, важно, что он оказался в преддверии новой эпохи. В нем предвосхищение нового чувства жизни, с которым пушкинская душа пребывала в победоносном противоборстве.

Воплотив гнетущее однообразие русской действительности, от которого не спасало даже чувство дороги, Пушкин запечатлел и поэтический полюс русского мира, открыв *поэзию русского быта*, неистощимое разнообразие ее милых сердцу примет. Здесь все нашло себе место: и «поэзия» и «проза» жизни, и возвышенное и обыденное. И то и другое слилось в какой-то чудный сплав, который и наименовать-то нельзя, но который тотчас же отзывается в душе ощущением чего-то бесконечно знакомого и родного, стоит лишь прикоснуться к пушкинскому стиху. Чувство бодрой свежести, избытка молодых сил исходит от пушкинского «Зимнего утра». В нем все залито солнцем, все играет в его румянном утреннем блеске. Самая проза жизни у нас на глазах перевоплощается в чистейшее золото поэзии: и «лежанка», и «кобылка бурая» становятся знаками особого, поэтического состояния бытия. И над всем царит здесь молодое бодрое ощущение родства с окружающим миром и упоительного родства с другой человеческой душой, ибо ведь и она включена в этот знакомый и милый мир и как бы концентрирует в себе его прелесть и красоту. Как загадочна эта женская душа с ее тайными муками, с ее неисповедимостью в прекрасном стихотворении Фета «На заре ты ее не буди» и как она естественно откликается на стихию жизни, как соприродна она окружающему ее быту в пушкинском «Зимнем утре»! Все, что ни есть в этом стихотворении (детали быта, реалии русской природы, жизнеощущение героев), все как бы тяготеет друг к другу, все сливается в радостном чувстве полноты и поэзии бытия. Это поэзия русского мира, запечатленная в его природных и вечных основах, неуязвимых для времени.

Русский мир в поэзии Пушкина удивительно естественно вбирает в себя природу. Естественно, ибо пушкинское отношение к природе исключало всякую напряженность и то почти болезненное любование ею, которое соединялось у романтиков (у Тютчева, в особенности) с горьким ощущением разрыва. У Пушкина мы не чувствуем роковой границы, психологического барьера между природным и человеческим мирами. У него не возникает и мысли о том, что природа покинула нас. Она предстает в его лирике как естественная среда обитания человека, и в таком отношении к ней проступает цельность народного восприятия природы, далекого от какой бы то ни было примеси рефлексии. Если воспользоваться историко-культурною антитезой Фридриха Шиллера, пушкинская поэзия природы — образец «наивной», а не «сентиментальной» поэзии. Гармоническое мышление Пушкина не искало гармонии в природе, потому что гармоническая связь человека и природы воспринималась им не как идеал, а как еще не исчерпавшая себя реальность национальной жизни.

В поэзии Пушкина совершается освобождение природы от натиска субъективно романтической духовности. Природа здесь точно бы просыпается для собственной жизни. С нее ниспадают поэтические одежды условности, в которые она была облачена в лирике Батюшкова и отчасти Жуковского, и взору открываются ее неповторимо русские черты. Всем известно, что Пушкин любил осень, но мы забываем, что Пушкин открыл в поэзии именно русскую осень, с торжественным блеском и пышностью ее наряда, с преизбытком жизненных сил, вспыхивающих в преддверии увядания, с почти незаметным переходом в предзимье, с бодрящим и свежим дыханием этого предзимья. В поэзии Пушкина, опять-таки впервые, явилась нам и русская зима, не заграничанная никакими мифологическими поэтизмами, поэтическая сама по себе, с этим ослепительным блеском снегов, с долгими вечерами у камина, с неистовством зимних бурь, с апофеозом русской красоты, которая лишь ярче пылает в «пыли снегов».

Пушкин избегал прямых и явных параллелей между состоянием души и состоянием природы. Но человек у него зависит от природы в самых высоких своих проявлениях, в творческих взлетах сознания. Охваченная поэтическим смятением, душа в эти минуты почти бессознательно ищет единения с природой:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,

На берега пустынных волн,
В широкошумные дубовы...

Да и в самом творчестве у Пушкина неизгладимо проступает мощная природная стихия: оно свободно, непредсказуемо и органично, подобно действию природных сил.

Наконец, русский мир у Пушкина — это людская общность, те силы единения, которые неуклонно возрождаются к жизни в роковые часы истории и которые в эпохи социального застоя часто оттесняются силами распада и разобщения, дробятся на ручейки замкнутых человеческих судеб. Пушкин застал оба эти состояния русской жизни. Его стихотворения, посвященные лицейским годовщинам, внушены возраставшей с годами ностальгией по людскому единению. Они бесконечно шире по своему поэтическому содержанию, нежели только цепь лирических откликов на очередную лицейскую дату. Ведь за изображением лицейского братства здесь мыслится то общее состояние русского мира, с которым это братство совпало, тот праздник русской истории, эхо которого всю жизнь будет звучать в душе Пушкина. Это был праздник единения перед лицом величайшей угрозы, продемонстрировавший как бы идеальную возможность такого единения, полного равновесия частного и всеобщего, личностного и государственного. В историческом акте такого единения исчерпала себя на время всякая социальная рознь. Но за чертою 1812 года эта рознь стала ожесточаться год от года, словно бы вознамерившись навестить напущенное в минувшем. Процессы распада и дробления набирали силу и в духовной структуре общества. Пушкину претили ограниченный буржуазный демократизм Н.А. Полевого, светские предрассудки С.Шевырева, «торговая словесность» О.Сенковского и Ф. Булгарина. О единении с ними, разумеется, не могло быть и речи. Но Пушкин стремился к консолидации сил добра, на которых тоже сказался разобщающий гнет времени. Стихотворениями о лицейских годовщинах он пытался оживить святыне воспоминания отечественной истории и память о юности, когда человек так податлив на порывы благородства и добра. Круг единомышленников, однако, редел с годами, а русская жизнь постепенно приобретала пугающую цельность — не ту, которая мечталась Пушкину. Это была цельность замороженного общества, под ледяным покровом которой кипели опустошающие эгоистические страсти, жажда чина, всеобщая оглядка, паническая боязнь ума. Герольды «торговой словесности», спекулируя на стадных

потребностях толпы, подсовывая ей плоское морализаторство (Ф. Булгарин) либо полное освобождение от всякой морали (О. Сенковский), обвиняли пушкинское литературное содружество в духовном аристократизме. Между тем «аристократизм» этот в конце 20-х — начале 30-х годов был лишь попыткой отстоять высшие художественные ценности перед нарастающей угрозой вульгаризации самих основ художественного творчества, того нераздельного союза истины, добра и красоты, который покоится на глубинных началах народного художественного мышления.

Насквозь русское, мышление Пушкина было чуждо национальной замкнутости и национального эгоизма. Не случайно пушкинская мысль всю жизнь тянулась к двум гигантским фигурам русской истории: к Петру Первому и к Ломоносову. Есть ведь общее, что роднит их культурные начинания. И тот и другой жадно впитывали в себя опыт общеевропейской культуры, мечтая видеть Россию в авангарде мирового культурного движения. У того и другого угол преломления этого опыта был один — потребности и цели русского культурного самосознания. И у Пушкина не было сомнения в том, что только на пути осознания себя, своих духовных возможностей Россия сможет внести вклад в сокровищницу мирового культурного опыта.

Однако национальный эгоизм на этом пути теснил бы духовное пространство молодой русской культуры. Пушкинское мышление, быть может, как никакое другое, явило миру особую культурную общительность русского ума. Она выразилась у Пушкина в умении не только вбирать в себя духовные ценности иных национальных культур, но и, прикасаясь к ним, схватывать внутреннюю логику чужого духовного опыта, схватывать ее с удивительной проницательностью и остротой, порой очищая ее от крайностей и искажающих наслоений. Пушкин в южных поэмах своих и в лирике начала 20-х годов, пожалуй, как никто другой, выразил суть того мощного европейского культурного поветрия, которое именуется байронизмом. Но странно было бы расценивать эти произведения как проявления байронической поэзии, как это до сих пор делает английская русистика. Да, величавая и сумрачная тень Байроновой музы витает здесь. Но Пушкин 20-х годов ведет своего рода художественный диалог с Байроном, и это диалог на равных. В этом диалоге формы байронической поэмы неузнаваемо перевоплощаются, из них уходит все отягощающее их структуру: прихотливые переплетения сюжета, бесконечные недомолвки, ничем не ограниченная экспансия лирической стихии. При полном накале романтических

страстей торжествуют гармония и ясность — родовые свойства пушкинского гения.

У нас много пишут о героическом финале пушкинской жизни, о величии Пушкина, продемонстрированном перед лицом смерти, последнего испытания, выпадающего на долю человека. Но ведь и весь жизненный путь Пушкина героичен от начала и до конца, весь он — не что иное, как непрерывная титаническая схватка с судьбой. Способом утверждения этого героизма была прежде всего *поэзия*. Поэзия как живое *деяние*, часто превышающее по размаху своего влияния на умы усилия политиков и правителей. Воздействие пушкинской поэзии на русское общество было не менее глубоким и могущественным, чем резонанс такого политического акта, как восстание декабристов. Поэзия Пушкина, *отражая* русскую действительность, одновременно *противостоит* ей, противостояла исторической мгле, которая начала сгущаться в 20 — 30-е года. Теория искусства все еще абсолютизирует в творчестве момент отражения, забывая о том, что искусство всегда стремится внести в действительность *идеал*, и эти его усилия возрастают в те эпохи, когда историческая реальность резко отпадает от идеала. Напомнить уклонившемуся от него обществу о высоком предназначении человека в такие эпохи столь же важно, как и запечатлеть их историческую болезнь. В 1830 году пушкинская поэзия героически противостояла унификации умов, деспотическому давлению на личность, беззастенчивому гонению на мысль, всеобщему страху и трепету перед голубым мундиром, трагическому отмиранию общественных инстинктов, низведению общества до уровня толпы. Человеку толпы, безвольно растворившемуся в действительности, растворившемуся до полной потери лица, русские романтики 20 — 30-х годов противопоставили личность титаническую, но и абстрактную в своем титанизме, не укорененную в реальной почве. Пушкинский человек, как он вырисовывается в эту пору на общем фоне пушкинской лирики, сопрягает в себе безмерное богатство жизненных проявлений, свободную игру душевных сил с особым тактом действительности, с интеллектуальной трезвостью, предостерегающей от умоиступления («Не дай мне бог сойти с ума...»). Он живет одинаково органично в мире «поэзии» и в мире «прозы», соединяя эти миры, драматически распавшиеся в сознании романтиков, соединяя их в единство широкого и свободного взгляда на жизнь, замечающего ростки «поэзии» и в самой «прозе».

Западных исследователей Пушкина все еще поражает резкий контраст между раскованным и свободным, орлиным полетом пушкинского вдохновения и мраком окружающих его жизненных обстоятельств, так мало приспособленных для плодотворного развития поэзии.

У Пушкина есть черновой набросок продолжения к знаменитому его стихотворению «Воспоминание», набросок, являющий собой трагический перечень всех пушкинских бед:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой,
И шепот зависти, и легкой суеты
Укор веселый и кровавый...

И все-таки пушкинский поэтический гений, в котором изначально был заложен героический порыв к свободе, торжествовал над всеми преградами и превратностями судьбы. В пушкинском сознании была воплощена максимально возможная мера независимости от перепадов времени, тем более поразительная, что Пушкин всегда чутко вслушивался в историю, улавливая малейшие перебои ее пульса. Разумеется, Пушкин менялся, но исходные устои его мышления оставались неизменными. Перемены его духа — органический рост гения, как бы выпускавшего все новые и новые побег из того же духовного ствола. Грибоедов однажды сказал о себе: «Я живу, как пишу, и пишу, как живу: свободно и свободно». Слова эти можно воспринимать и как девиз духовного пути Пушкина. Он был свободен во всех своих жизненных проявлениях. Высоко развитый в нем и неискоренимый инстинкт свободы прорывается даже в общении с монархом, которое было окружено неприкосновенными ритуальными запретами. Вот только одно мгновение, выхваченное из потока пушкинской жизни. Возвращенный из Михайловского, в сопровождении фельдъегеря он едет во дворец. Не успев страхнуть дорожную пыль с сапог, Пушкин проходит анфиладу дворцовых покоев, сопровождаемый пристально любопытными взглядами придворных. Он в кабинете у Николая. Завязывается разговор, явно задевающий Пушкина за живое, вселяющий надежду на возможность духовного общения с государем,

надежду, как потом оказалось, слишком иллюзорную. Воспламененный этой надеждой, Пушкин забывает об условиях этикета и позволяет себе жест, о котором потом с раздражением, если не с бешенством, вспоминает Николай. Пушкин почти садится на столик, придвинутый к камину, протянув ноги к огню. Это всего лишь малый штрих из биографии Пушкина, но и он показателен.

Жажда политической свободы у Пушкина сочеталась с высочайшими требованиями к личности. Для него этическое в личности должно быть сохранено при любых обстоятельствах, и падение личности Пушкин менее всего склонен был оправдывать условиями исторического времени или тлетворными нравами среды. Пушкинская формула «самостоянье человека — залог величия его» удивительна по объемности заключенного в ней смысла. Она предполагает в личности потенциал *автономной воли*, сокровенные запасы добра, энергию сопротивления натиску внешних обстоятельств. И все это, по Пушкину, оживает в ней тогда, когда она соприкасается с национально-культурными святынями:

Два чувства дивно близки нам -
В них обретает сердце пищу -
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Гарантия «самостоянья» — в опоре на исторический опыт культуры. Пушкинское «самостоянье» не замыкает личность на себе, а размыкает ее в безбрежный мир истории и культуры.

Русская литература именно от Пушкина унаследовала этический пафос требовательности к человеку. Она жалела «униженных и оскорбленных», раздавленных жизнью, но от человека, поднявшегося до самосознания, она требовала духовной стойкости, неуклонности добра, осознания духовных уз, соединяющих личность со всем миром. В творчестве Пушкина нет ничего, что давало бы повод к рассуждениям об относительности добра и зла. И то и другое для Пушкина изначально и абсолютно, и никакие покушения на границу, которыми изобилует любая реальность, не в состоянии заслонить всю очевидность существования разграничительной черты.

В «Моцарте и Сальери» Пушкин воплотил, если можно так выразиться, *саморазрушение зла*, всю неизбежность внутреннего возмездия, которую оно всегда несет в себе, осознает или не осознает оно эту неизбежность. Человек, ослепленный злом, по Пушкину, наказан уже одним тем,

что он ставит под удар зла свою собственную природу, все богатство заключенных в нем творческих возможностей. Зло и творчество, по крайней мере в его высших проявлениях, для Пушкина всегда антиподы. Творчество — гармония, структурность, оно соответствует творящей энергии природы, и уже потому оно — добро. Зло — всегда деструкция, и наказанием ему за то, что оно умножает в мире дисгармоничность, является его неизбывная внутренняя дисгармоничность, иногда, впрочем, не проникающая в ясную область сознания.

Понятие «свобода» универсально в поэзии Пушкина. Это свобода политическая, но и свобода духовная, вся полнота человечности и вся глубина ответственности перед лицом свободы. У Пушкина «свобода» предполагает «просвещение». Уже в стихотворении «Деревня» эти понятия оказываются нераздельно сопряженными: «И над отечеством свободы просвещенной/ Взойдет ли наконец прекрасная заря». Просвещение — одновременно и предпосылка и гарантия свободы. Иначе свобода перерождается в деспотию. Историческую логику этого перерождения Пушкин проиллюстрировал на примере Франции. В стихотворении «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» в самом факте наполеоновской узурпации власти Пушкину виделась внутренняя незрелость «новорожденной свободы».

Свободы буря подымалась.
И вдруг нагрянула... Упали в прах и в кровь,
Разбились ветхие скрижали,
Явился Муж судеб, рабы затихли вновь
Мечи да цепи зазвучали.

.....

И горд и наг пришел Разврат,
И перед ним сердца застыли,
За власть Отечество забыли,
За злато предал брата брат,
Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы.
И безразлично, в их речах,
Добро и зло, все стало тенью -
Все было предано презренью,
Как ветру предан дольный прах.

Деспотия, неожиданно взошедшая на гребне свободы, провоцирует глубочайший нравственный распад общества.

Исследуя в «Маленьких трагедиях» природу человеческих страстей, Пушкин видел, что душевная жизнь человека может замкнуться на малой точке, на болезненном очаге одинокой страсти, а сама эта страсть может разрастись до непомерных пределов, заслоняя собою весь мир.

Такая гипертрофия неизбежно трагична, ибо подобная страсть, замещая собой реальность, одновременно населяет ее химерами ослепленного ума. Сознание персонажа «Маленьких трагедий», заполненное подобной страстью, становится глухо к реальности, везде и всюду видит оно лишь подтверждение своей искривленной идеи, вся музыка жизни сливается для него в один неумолчно звучащий тон.

Где же спасение от диктата такой страсти, диктата, к которому часто подталкивает действительность («железный век, железные сердца»), особенно в глухие эпохи, какой и была, например, эпоха 30-х годов прошлого столетия. По Пушкину, только в одном — в том, чтобы, накопив душевные силы, взорвать единовластие такой страсти-идеи, распахнув душевный мир навстречу «всем впечатленьям бытия». Есть потоки впечатлений, идущие от природы и культуры, идущие непрерывно в любые, самые мрачные эпохи истории. Спасение от гнетущих впечатлений истории и в том, чтобы *видеть* историю в *бесстрашии* взгляда, в *освобождающей* силе этого *бесстрашия*.

Лирическая поэзия — всегда преодоление темной невнятицы чувства. Поэт дает ей язык и тем самым освобождает душу от тяжести неназванного переживания. Вот почему мы всегда испытываем как бы счастливое чувство освобождения, обнаружив совпадение между нашим состоянием души и просветленную, облеченную в слово душевную музыку поэта. В соприкосновении с нею безмерно углубляется наше виденье собственного душевного бытия, приобретая ту сложность и утонченность, которые имеют свойство накапливаться в общении с лирической поэзией. И вот одна из величайших заслуг пушкинской лирики заключается в том, что она дала нам поэтические формулы нашего душевного опыта, ни с чем не сравнимые по мудрости и глубине. И формулы эти — вечный ориентир нашей духовной жизни.

Как все живое, они обладают свойством движения. В соприкосновении с движением нашего духа они раскрываются все новыми и новыми гранями, каждый раз по-новому высвечивая нашу жизнь. Мелькнет вдруг в памяти пушкинская строка и неожиданно заиграет новым светом, и свет этот хлынет в душу, озаряя живое в том, что, кажется, уже умерло, и в том, что, кажется, еще не родилось.

Если поэзия предполагает сопряжение «далековатых» идей, то в пушкинских формулах душевной жизни это свойство лирического мышления торжествует в полном блеске. Столкновение отдаленного у него всегда неожиданно, почти молниеносно, иногда парадоксально и подкрепляет

своей парадоксальностью пушкинскую же формулу «гений — парадоксов друг». Можно выхватить наудачу одно из таких неожиданных образных сцеплений у Пушкина и показать, как глубоко, в какие тайники сознания ведет заключенная в них ассоциативная цепь. В лирическом наброске «Бывало, в сладком ослепленьи...» Пушкин пишет о «глупцах, всегда злодейству близких». Сопряжение глупости и злодейства здесь явно неожиданно, ведь связь между ними на первый взгляд выглядит необязательной и прихотливо случайной. Между тем словом «всегда» Пушкин исключает всякий оттенок случайности. Вариацию этой формулы мы встречаем в «Евгении Онегине», и с тем же оттенком самоочевидности:

— Зачем же так неблагоприятно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела.
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

Эта онегинская строфа вообще замечательна: здесь что ни слово, то сгусток мудрости, квинтэссенция жизненного опыта, печального знания людей. В стык между исходными понятиями («глупость» и «зло») здесь попадает определение «ветрена», и кажется, соседство с ним объясняет нечто: зло, сопутствующее глупости, в этой цели ассоциаций предстает как проявление шаткости непросветленного ума. И вот мы совсем недалеко от просветительского объяснения пушкинской максимы: зло — болезнь души постольку, поскольку оно — болезнь ума. Но контекст демонического цикла, в котором впервые мелькнул этот пушкинский оборот, цикла, являющего собой острейшую лирическую реакцию отталкивания от просветительских представлений о человеке, предостерегает нас от однозначности такого истолкования. Для просветителей глупость менее всего фатальна: она лишь недуг непросвещенного ума, она исчезает в дневном свете просвещения, как легкие тени ночи. А стало быть, и зло, заключенное в ней, эфемерно. Но Пушкин, без сомнения, знал о «демонической силе невежества» (К. Маркс), о его пошлой самоудовлетворенности,

этой незыблемой твердыне, о которую разбиваются все усилия просвещения. И если зло сопутствует глупости, то логике этого сопутствия следует объяснить исходя из «природы вещей», отвлекаясь на время от безграничной диалектики их соотношений. По всей вероятности, природа глупости, по Пушкину, такова, что она если и не знает твердо о своей ущербности, то темным инстинктом все-таки догадывается об этом и, отягощенная этой догадкой, устремляется в объятия зла, как бы бросая тем самым полубессознательный вызов обидевшей ее природе. Но, разумеется, важнее всего, что в пушкинских поэтических формулах душевной жизни запечатлен мир души всеобъемлющей и гармоничной. Человеческое сознание, какими бы диссонансами современности оно ни было омрачено, всегда должно нести в себе этот противовес — память о гармонии и красоте. Ведь чем более расколото оно, тем более оно нуждается в них: «Болящий дух врачует песнопенье...»

Но лучезарный Пушкин знал и целительную силу страдания, пресекающего обессиленный сон души, «отверзающего» ее «зеницы». Мы говорим не об интимных муках сердца, не о терзаниях любви, речь идет об огромном мировоззренческом страдании перед лицом неподатливого несовершенства жизни. «Выражение страдания у нашего великого поэта, — писал Н.Н.Страхов, — казалось мне всегда необыкновенно трогательным: оно так сдержанно, просто, но вместе так глубоко и искренне, что часто действует гораздо сильнее, чем самые напряженные и пространные излияния отчаянья и печали». Все, что копилось в пушкинском сознании в 30-е годы, эти всплески отчаянья, прорывавшиеся временами в пушкинской лирике этой поры («Не дай мне бог сойти с ума», «Странник» и т.д.), затухающая и снова вспыхивающая мысль о бегстве — все убеждает нас в том, насколько сильно была эта духовная мука. Для Пушкина лирически высказать ее во всей ее обжигающей силе — значило хотя бы на время овладеть ею, напитать душу мужеством, которое не признает над собой последней исключительной власти даже страдания, пересиливая и его, обращая его в горючий материал для творчества. Самовыражаясь в творчестве, страждущий дух поэта соединялся с миром во всей его духовной безбрежности и вновь воскресал для жизни. Сохраняя в поэзии всю непосредственность личной душевной боли, Пушкин как никто умел объективировать собственное страдание, насыщая его энергией общечеловеческого опыта, сообщая

1 *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М.: Современник, 1984. С. 125.

ему небывалую мировоззренческую глубину. Нет сомнения в том, что в пушкинском «Страннике» сквозь замысел Джона Беньяна просвечивает любимая, в одиночестве взлелеянная в 30-е годы пушкинская дума о бегстве, об отторжении несправедного мира, о всепоглощающем стремлении к истине. Но с какой удивительной зоркостью мудрости воплощена здесь картина неодолимой людской привычки к ослеплению и это неприятие истины сознанием, погруженным в суету, и свирепое ожесточение людское против того, кто дерзнул поколебать незыблемые устои миропорядка, давно забывшего об истине. Гениальный пушкинский «Странник» до сих пор у нас не оценен, как он того заслуживает. Крепость привычных уз, в которых мечется пробудившаяся душа, агрессивность ближних, подыскавших убийственно простой и вечный в своей тривиальности ключ к причудам проснувшегося сознания (безумие), жаждущих вернуть его к привычному и сонливому покою,— как это все у Пушкина пророчески долговечно. И каким гулким эхом отзовется сюжетная символика «Странника» в грядущих судьбах русской культуры, в семейной драме Льва Толстого и в величавой мистерии его ухода, в трагедии чеховского Коврина («Черный монах») и еще в бесконечной цепи гораздо более поздних, незримых миру, все еще безымянных, но устрашающе реальных человеческих судеб.

Есть уроки, заключенные в самой структуре пушкинского гения. Разумеется, они непосильны для нас, ибо предполагают и уникальный природный дар поэта и особый размах пушкинской духовной деятельности, ее гигантскую мощь. Но они притягательны как абсолютный идеал. Притягательна прежде всего особая направленность пушкинских реакций на ход истории. На стеснение исторической реальности пушкинская мысль отвечала колоссальным расширением своего духовного пространства, восстанавливая равновесие между миром и собой. Жизнеустойчивость пушкинского духа и заключалась в этой способности к выравниванию ускользающего равновесия, ведь, раздвигая свои горизонты, пушкинская мысль, в сущности, раздвигала и духовные горизонты эпохи.

Устремленность пушкинского сознания в общечеловеческие глубины в моменты грозных исторических потрясений странно было бы расценивать как уход от истории. Не уход это был, то было возвращение к ней, но возвращение из необъятно широкого исторического контекста, подхватывающее вечный опыт человечества. В исторических эпохах прошлого Пушкин всегда искал духовный эквивалент. Не европейское средневековье и не восемнадцатый

век во всей конкретике их исторических проявлений занимали Пушкина в «Маленьких трагедиях», но духовные излучения этих эпох, излучения, уходящие в вечность, истоки коллизий, которые будут повторяться и впредь, вспыхивая с особенной силой в моменты исторических переломов. Природа кризисных фаз истории, по-видимому, такова, что в них с особой неустрашимостью оживает повторяющееся, то, что некогда уже было, но оживает на новом витке диалектического процесса, поворачиваясь к нам новыми гранями. Вот почему в такие моменты нужна особая зоркость мышления, чтобы выделить в историческом опыте, в хитросплетениях фактов и событий, в нагромождениях случайного духовные средостения времени, истинные заветы минувшего.

Пушкин прекрасно понимал, что именно на изломах истории, на стыках эпох важно сохранить непрерывность духовного движения, живой дух минувшего, не впадая в самоослепление новизны. Он видел, например, что демократизация русской журнальной прессы, демократизация, разумеется, урезанная и относительная при всех ее выгодах, сулящих раздвинуть границы просвещения, в буржуазном варианте Николая Полевого и мелкотравчатом мещанском варианте Фаддея Булгарина и Осипа Сенковского мельчит дело русского просвещения. Занятая сиюминутною злобою дня, приноровившаяся к узким потребностям толпы, она разобщила задачи просвещения с идеалами духовности, следуя по пути цивилизации, а не по пути культуры. Что Пушкин разграничивал эти два пути и что самый дух буржуазной цивилизации был ему глубоко ненавистен, в этом убеждает нас пушкинская статья о Джоне Теннере. Вот почему ревнители новоявленного «просвещения» поспешили прикрепить к духовной позиции Пушкина конца 20 — 30-х годов ярлык «аристократизма», следуя неприятельской логике всех торопливых «прогрессистов»: если не новое — значит, отжившее; если не «демократизм» — значит, «аристократизм».

Два типа отношения к миру неизменно привлекали Пушкина, когда он пытался разобраться в безграничном разнообразии человеческих устремлений. Один из них питается агрессивным желанием навязать реальности собственную логику, деформированную фанатической страстью. Другой вечно устремляется навстречу миру, вбирая в себя его широту, чутким слухом прислушиваясь к многоголосию «живой жизни». Первый тип отношения воспринимает себя властелином судьбы, дерзая формировать жизнь по выкладкам узкой, иногда болезненно напряженной идеи, рождение

которой подсказано оскудненным виденьем мира. Вокруг своевольного хотения, вокруг влечения своей частной воли, выпавшей из гармонического единения с миром, такое сознание иногда создает утонченно сложный духовный ореол, пронизанный излучениями трагических эмоций. Оно отнюдь не всегда рационалистично (как, скажем, сознание пушкинского Германна), чаще иррационально. Первоначальная мыслительная посылка такого жизнеощущения тонет в сложных наслоениях эмоций, и носителю его в известный миг начинает казаться, что оно идет от природы и, стало быть, освящено стихийным зовом самой человеческой природы. В конце концов оно попадает в плен к своей первоначальной мотивации и уже не в силах вырваться из этого плена. Так оно окончательно воздвигает барьер между миром и собой. Таково жизнеощущение Сальери, таково и мирочувствие Вальсингама. В таком восприятии бытия личная обида непременно перерастает в обиду вселенскую. Пушкинские Сильвио и Сальери задолго до героев Достоевского уже знают сладострастие неизгладимой обиды, ее трагическую притягательность. Это герои риска, уверенность, что они являются орудием судьбы, ставит их как бы вровень с нею и, опьяняя их, сообщает им сатанинскую гордыню. И великое наслаждение для них — стоять над бездною, играя с судьбой и самую близостью уничтожения. Доверяя только себе, такое жизнеотношение не доверяет жизни, ведь оно и начинается с усечения своих связей с миром, с допущения его фатальной несправедности. Своеобразным сублиматом такого допущения является вселенская онегинская скука. По мере того как суживаются для такого сознания горизонты жизни, раздвигаются в его глазах его собственные горизонты. Но это лишь мнимое расширение души, ибо порождено оно разрастанием все той же единой страсти. Эта видимость расширения, по Пушкину, безысходно трагична, ведь она укрепляет замкнувшийся дух в бесплодной уверенности, что он самодостаточен, вполне суверенен. Граница между добром и злом всегда шатка для такого сознания. Полагая, что оно вправе бесконечно играть жизненными возможностями, оно оставляет для себя возможность переступить и эту черту. К тому же, сгибаясь под бременем собственного трагизма, оно может позволить себе как последний акт отчаянья бросить вызов и добру, и богу, и самому миру, как это делает Вальсингам. Вселенская ширь пушкинской души вмещала в себя прообразы и такого сознания, постигая его внутреннюю суть. Всеобъемлюще гармонический дух Пушкина всегда чуток к проявлениям духовной дис-

гармонии: он обладал тем противовесом, который нужен для ее постижения.

Другой любимый пушкинский тип отношения к миру отмечен независимостью от всякого предубеждения, от желания подогнать живое многообразие бытия под мерку доопытных представлений или идеи, взошедшей на дрожжах односторонней страсти. Он доверяется течению самой жизни, первородным стихиям собственной природы. Он прислушивается к их голосу, и поэтому он неуклонно этичен, органически нравствен. Кажется, перед ним всегда маячит угроза раствориться в надличном, в необъятной реке бытия, подхватывающей это сознание и влекущей его в водоворот случайностей, навстречу всей пестроте и неисчерпаемому многообразию мира. Но точно бы наперекор всем испытаниям случая оно «сохраняет себя», нимало не помышляя об этом, всегда готовое слиться с другими судьбами. Таков пушкинский Гринев. Кажется, ему предначертана роль быть игрушкой в руках провидения, неумолимых сил истории, ворвавшихся в его жизнь. Но с доверительной безоглядностью отдаваясь взвихренному течению жизни, в трагический узор истории он как-то незаметно вписывает узор своего «я», своей человечности, чести и доброты, повинуюсь, в сущности, только одному — зову сердца и еще, быть может, той готовности слушать пульс самой реальности, способности, которой в избытке наделено его сознание. Только сознание, прислушивающееся ко всем голосам жизни, способно, по Пушкину, очеловечить историю, ибо оно лишено рокового соблазна творить ее по собственному произволу. Точно так же только такая душа (пушкинский Моцарт) способна подняться на высоты великого искусства, ибо оно растет лишь из могучего разнообразия жизни, и там, где его нет или нет умения его видеть и слышать, нет и подлинного величия в творчестве.

Устремленные к жизни пушкинские герои (те же Гринев и Татьяна) порою мало знают рассудком, этой низшей разновидностью ума, но они знают многое о мире и человеке умом сердца, ведающим о таких тонких духовных материях, о которых не ведает расчленяющий интеллект. Эти герои (и Гринев и Татьяна) ищут пути к людской соборности или, по крайней мере, чувствуют ее притягательную власть, и их умаление себя — умаление перед высшим. Знамением этой соборности является для них родовое, всеобъемлющее начало русского мира.

Сознание персонажей первого типа почти всегда закрыто для постижения другой души. Оно всякий раз подменяет ее собственными отражениями, видя только себя,

отблески своей искривленной идеи или, наоборот, ее отсутствие, порождающее стремление подавить чужую самобытность. Пушкинский Сальери, в сущности, сражается не столько с реальным Моцартом, сколько с его образом, вызванным к жизни, чтобы служить аргументом в пользу идеи о нарушенной мировой справедливости. Сознание Сальери вжилось в этот образ, выносило его в недрах воображения, искаженного ложной идеей, и расстаться с ним уже не в силах и не в силах сделать шаг к постижению подлинной духовной реальности Моцарта. Литературная схема, подхваченная из романтической традиции, поначалу явно закрывает для Онегина истинный объем духовного мира Татьяны, и письмо ее, пронизанное ответами этой традиции, лишь укрепляет в нем эту иллюзию. Понадобилась огромная очистительная работа души, чтобы приблизиться к волшебству того душевного огня, который ровно, без ослепляющих вспышек горит в Татьяне, питаемый памятью сердца и живую связью с народными первоосновами бытия.

Открытое всем дуновениям мира сознание жизнеустремленных героев Пушкина обладает даром угадывать под толщей неорганичного и случайного, под заслонами «маски» и «роли», под всевозможными искажениями, идущими от времени и среды, глубинное ядро человеческого в человеке, контур его самобытности. Эта чуткость душевного слуха происходит от всеобъемлющей чуткости ко всему, что не «я», ко всему, что другое, чуткости, которой в колоссальных размерах было наделено художественное мышление самого Пушкина и которым он наделяет любимых своих героев (прежде всего Татьяну и Гринева).

Незлобивость, доверчивость и мудрая простота, соединенные с высокой утонченностью духовного строя, неизгладимо прочерченные в нем резцом народного духа, отличают таких героев, и в этом проступают родовые черты русского характера. И теперь нам ясно, что нужно было долго гнуть и ломать этот характер, истощая в нем плодотворную и охраняющую энергию духовности, чтобы запенилась в нем едкая накипь ожесточения, чтобы привилось к нему то хищное начало, о котором в свое время писал Аполлон Григорьев, которое расходится с природными наклонностями русской души.

Противостояние двух мироотношений, сформировавшееся у Пушкина, укоренится в духовном опыте русской литературы XIX века. Но не под знаком равновесия и нерушимого тождества самому себе, а под динамическим знаком становления и борьбы предстанет у русских клас-

сиков жизнеощущение первой разновидности. Замкнувшаяся в себе и одновременно навязывающая себя, свой оскудненный опыт, свое одномерное зрение, форма отношения к миру будет воспринята лишь как точка исхода, как первая фаза мучительного процесса обретения родства со всем миром. Это преодоление трагедии, с которой начинает свой путь такое сознание у Толстого и Достоевского. Человек у русских классиков XIX столетия поставлен не столько перед лицом социальной среды, сколько именно перед лицом мира во всей его духовной беспредельности или, точнее было бы сказать, он всегда на пути к нему. Социальное в русской литературе испытывается на прочность общечеловеческим, и человек в ней всегда не только шире среды, в том смысле, что он в конце концов ускользает от ее власти, сохраняя за собой право на духовную свободу,— он шире любой доктрины, любой теории, с которой он начинает свое духовное движение.

Конфликт между узостью теории и широтой человека — излюбленный конфликт русского классического романа, выверяющего на прочность любую доктрину прежде всего в одном отношении: насколько она соответствует духовной безграничности человека.

Начиная с Пушкина, русская культура стремилась защитить полноту и органику жизни от абстрактно теоретического, доктринерского насилия (от «деспотизма теории», как выразился Аполлон Григорьев), с которого нередко начинается и насилие политическое. Русская мысль XIX столетия неуклонно двигалась к созиданию особой *жизненной философии* (И.В.Киреевский, А.С. Хомяков, А.И.Герцен, К.Леонтьев, В.Соловьев, В.Розанов, Н.Федоров), ограничивая права чистого, логицирующего мышления с его склонностью закруглять картину мира в философские системы, претендующие на роль окончательной модели бытия. «Живая жизнь» и человек во всей неисчерпаемости его духовной природы воспринимались в XIX столетии как абсолютные этические ориентиры философской и художественной мысли. Это была пушкинская мера ценностей, представление о которой мы утратили, и история отомстила нам за это.

Стремление сузить человека, низвести его до уровня утилитарной функции, подавить от природы заложенное в нем спасительное разнообразие устремлений, нуждающееся для своего расцвета в живом и деятельном разнообразии жизни,— это стремление противоречит самому духу русской культуры, самому складу русского мышления. Теперь уже ясно вполне, и эта ясность сродни освобождению: доста-

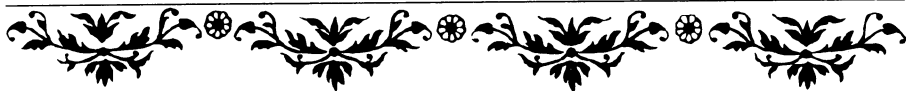
точно выкрасить жизнь в один безотрадно серый тон, унифицировать сознание, отбить национально-культурную память в массе общества (а это мы уже почти достигли) — и исчезнут всякие предпосылки для развития большого искусства, а увядание искусства не окупится уже никакими приобретениями материального прогресса.



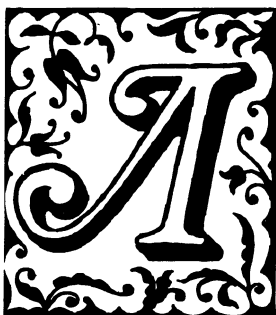


*Поэзия духовного единения.
Дружеские послания.*





"НА ПОРОГЕ КАК БЫ ДВОЙНОГО БЫТИЯ"



рика 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 сотрудничества 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.

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 незбылемых границ. Сближая разнородные атрибуты реальности, послание не нуждалось в мотивировках. Разно-стильное, 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 плодovit 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». 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 внемля 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», «смиранный угол», «шалаш простой», «смиранны 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 — «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

1 Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1937-1949. Т.12. С.272-273. Все цитаты в дальнейшем даются по этому изданию.

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 неупорядоченность¹. 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 пиитическое сиятельство; сами виноваты; зачем дразнить было несчастного царскосельского пустынноика, 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. Уверяю Вас, что уединенье в самом деле вещь очень глупая, назло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто бы жилали 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

1 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 // Пушкинский сборник. Псков, 1962.

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...»¹. Литературное и бытовое сталкиваются в контексте этого письма, бросая друг на друга легкие иронические тени, точь-в-точь как в послании. «Благословенная моя леность» почерпнута не столько из биографии, сколько из литературы, целенаправленно насыждавшей 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, минусы, 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 пустынный» — 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 контекст². 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, в котором каждое из этих начал уже невозможно выделить в чистом виде. Разумеется, и в пись-

1 Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук, 1937-1949. Т.1. С.2-3.

2 См. об этом также: Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1981. С.20.

мах порою заgrimирован биографический факт, но здесь слой литературного грима тонок и легко отделяется от документальной основы. Прав американский исследователь У.Тодд¹, 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 классическая 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 расширять «нетипичная» ода Державина. Послание стилизовало быт и прозаизировало сферу «поэзии», пытаясь утвердиться на игровой, фамильярной черте, одновременно разделяющей и соединяющей эти реальности. Своего рода «идеологическое поле» открылось здесь жанровому зрению послания, особый 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 худо-

1 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.).

жественная 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 русского 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 постановки 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 станов-

ление 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 художественного 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 нисколько не покушается на посредничество прекрасного, никогда не выливается в дидактику и просветительский рационализм. Взаимоопосредование 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 (порой 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 — ма-

скарад, говоришь 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»¹. Но иронизирующий романтик неколебимо 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 отделили духовные стихии. Фр. Шлегель в своих критических («ликейских») фрагментах именуется таких субъектов «гармоническими пошляками»². 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 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,

1 Киркегор С. Эстетическое и этическое начало в развитии личности // Северный вестник. 1885. Сент. №1. С.111.

2 Шлегель Фридрих. Эстетика, философия, критика. М.: Искусство, 1983. Т.1. С.287. (В указанном переводе — «гармоническая банальность»).

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,
Белева 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,ступающий 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 слиянных 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 закрепленной 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 излюбленных типажей послания только изобретенное «арзамасцами» оружие полемической борьбы с литературными староведами. 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.Тынянов¹, характеризует 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. Замечая 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 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.

¹ Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С.232.

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 обостренную жаждой 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 образы адресатов, то этим типажем будет поэт-ленивец. В самых разнообразных вариациях культ лени пронизывает всю лицейскую 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 приручить 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»¹. Лень в истолковании Пушкина-лицейца — спутница беспечности, спокойствия и душевной свободы, а это уже предпосылки творчества. Она располагает 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

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т.11. С.41.

раскроется и философский интеллект А.И. Галича — выдающегося теоретика искусства, предложившего 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 закрепляется 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 потееющем 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 приходит 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 непопозволимый соблазн свободы, покушающийся на представление о регулярности службы. Каждодневное хождение в департамент, сочинение и переписывание никчемных бумаг — вся эта видимость дела, фикция, прикрывающая его от-

существование, 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 долго¹, 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, примеряющего 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, 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»².

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 настроении души, о ее «расположении к живейшему приятию впечат-

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

2 Батюшков. К.Н. Сочинения. М., 1898. С.453.

лений», 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 саморстворение 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 расплывающегося многообразия внешних связей реальности. И вот этот-то уход в 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 сущность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония»¹. 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

1 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т.8 (1). С. 289.

емкой, «спрессованной» полноты поэтического создания к деконцентрированной полноте самой действительности.

«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 со-

здает 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 всем, 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, исключающего 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 лад¹. 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, по какой-то, казалось бы, странной инерции именуется «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,
Простаясь 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 определенным в нем, определенным 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

¹ Во время встречи с Батюшковым, состоявшейся в первых числах февраля 1815 года. Откликом на эту встречу и является пушкинское послание.

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 Пушкину» (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»¹. Послание одинаково легкомысленно в отношении к жизни и 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

1 Платон. Избранные диалоги. М.: Художественная литература, 1965. С.334.

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 незабываемых твердынь дружества и пиров, поэзии и любви. Пушкин 10-х годов выразил то, что рассеяно в послании его современников, с наивной определенностью молодости:

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 сковывает 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»¹, 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 вожелений, 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, постольку все при нем — и сила фантазии и дар любви, оно как бы обретает способность продлевать мгновение в бесконечность.

Но было бы опрочечивым 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 внутренний ритм. Но однако же этот 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»

¹ Шлегель Фридрих. Эстетика, философия, критика. М.: Искусство, 1983. Т. I. С. 285.

(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 «восторга», особой энергии воображения, накал которого как бы соприроден 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 способен 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 считает 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 притягивали 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 «чернца», 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 дальную 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 дета-

лизировавший 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 идилического 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 первоизданном, нетронутом 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 все 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 сопоставлять то, что было рассредоточено лирической традицией по разным жанровым контекстам. Путь к таким соположениям открывала двойственная природа его жанрового объекта. Поэтика пространства, запечатлен-

ная 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 ЛИРИЧЕСКОЙ 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 эпостаси 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
Равно не попадешь впросак.
Носи любви и Марсу дани!
Со славой крепок твой союз:
В день брани — ты любитель брани!
В день мира — ты любитель муз!
Душа, двойным огнем согрета,
В тебе не может охладеть:
На пламенной груди поэта
Георгия приятно зреть.
Воинским 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 / *Геorgia* 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 поэзии¹. Послание «К Батюшкову» открывается обращением, вплетающим в свою ткань образ «обители» 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 «обители смиренной», «приюта укромного» 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,

¹ О шутливых посланиях Жуковского см.: *Иезуитова Р.В.* Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т.10. С.22-47.

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 обителя 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
Обширная вселенны
Всю прелесть уместил.

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

Малый мир быта в его композиции, как правило, разделен с реальностью конкретно-социального и исторического бытия¹. 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!

¹ 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).

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 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 шуточных 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, снимающая авторитарную дистанцию между литературным прошлым и настоящим и между различными напластованиями культурного прошлого, создавали простор для свободного полета зреющего пушкинского 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 самою природою этого жанра, раскрепощенного как никто другой, не зависящего от установки на воплощение единой эмоции и допускающего стилевую 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 простодушною оговоркой о предпочтительности восхождения из шуточной 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 шуточного в величественный бывают позволительнее, нежели из важного в шуточный»¹. 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 («епистола».— 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 разнообразить 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 мотивировались 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.

¹ Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб., 1821. С. 403.

...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 поэты сновиденья!
Ужель отрад уединенья
Ему вкушать не суждено?

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

дению 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 первоначальной 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.Ос-

толопов, 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 путями 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 разновидности 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 вздорщица 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, Катон — 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 последовательность 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 «посланье» в том живой пример для нас.

В довершение всего 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 стиливых 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, освещающая текст своими излучениями, вызывая к жизни ту самую «домашнюю семантику» слова, о которой писал Ю.Н. Тынянов¹. 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

1 Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С.239.

будут разгаданы, поскольку ключ от шифра всегда известен адресату. В этих условиях можно, например, наделять 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 «дома-республики», 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»¹.

Перечисляются подробности условно 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 овееяна здесь тревогой прощания, тоскою по лицейскому утру жизни и «прекрасному союзу» душ, но исток этой формы — здесь, в посланиях лицейской поры. Композиционная роль поэ-

¹ Понятием «перечня», «перечисления» пользовался Пумпянский Л.В. См.: Пумпянский Л.В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т.10. С. 204-215. Весьма результативным оказывается применение этого понятия и к стилю «Евгения Онегина» в интересной статье В.Н. Турбина «К проблеме стиля романа Пушкина «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С.27-36.

тических 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, смешаться в другое русло. «Предмет свой забываешь», — строго упрекает Жуковский В.Л. Пушкина, но если не от забвения предмета, исходной 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 противоборствует 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 пред-

метного 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 в 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 пластики¹ (о ней вслед за Фр. и Авг. Шлегелями будут толковать поэты и теоретики русского любомудрия)² 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, стихийно 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. Укрошенный 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).

1 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, 1973. Т.2. С.226).

2 Об этом см.: *Мани Ю.В.* Русская философская эстетика. М.: Искусство, 1969.

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 неизбежная 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.
.....

Говест Инзов, и наемни
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 чахнет,
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 тяжелых 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 ошутимее 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 реверсирования «прозы» в «поэзию» Пушкин в эту пору еще не обрел, он лишь приводит их в состояние резкой стычки, оттеняя их разнородность, добиваясь 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 наслонений условности, вернуть ее к 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 последицейских 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 оставшееся 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 последицейских 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 экзаль-

тации», 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 ж, 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 жадной 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 субъективизация 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 размыш-

лений политика и сумрачной панорамы исторических потрясений он способен исторгнуть 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 отчаянье 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 «ирония» 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 отвечающий 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 вехи обзора реальности, но и

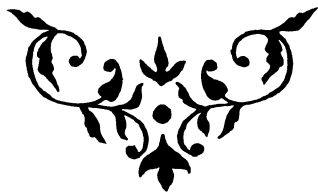
образ общения, в котором была закреплена его коммуникативная установка.

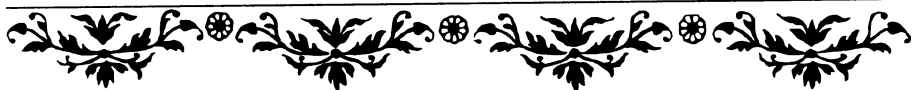
Для романтиков все, что связано с миром духовного общения, с перекличкою душ, обернется драматическими осложнениями, и то, во что свято и, пожалуй, наивно веровало послание, окажется глубоко проблематичным. В гютевском «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?» — средоточие тех затруднений, 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.



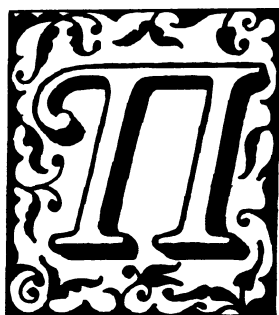


*Гармония
противоположностей.
Антологическая лирика.*





ДУХ "СОРАЗМЕРНОСТЕЙ ПРЕКРАСНЫХ"



ервый взлет антологической лирики в России XIX столетия совпадает по времени с периодом своеобразного литературного междуцарствия. 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 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 конфликт, 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 вожденном 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 («анакреотическая» и «горацианская» лирика), складывается вполне конкретный жанр, наименование которого предложил В.Г. Белинский² — «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 композиции 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 любуются, как если бы это были отблески давно ушедшего мира, унесшего с собой свою тайну. Здесь жизнь

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*. Л.: Наука, 1982. Т.10. С.206).

² *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1954. Т.5. С. 257-259.

притягательна сама по себе, во всех своих самых неприятельных проявлениях, потому что на все здесь падает этот загадочный свет невозвратно ушедшего бытия. Пушкинская дева, склонившаяся над разбитой 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 современность, в мир античности и в круг русского бытия («Труд», например). Единство предметной реальности... Но и это единство неустойчиво: реалии древнего мира то сгущаются в антологическом 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, вспоминая 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, соприродный духу минувших веков, и является жанровым объектом антологической пьесы. Сле-

довательно, 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 мировосприятие. 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 рефлексию 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 труда, 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 предметности 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 немислима 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 веха. 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 субъ-

ективно-элегической поэзии Жуковского, что уравновесило 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 персонализации в духе Жуковского, опредмечивающие эмоцию, возведенную к всеобщности, очищенную от каких-либо конкретно-чувственных проявлений, обязанных своим рождением мгновенному 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.
Все мне улыбнулось!

Радость

Если и есть здесь след душевной борьбы, то след, свидетельствующий о победоносной неустрашимости 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 улыбнулось!», вбирающим в себя и психологический итог ситуации, и ассоциативные отсветы 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 жизни¹, 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 приятной
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.

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 релье-

1 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 // Батюшков К.Н. Стихотворения. [Библ. поэта. Малая серия.] Л.: Советский писатель, 1959. С. 23).

ефным 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, гармоническистройной 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 обертонками.

Динамичность антологических пьес Батюшкова уже была замечена теми, кто о них писал¹. Динамичность эта особая: грация в ней совмещается с бурными взрывами 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 — запретельную мифологическую область Элизима («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 собы-

¹ «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).

тийный фон переживания. В стихотворении «Источник» такой фон лишь частично захвачен высказыванием, но расстановка его вех 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. Виноградов¹.

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 разнообразием и жизненной полнотой 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 посвящают 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.

¹ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С.317.

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 античности¹. Но мы убеждены в том, что не реконструктивные цели в них главное и не ими определяется их бессмертие. Можно по-прежнему разыскивать переключки 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 нисколько 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 «эффект тайного наблюдения»².

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.

1 См., например, такие исследования: Дератини Н.А. Пушкин и античность // Учен. зап. Моск. пед. института. Вып. IV. 1938; Радциг С.И. О некоторых античных мотивах в поэзии А.С.Пушкина // Вопросы античной литературы и классической филологии. Л.: Наука, 1966.

2 Д.Д. Благой правильно указал на отличие пушкинской трактовки темы тайного наблюдения от ее использования галантно-эротической поэзией XVII и XVIII ввек. (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.

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 является это прекрасное существо, полубожественное — получеловеческое (недаром как бы неги любви разлита в пушкинской природе — «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду»). «Конкретный пейзаж, реальная девушка», — писал Д.П. Якубович по поводу этого пушкинского сюжета¹. 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 сделала 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. Одною 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 пре-

¹ Якубович Д.П. Античность и творчество Пушкина //Временник Пушкинской комиссии. АН СССР, 1941. Т.6. С.130.

лестью 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 лишенного своеобразной естественной красоты. Но и там и здесь лирический субъект воспринимает 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 невольной игрой 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 антологического 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 заключает 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 обзревает 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 насы-

ценности 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 локоны 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 сопряжен жанровому объекту антологической пьесы. Но чтобы объяснить это качество сопряженности, придется заглянуть в предысторию жанра.

Предысторией же его является развитие анакреотической 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. «Анакреотические 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 анакреотическая 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 анакреотической 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 стиливых напластований, закрепленных за этими мирами, — менее всего признак художественной уязвимости. Напротив, эта стиливая 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»¹. Державин порою сознательно сталкивает российское и античное, добываясь посредством этих столкновений 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
Вздохнул тогда, сидя:
Как бабочка от свечки
Сгорю, — сказал, — и я.

Даже в тех случаях, когда «анакреотическая песня» Державина сориентирована на конкретный текст Анакреона, поэт иногда не может удержаться от соблазна привнести в композицию стихотворения выразительные русифицированные подробности, порою перестраивающие всю перспективу изображения и слишком явно прикрепляющие его к русской почве. Так выглядит, например, стихотворение «К

¹ Западов А.В. Поэты XVIII века. М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин: Литературные очерки. М.: Изд-во Московского университета, 1979. С.240.

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 коңчил век;
А Рымникский скрылся тьмою,
Как неславный человек.
Что ж? Приятна ли им будет,
Лира!— 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 «Анакреотических 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 сущности. И обаяние этого образа и духовная широта его столь притягательны, что кажется, в «Анакреотических песнях» не анакреотическое мироощущение господствует над всем, а все тот же державинский взгляд на вещи, все те же размах и безоглядность 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 «Анакреотических 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 анакреотические 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 закружиться 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. Друзьям» речь идет о воображаемых приготовлениях поэта к уходу на «грустный берег Ахерона», приготовлениях в чисто анакреотическом духе. Ассоциации, связанные с античностью, складываются здесь в разернутую цепь, идут насквозь через все стихотворение. И вот, однако же, ближе к финалу неожиданно звучит обращение к Пущину: «Ты не забудешь дружбы нашей, О Пущин, 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 шутовые 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, сделав 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 взгляд единого антологического мироощущения.

Взгляд на мир, воплощаемый в антологической пьесе, — это всегда взгляд, идущий как бы из глубины изображаемой реальности, нераздельно слитый с нею, исключаящий 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. Схватчено то, что обычно ускользает от взора субъекта, растворившегося 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 соприродных изображаемой реальности. 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.

МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ

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 пересечения 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, насытно-полезно. Если оно занимается антологией, *стало быть, еще нужна антология...* (подчеркнуто Достоевским)¹.

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 растрожена ощущением жизненного перепутья, 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 «Царскосельской статуе», наполняются особым смыслом. В них сосредоточены те естественные стихии бытия, которые так ценил античный мир, не пренебрегавший ма-

1 Достоевский Ф.М. Об искусстве. М.: Искусство, 1973. С.91.

лым 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, разобщенные 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 закругляет 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 уравнивающему 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 увещание, обращенное к собеседнику. Это слово, вырвавшееся во всей своей горящей 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 невольных 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 темы 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, бушующая 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 неубуданное 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, очерченный 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 музыки. 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 оборачивается у Пушкина просветляющим приобщением к миру и человечности. Не очевидно ли, что божественное и человеческое здесь поставлены в одинобразный 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 жизненный 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, владывающие 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 Мосху:

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

Впечатление это несоизмеримо 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 неустранимо 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 целостности 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 дыханием
И сердце наполнял святым очарованием.

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 бесстрастием 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*, крас-

норечивых для взора, умеющего за «оболочкой 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 мифа¹. 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 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.

¹ «Несмотря на бесконечность, все же свойственную греческой мифологии, в своем выявлении волне она всецело конечна, завершена, реалистична по своей сути», — писал Ф. Шеллинг. *Шеллинг Фридрих Вильгельм*. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С.119.

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 нисколько 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 выявилось 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» сменяется 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 «Надя и Дамаянти»), которые позднее будет изобретать в

своём экспериментальном переводе вергилиевых «Георгик» С.Е. Раич («среброволнистые тучи», «белоцветный бук», «златогорящи роги»), обращавшийся с ними весьма неумеренно и этим вызвавший критические нарекания А. Воейкова¹. 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 природного 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 затемненной 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 природных начал, без которых немислимо никакое искусство. В стихотворении «Редет облаком летучая гряда» «тополя» — «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 субъективизации эпитета, а за счет сопоставления двух контрастных временных состояний природы. *Теперь* она отмечена приметами увядания («увядшие равнины»), и ночная

¹ Об истории сложного эпитета см. подробнее в моей статье «История сложного эпитета и мифологическая лирика Тютчева». // Лексика, терминология, стили. Межузовский сборник. Вып. 4. Горький, 1975. С.88-99.

мгла, подкрашаясь к ней, лишь оттеняет признаки осенней дремы («дремлющий залив»). *Прежде* тот же ландшафт утонул 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 мгновенье 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 легкой 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 отливается 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:

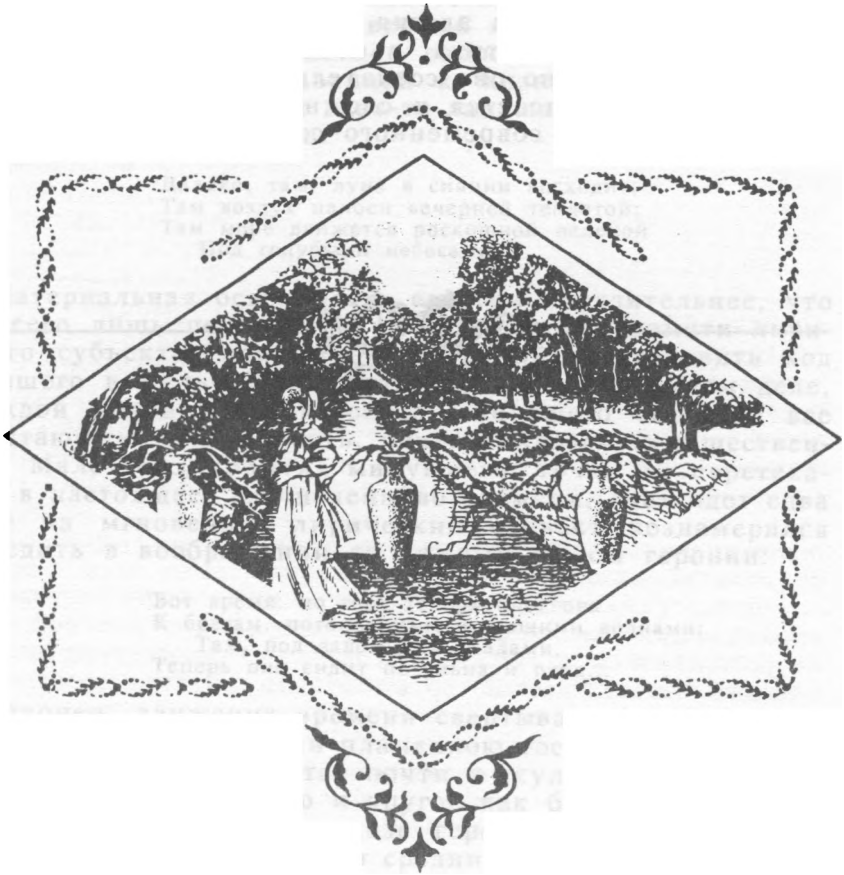
Вот время: по горе теперь идет она
К брегам, потопленным шумящими волнами;
Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...

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 всеисчерпывающе 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 сосредото-

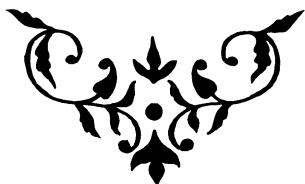
точными усилиями воображения, в пушкинской элегии нависает драматический вопрос. Ведь сцена эта не более чем желаемое, которое фантазия лирического героя хотела бы выдать за реальность. И чем напряженнее порыв этой фантазии, точно бы задавшейся целью переплавить мечту в действительность, тем отчетливей «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 сознания.



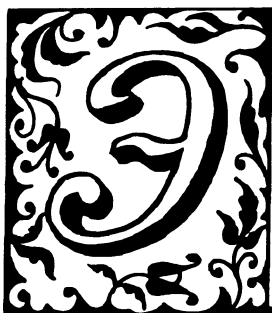


*Свет и мудрость печали.
На границе злегки.*





КРУГОЗОР ЖАНРА И ЛИРИЧЕСКОЕ "Я"



легические эмоции — явление особого рода: в них есть признак всеобъемлющей реакции на мир, заостряемый ранним романтическим мышлением с его притязаниями на универсальность¹. 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

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

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 областью «невыразимого». Таковы же по природе своей и элегические конфликты Баратынского, питающие его лирическую эмоцию «разуверения», конфликты чувства и рассудка, душевного сна и очарования.

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»¹. 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 жизнеощущения 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 идеологических

1 Пушкин. Полн. собр. соч. Т.13. С.84.

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 прибойя. В том идеологическом сплаве, который несла в себе у Баратынского эмоция «разuverения», 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 шествует 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 остроконтрастных сопряжений с мифологической и историко-культурною 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 «разuverения» (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 всеобщем, 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 немислимы 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 разочарования¹. Здесь живой нерв его экспрессивного напряжения, 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.

¹ О способах воплощения биографического начала в лирике Пушкина см.: Сидяков Л.С. Лирическое «я» в болдинских стихотворениях Пушкина 1830 года // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 60-73.

Итог пушкинских размышлений над историей звучит как безысходная и всеохватывающая истина, отметающая даже призрак надежды. Противоречия истории перевоплощаются в извечную антиномию, над которою 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 обозримые «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
Воспоминая 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 волеются 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 психологический 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, облададая 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 неустранимо-природных влечений души, замыкающих 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 предопределены изначальной двойственностью меланхолической эмоции. В композиции пушкинского стиха элегическое переживание не заглушает и не подавляет противостоящие ему голоса жизни, противоположные 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 окинуты 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 разворачиваются 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 не размывает ее психологический контур. Она уже больше не объект эстетического любования и не вторичное переживание памяти. Она вспыхивает в душе в *этом* 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 толщу 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

яность в непросветленные 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 заслонить собой поле ее психологического обзора. Оно объявлено вечным спутником духа, родовым наследием его и его проклятием. 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 борение 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, просматриваются 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 «Закливание». 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 произвольный

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 Жуковского¹. 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 теперь 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 перекличкою образов, близких к традиционной элегии и по структуре своей, которая, впрочем, уже в «Демоне» заметно пере-

1 О роли и формах организации большого контекста в лирике Жуковского см.: *Жуковский 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) // А.С. Пушкин. Статьи и материалы. Горький, 1971. С.3-25.

строена опорю 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 немисливо 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 в ходе формирования разделов своего собрания сочинений автор отказывался от этого жанрового определения. Естественно, что в таких условиях было немисливо 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 непокоренную 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. Тесная 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 обертонами, 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) покусается 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 плотность. 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 оттеняется 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,
Воспомянем упоенный...

И всякий раз, как только в композиции пушкинской элегии возникает новый образный ход, как только вспыхивает 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 первозданного впечатления.

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 неисповедимому в душевной жизни, там, где она стремится охватить целостный объем отошедшей в прошлое эпохи бытия. И в том и в других 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 размывает 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 ряда. 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 страдания» и ослепительных мгновений счастья. И даже образ «изменниц младых» 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 слои 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, носи меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

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

Я вас бежал, отечески 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 ракурсами. 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 ценит в композиции стиха, как показывает его отзыв на «Фракийские элегии» Теплякова¹, — 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 элегической 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 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

1 Пушкин А.С. Полн.собр. соч. В 10-ти т. М.: Наука, 1964. Т.7. С. 422.

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 измерении стиха, оно исподволь готовит тот всплеск бодрости и жизненной силы, который разряжает в финале насыщенную трагизмом атмосферу безысходных раздумий о смерти.

ВРЕМЯ В ЭЛЕГИИ

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 выявить 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 при-

шласть 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 настоящей 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 воспевать блага, которых лишаемся»¹. Определение это, конечно же, не универсально, но особая проницательность его в том, что за точку исхода оно берет временной момент, упущенный во всех более поздних интерпретациях 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 воплощения².

1 Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 262.

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

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:

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 отстоявшаяся в душевном мире, то, в чем уже угасает былая 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: обесценинное, 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, исключаящей 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-неустрашимые и потому лишённые субъективной остроты. Трагизм, притаившийся в них, легко преодолевался с помощью резиньяции. 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 ди-

намики, 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 доказывать, 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 идеалом¹. 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 со-

¹ 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.

храняется 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 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 Новалис¹. 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. Гуковский². 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»³. Его «Славянка» с видами Павловска точная живопись³.

Действительно, в композиции «Славянки» описательная интродукция развернута шире, чем где бы то ни было. Но именно «Славянка» как крайний случай отчетливее всего

1 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: Искусство, 1967. Т. 3. С.282.

2 «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

3 *Гоголь Н.В.* Сочинения. Изд-е 12-е. СПб.: изд-е А.Ф. Маркса, 1894. Т.5. С.197.

раскрывает столь характерную для элегических композиций Жуковского последовательность движения мысли от внешнего к внутреннему, от природы 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, преобразующей 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. Взору 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». И «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 нелетящим.

«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 исклю-

чает 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»¹, 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. Экспрессия 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 сопresentствует прошлому, и сопresentствует «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

¹ Фейербах Людвиг. Из эрлагенских лекций по логике и метафизике // Фейербах Людвиг. История философии. М.: Мысль, 1974. Т. I. С. 62.

бы что-то удерживает Жуковского от закругленной и детализированной персонификации минувшего — наподобие той, в которую облакает, например, Карамзин свою сентиментальную меланхолию. Жуковский набрасывает отдельные 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 притягателен 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 стенаниям 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 под влиянием стилевой инерции жанра. В композиции «Элегии» сила этой инерции (почти неуправляемая) нарастает буквально с каждой строкой. Все начинается с шаблонных персонификаций и аллегорий:

Я думал, что любовь погасла навсегда,
Что в сердце злых страстей умолкнул
глас мятежный,
Что дружбы наконец отрадная звезда
Страдальца довела до пристани надежной.

С этого момента лирическое «я» явно раздваивается между объективированным образом «страдальца», подсказанным овнешняющими переживанием приемами жанра, и носителем высказывания. Аллегорическая деталь («при-

стань надежная») как бы произвольно развертывается в условную ситуацию:

Я мнил покоиться близ верных берегов,
Уж издали смотреть, указывать рукою
На парус бедственный пловцов,
Носимых яростной грозой.

Но в этом сюжетном положении, поскольку оно условно, уже нет места прямому носителю авторского высказывания, а есть место лишь его объективированному «двойнику» («страдальцу»). И, по-видимому, чтобы не спутали того или другого, Пушкин вынужден специально подчеркнуть принадлежность слова лирическому субъекту:

И я сказал: «Стократ блажен,
Чей век, свободный и прекрасный,
Как век весны промчался ясной...

В прямой речи лирического «я» возникает прямая речь, никак не увязанная с только что развернутой ситуацией — хотя первое впечатление таково, будто она исходит из глубины ее. На гребне этой стилевой волны и выплывает та предельно отстраненная детализация («усталая рука» и т.п.), которая почти напрашивается на комическое истолкование.

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. Между 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, 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 навстречу 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 эле-

гического 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. Всепроникающее 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 элегий.

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 разворачивается 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 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

1 Совершенно прав В.С. Непомятый, расценивая элегию «Желание» как «вполне пушкинское, от начала и до конца пушкинское стихотворение». *Непомятый В. Поэзия и судьба. М.: Советский писатель, 1983. С.313.*

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 лью, 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 пронесится 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 скользкий 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 напоминает, 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 прочерки, 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 страданья»

— явная персонификация в духе Жуковского), побуждающих вспомнить излюбленный композиционный прием Жуковского, его склонность растягивать полотно минувшего на опорных словах, обладающих широтой своеобразных поэтических универсалий. Порою, лишенные 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 конфликтных 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 неизвестным ей ранее зорким и сложным психологизмом («Андрей Шень»), либо вообще исчерпывает себя, и место ее заступают новые жанровые видоизменения — такие, как элегия «К морю», свободно переключаящие 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 намечаемой, 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 проклинаю,
И горько жалуясь, 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. Виноградовым¹. 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.

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

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 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, любовью 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, освещаясь 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 не-

уклонного 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 столкновения 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 далевым восприятием, ибо гармония не может быть воспринята изнутри переживаемой жизненной стихии: для ее постижения необходимы 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 мщениа — 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 «страданием», да к тому же страданием «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 лирики¹. В лучшем случае в лирической сюжетности 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 особености). 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 стремились в свое время Ю.Н. Тынянов. Событие оттеснялось 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»². Концепция Ю.Н. Тынянова смещала сюжет в речевой слой произведения, закрепляя его динамические силы всецело за областью слова и исключая моменты 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

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

2 Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 510-511.

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 высокоценный Гегелем немецкий эстетик Зольгер¹. 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 существе самого явления. Представления о ней могут бесконечно уточняться. Но снять эту границу по прихоти мысли — значило бы лишить аналитические усилия 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 шаг (хотя бы самый малый) 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 определен-

1 Цит. по кн.: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 168.

ного литературного рода, оставалась бы незабываемой. 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 внеродовой основой 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 — немислимы, 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 плотность, 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 действия), 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. Исчезают 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 входить внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа»¹. Внутренняя ситуация и являет

1 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. М.: Искусство, 1971. Т.3. С.501

собой средоточие лирического изображения и источник заряженной в нее сопрягающей экспрессивной энергии.

Внутренняя ситуация, по Гегелю, — область выявления особенного в душевном мире поэта. Это переживание, пережитое стадия 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»¹. 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 посылки. 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»².

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»³. 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

1 Гегель Г.В.Ф. Указ. соч.

2 Там же. С.514-515.

3 Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С.515.

известном афоризме Гете о том, что «на высшей своей точке поэзия кажется чисто внешней»¹. 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 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 движения².

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 преуказана традицией, жестко очерчена жанровым стереотипом: лирические размышления о смерти — ночной и кладбищенский пейзаж, сентиментальная меланхолия — картины осеннего увядания и т.п. Выбор со-

1 Гете И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С.586.

2 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.: Поэты 1820-1830 годов. Л., 1972. Т. 1. С. 63. (Библиотека поэта. Большая серия).

бытия предельно ограничен, ибо совершается он отнюдь не в соприкосании 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 разомкнуть 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 стилевым 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, приметами 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, переволотившийся 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 ассоциаци-

ями, 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 эффективный 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 подкреплён 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 гетевских стихотворениях «на случай»¹. 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 усилии добраться до корней открывшегося распада.

В пушкинской элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823) в картину лирического переживания вплетаются беглые и отрывочные «очерки» жизненных положе-

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

ний. 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!
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, полуодета,
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 самоуверением, 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 тяжко 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 ослепенье...», «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 про-

изведений у поэта, которые бы столь широко раскрывали дверь в лабораторию пушкинской лирической мысли, в мир ее образотворческих устремлений¹. 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 ослепенье...» отнюдь не превращается в подобие черновика: поэтический потенциал его, разумеется, «не перекрыт», и сила его художественного воздействия не снижается «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 ослепенье...», 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 освобождения из-под власти демонических настроений. В «Телеге жизни», в сущности, уже завершение этого 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 ослепенье...», пронизанной отдельными олицетворяющими движениями образной мысли:

Я стал взирать его глазами,
Мне жизни дался бедный клад,

¹ О «демоническом цикле» в плане общих процессов пушкинского мышления см.: Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

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 духовного 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 осеня,
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 настоящим. 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 ослепленье...», в «Демоне» уже расторгнута. Враждебное начало сомнения представлено здесь как объект (пусть условно-мифологический). Оно выделено и опредмечено аналитическим усилием 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»¹. 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 очерченный скрепляющим контуром сюжетного рисунка образ переживания обретает монолитность и всепроникающее един-

¹ Жуковский В.А. Собр.соч. В 4-х т. М.-Л.: Художественная литература, 1960. Т.4. С.509.

ство 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» определен 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

(II, 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 от-

рицанья 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, вклучен 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 выливается 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 прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рожденных из впечатлений от описываемых предметов», как выразился И.В. Киреевский¹.

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

1 Московский вестник. 1828. Ч. 8. №6. С. 183.

— как бы непредвиденно рождающийся лирический эффект, следствие тех захваченных пушкинской мыслью жизненных возможностей, 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 элегии¹. 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», вывчеченное 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 увял...

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...

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

¹ Прекрасный анализ поэтической целостности «Цветка» см.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826-1830). М.: Советский писатель, 1967. С. 19.

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 намека 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 ними 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 оборачивается 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 «Выздоровле-

ние», 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 слабую 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 упоением:
Приди, меня мертвит любовь!
В молчанье благосклонной ночи
Явьсь, волшебница! пускай увижу вновь
Под грезным 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 пересказ 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 инородной манеры, потерю 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». Устремленность эта в перспективе подрывала психологическую опору элегии — интроцентрическую установку ее мышления. Но таково уж коренное свойство зрелого пушкинского элегического стиля: зрелость и твор-

ческая самобытность его тяготееют 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 кризиса, 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: Парки 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 сочтанье,
И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали -
От Орковых полей, от Леты берегов -
Для сладострастия призвали.
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 заgrimированные условно-поэтическими атрибутами¹. «Грим» здесь наложен редкими мазками, так что рядом с «усердным Эскулапом» уживаются вполне прозаические «костыли», а в одном ряду

¹ Связь этих стихотворений отмечал Г.И. Макогоненко. См.: *Батюшков К.И.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1953. С. 330 (Библиотека поэта. Малая серия).

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 «эпilog», 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 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 поначалу 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 немислима 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 соприкосаний 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 элегии¹. 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) атрибутами «наряда военного», что и батюшковская Лилета. У Батюшкова — «шляпа мужская», «плащ широкий», «меч»; у Пушкина — «грозный кивер», «плащ», «пояс боевой», «бранная 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 перешагнувший порог лица, смело распахивает 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.

¹ 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.

У Батюшкова образ героини, распавшийся на отдельные проявления страсти, деконцентрированный настолько, что, кажется, трудно говорить о едином образе, втянут в поток переживания, не выделим их этого потока, эмоциональная энергия которого направлена «внутрь», 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 упоеньем:
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 распродумало его, лишив корней, связывающих его с внешним миром. Элегическое мышление старого типа — мышление интроцентрическое. Едва ли не любой материал реальности оно лишает предметно-чувственной 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 внутрь, 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 склонности 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 всиндивидуальный 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 про-

творечив, что, кажется, ему уже тесно в границах лирики, и он готов сместиться в область романного мышления¹.

Присутствие другого «я» в композиционных пределах элегии (или за порогом ее, проступающее как установка на адресат) нимало 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 теченье.
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 травмирующих 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. Взявшая 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
Незанимательную 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.

¹ «Образы этого стихотворения — не выражение чувства, не лирические волны, а завершенные 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.

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 существующая, раскрывает себя, не исповедуясь прямо, он исповедуется 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, простиупающее 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 любуясь произвольной игрой ее жизненных сил, любуясь иногда с какой-то

затаенную 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. Щемящую 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 остротою
Беседы наши оживлять
И тихой, ясною душою
Страдальца душу услаждать...
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 разлученья
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 предшестве 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 аккумулировалась 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 «потаенной 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 уравновешенном, 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. Томашевский¹. «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»², 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 развернувшийся ход ассоциаций, на 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.

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

2. См. статью В.Б. Сандомирской «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т.9. С. 69-83.

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 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 лирического 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 слепотой 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 тупике 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 включает 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 живания 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», «Взгляни, 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 от всех изъянов бытия. Она исказила 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 идеологической 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 силу 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, сочетание,
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 первоначальной 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 силой и святостью 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 от-правной 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 распахивает себя, наслаждаясь безыскусственной прелестью его духовных проявлений? И если есть нечто в его собственном сознании, на что налагается исповедальный запрет, так это (как уж 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 возникнуть 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 «правверным» 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, зревает и крепнет тенденция, идущая в разрез с художественным миросозерцанием 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 муза с самым качеством духовности соединяет представление о природной возможности души распахнуться на встречу другому «я».

* * *

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 индивидуальному устремлению 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 еще более насущной потребностью ранней пушкинской лирики. Послание, в котором реальность предстала в свете многообразных литературных преломлений, окруженная множеством историко-культурных ассоциаций, — послание отшлифовало 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 невысказано представить себе мир пушкинского романа, как невысказано 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 раз-

вернуться 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, 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

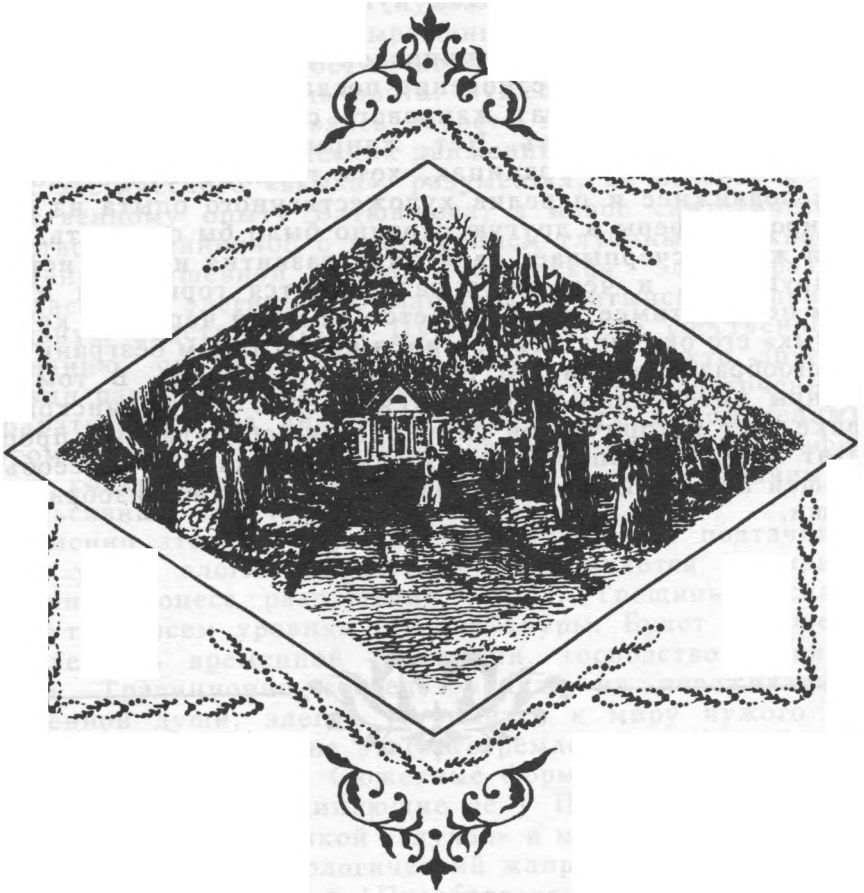
здесь, в элегии, формировался «язык сердца», отвечавший высшему предназначению лирики. Изначальный такт и мера, заключенные в пушкинском стиле, выразились уже в том, что пушкинская элегическая мысль не замкнулась на бесконечной погоне за «невыразимым», на которой замкнулось лирическое сознание Жуковского, 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 мысль поэта, мужественно освещает душевные глубины, добываясь 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 элегическою манерою 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.



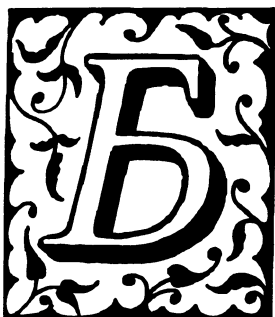


*Бесстрашие
трагической мысли.
Лирика Болдинской осени*





ВЕЧНОЕ И СОВРЕМЕННОЕ



олдинская осень в биографии Пушкина, три месяца пушкинских трудов, освещенные ослепительно ярким и ровным огнем вдохновения, властно притягивают к себе мысль и воображение.

Неизбежно встает вопрос о духовных первотолчках, об истоках этого творческого чуда. В самом деле, что возбудило в сознании поэта столь редкостный по красоте взлет творческой фантазии, редкостный даже на фоне пушкинского творчества, универсального по своим художественным устремлениям, готового в любой точке своего развития развернуться во всю ширь самых разнообразных, порою резко контрастных художественных замыслов? Небывалая уплотненность творческих сроков... Наше ощущение временных границ, отделяющих одно пушкинское создание от другого, тускнеет под впе-

чатлением единого, как бы непрерывно длящегося творческого порыва. Впечатление это, конечно, не более чем иллюзия, но иллюзия, порождаемая реальностью, необычайной интенсивностью творческого труда, торжествующего над временем. В «золотой осени» пушкинского творчества таится еще немало загадок для психологии искусства.

Пушкин ехал в Болдино, оставляя позади тревожные события петербургской и московской жизни: угрожающе обострившиеся после самовольной поездки на Кавказ отношения с Бенкендорфом; журнальные нападки Булгарина, перераставшие в беззастенчивую травлю; беспокойство и неуверенность, вынесенные из последних визитов к Гончаровым; предошущение возможных перемен и болезненной ломки быта, к которым обязывала предстоящая женитьба. К этому следует добавить еще и не покидавшую поэта мысль о возрастной границе, роковой черте 30-летия, которую переступил Пушкин в 1829 году. 1830 и 1831 годы Пушкин переживает как кризисную пору. Насколько неуравновешенным было его состояние духа в 1830 году, позволяет судить хотя бы письмо поэта к Бенкендорфу: «С горестью вижу, что любые мои поступки вызывают подозрение и недоброжелательство. Простите, генерал, вольность моих сетований, но ради бога, благоволите хоть на минуту войти в мое положение и оценить, насколько оно тягостно. Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которое не могу ни предвидеть, ни избежать...»¹. Даже сделав скидку на возможный «тактический прием», на желание Пушкина уяснить в предвиденьи женитьбы, насколько действительно неустойчиво его положение с точки зрения официально-правительственных «верхов», — все-таки нельзя не почувствовать в пушкинских строках живое, стихийно прорвавшееся смятение. И конечно, смятение это питалось не только злоключениями личной судьбы, многочисленными заслонами и запретами, слезкой, которой в эту пору сопровождалась жизнь Пушкина. Слишком много трагических и зловещих событий, затрагивающих судьбы России и европейского мира, выпало на 1830 год. В пушкинском жизнеощущении трагизм личной судьбы, без сомнения, сплетался с историческими потрясениями эпохи. «Какой год! Какие события! — писал Пушкин гр. Е. М. Хитрово. — Известие о польском восстании меня совершенно потрясло.

1. Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. Т. 14. С. 73.

Народ подавлен и раздражен. 1830 год — печальный год для нас! Будем надеяться — всегда хорошо питать надежду»¹.

А между тем пушкинская муза ждала и искала хотя бы кратковременного душевного спокойствия, без которого, по выражению Пушкина, «ничего не произведешь». В болдинской глуши Пушкин обрел желанное уединение. Было ли «душевное спокойствие»? Была, несомненно, величайшая сосредоточенность мысли. Ее уже не отвлекали шумный и суетный круговорот столичного быта, гнет каждодневных столкновений с великосветской или литературною «чернью». Но спокойствия как гармонической ясности духа не было, надо думать, и не могло быть. Вся болдинская лирика Пушкина, его драматургия и даже проза замешаны на беспокойстве, достигающем порою трагических высот. Душевное спокойствие и гармония — не точка исхода в болдинском творчестве Пушкина, но его цель, обретаемая (именно обретаемая — не обретенная) в творческих муках. Н. Л. Степанов в свое время справедливо предостерегал от вульгарных стандартов в оценке пушкинского жизнелюбия: «Не следует упрощенно подходить к Пушкину, видя в нем лишь выражение безграничного оптимизма. Его оптимизм рождался из преодоления страданий и сомнений, из преодоления разочарования и безнадежности «жизни мышью беготни»².

Болдинские произведения Пушкина отмечены жадным порывом к восстановлению духовной гармонии, мощь которого подчеркнута глубиной пушкинского разлада с миром и самим собой. Противоборствующие начала пушкинской мысли выявлены, как никогда, рельефно и четко. В самом бесстрашии ее, в этом стремлении «ощущать возмущенный мрак» (если воспользоваться поэтическим образом Баратынского) заключена уже огромная энергия высвобождения. Но главное в том, что Пушкин болдинской поры весь в поисках такого духовного средоточия и такого художественного синтеза, в котором бы сходились полярные жизнеотношения, не погашая, но взаимовысвечивая друг друга. На той духовной глубине, в которую погружается пушкинский гений, уже нет абсолютных противоположностей психологического либо философского порядка. Нет, стало быть, и почвы для однозначных эстетических оценок. Взору открываются скрытые, порою неожиданные взаимопереливы

1. Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. Т. 14. С. 134.

2. Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М.: Советский писатель. 1959. С. 386.

явлений, потенциальная многомерность характеров даже там, где они, казалось бы, схвачены жесткой оправой монолитной страсти.

В «Маленьких трагедиях», к примеру, Пушкин так организует художественные конфликты, что каждый из характеров, представляющих здесь резко контрастные жизнеощущения, таит в себе проблески духовных ценностей, приглушенные чрезмерным накалом всепоглощающих страстей.

В лирике поэт по-новому оценивает психологический опыт личности, усматривая двойственность, заключенную даже в душевных утратах. Даже в искривлениях страстей, в «безумном весельи» минувших лет ему видится опыт страдания, который в сочетании с неутомимым трудом мысли несет в себе прообраз новой, зрелой стадии духа. И в «жизни мышьяй беготне», в бессвязности и кажущейся бессмыслице жизненного потока он стремится нащупать скрытое движение смысла. Авторское представление об идеале духовной свободы личности почти нигде (за исключением, быть может, «Моцарта и Сальери») не персонифицировано. Более того, оно и не вызрело до осязаемости однажды и навсегда найденного ориентира, устремляясь к которому можно было бы сформировать образ собственного бытия. Пытаясь синтезировать противоречия, Пушкин в эту пору упорно ищет пути к духовной свободе, обретая почву, на которой единственно мыслимы эти пути. Почва эта — полнота и богатство жизнеощущения, готового вместить в себя страдание и счастье мысли, труд и «восторги творческие», мир быта и мир истории — словом, «все впечатленья бытия». Пушкинская художественная мысль всегда, как известно, стремилась к полнокровному богатству жизненных связей. Но в начале 30-х годов это *стремление усилено и напряжено ощущением реальных духовных преград, подстерегающих личность.*

Я попытаюсь дальше хотя бы бегло, хотя бы пунктиром наметить одно из возможных художественных средостений, в которых пересекаются вечное и современное в творчестве болдинской поры. В болдинской лирике и драматургии (а отчасти и в прозе, в «Выстреле» уж во всяком случае) Пушкин особенно настойчиво исследует тупики безмерно разросшихся, односторонне направленных страстей. И он делает это, надо думать, побуждаемый ощущением реальной опасности, которая таилась в духовной атмосфере 30-х годов. Пушкина, по-видимому, тревожила угроза духовной схимы, самоизоляция личности, утрачивающей представле-

ние о широте, многообразии и динамике бытия. Бегство в себя было естественной самозащитой личности в условиях угасания духовных связей в обществе и всестороннего давления на индивидуальность. Самопознание личности, ее глубочайшая сосредоточенность в себе расценивалась человеком 30-х годов как идеологическое убежище и как форма компенсации грубо подавляемых «гражданских инстинктов». Но это убежище легко оборачивалось духовной тюрьмой. Одна из зловещих перспектив русской действительности заключалась в том, что мир личности, противопоставившей безобразию жизни уединенные наслаждения духовного бытия, мог трагически сомкнуться в безысходной рефлексии, отрезав себе путь к реальным ценностям объективно исторического порядка. Субъективизм в литературе и общественной психологии 30-х годов, как известно, вырождался порой в заурядную титаноманию, в закосневшую романтическую позу. Но и там, где он сохранял за собой духовные высоты, реальную, а не имитируемую напряженность мироощущения, он мог существовать как живое явление, а не как застывшая духовная маска лишь за счет неразрешимых противоречий и лишь на трагическом пределе.

В 1831 году (18 сентября) П.Я. Чаадаев пишет Пушкину пространное письмо, где обращает внимание поэта на страшные нравственные потрясения, которые суждено пережить современному человечеству:

«Итак, вот что я скажу Вам. Заметили ли Вы, что в недрах мира нравственного происходит нечто необыкновенное, нечто подобное тому, что происходит, как говорят, в недрах мира физического. Скажите мне, пожалуйста, как это на Вас действует? С моей точки зрения этот великий переворот вещей в высшей степени поэтичен, вряд ли вы можете оставаться к нему равнодушны, тем более что поэтический эгоизм может найти себе в этом, как мне представляется, обильную пищу: разве можно оставаться незатронутым в самых сокровенных своих чувствах во время всеобщего столкновения всех элементов человеческой природы... Посмотрите, друг мой: разве воистину не гибнет мир, разве для того, кто не в состоянии предчувствовать новый грядущий на его место мир, это не является ужасным крушением... У меня слезы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад моего старого общества, это мировое страдание»¹ (подчеркнуто нами. — В.Г.). Чаадаев, с его уникально чутким мышлением, умел

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. Т.14. С.226.

схватывать духовные процессы истории в их эпохальных очертаниях и у истоков их рождения. В письме к Пушкину он уловил грозные сотрясения исторической почвы, заключающие в себе опасность для «мира нравственного». Опасность эту не мог не осознать и Пушкин. Но в отличие от Чаадаева он видел ее и в самом опасении. Это отнюдь не парадокс. Именно в начале 30-х годов Пушкин писал Плетневу: «Не холера опасна, *опасно опасение*, моральное состояние, долженствующее овладеть мыслящим существом в нынешних страшных обстоятельствах»¹ (3 августа 1831 года). Не очевидно ли, что речь здесь идет не только о холерных страхах. «Мыслящее существо», «нынешние страшные обстоятельства» — многозначительный контекст. В этом речевом окружении само упоминание о холере воспринимается как эмблема иного, глобального бедствия, затрагивающего нравственную сферу человека. Не следует забывать о том, что и образ «чумы» в пушкинском «Пире...» — образ символического размаха. Даже слово «чума» Пушкин писал с большой буквы — «Царица грозная Чума».

По Пушкину, опасно не замечать опасности. Но, по Пушкину же, не менее опасно ее преувеличить, спасовать перед потрясениями эпохи, перед «чумным» разгулом зла, уйти в себя, в «подвалы» души, чтобы насладиться, подобно «скупому рыцарю», иллюзией духовного обладания миром.

Действительность побуждала к такому уединению. Соблазны его, надо полагать, были знакомы и Пушкину. Обобщающее духовные коллизии эпохи болдинское творчество поэта (а лирика, разумеется, прежде всего) окрашено личным опытом, пронизано отзвуками душевной борьбы.

«Престань и ты жить в погребах,
Как крот в ущельях подземельных...»

— эти строки державинского послания «К Скопихину» в рукописи были предпосланы «Скупому рыцарю» в качестве эпиграфа. Пушкин затем снял эпиграф. Он сделал это скорее всего из художественных соображений, возложив воплощение поэтической мысли всецело на художественную ткань трагедии. Эпиграф емко по своей адресации. «Ты» эпиграфа обращено к пушкинским современникам. И в то же время, нерасчлененное в своих ориентациях, лишенное конкретности, это обращение потенциально включает в свой смысловой круг и личность цитирующего автора. Но главное, разумеется, в том, что эпиграф выводит «на поверхность» символично-философский подтекст трагедии,

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. Т.14. С.206.

проецируя его на современность. То, что постигается лишь на общем фоне болдинского творчества: психологическая подоснова его конфликтов, духовные тупики, «погребав» отъединенных от мира страстей — здесь отчетливо проступает в поэтическом сцеплении державинских строк с драматической композицией «Скупого рыцаря». Эпиграф намекает и на внутренний пафос болдинской поры — пафос преодоления, стремления к духовной свободе («престань и ты жить в погребав...»).

В «нынешних страшных обстоятельствах» Пушкину виделся особый смысл в том, чтобы наперекор катастрофически взвихренному течению жизни сохранить в душе ту «всеобъемлемость чувства», о которой он писал Е. М. Хитрово: «Как Вы счастливы, сударыня, что обладаете душой, способной все понять и всем интересоваться. Волнение, проявленное Вами по поводу смерти поэта¹ в то время, когда вся Европа содрогается, есть лучшее доказательство этой всеобъемлемости чувства² (начало февраля 1831 года). Сохранить ее, глядя в лицо опасности, не бросаясь в иллюзии, не поступаясь трезвым чутьем реальности,— в этом усматривал Пушкин возможную точку опоры для современного человека.

Дерзкий выход навстречу опасности. Вызов, брошенный судьбе. Рискованное (на грани жизни и смерти) испытание судьбы. Мотив этот в разных вариантах проходит через все пушкинское творчество 30-х годов. Он запечатлен в гимне Председателя («Пир во время чумы»), в фаталистическом эксперименте Сильвио (эпизод второй дуэли в «Выстреле»), в отважном своеволии героев «Метели», в грозном жесте Евгения («Медный всадник»), в мифическом единоборстве Наполсона с чумой («Герой»), в самозабвенно-жутком вызове Дон-Гуана.

В этом поединке с неизбежным, в противостоянии силам судьбы пушкинские герои действуют на пределе душевных возможностей, хотя бы на миг предстают в ореоле величия и мощи. В изображении Пушкина эти мгновения как бы равновелики всей жизни человека, а порою «перевешивают» ее. Но это именно мгновения, после них следует либо надлом («Медный всадник»), либо «остановка» души в преддверии кризиса («Пир во время чумы»), либо гибель («Каменный гость»). Абсолютизация же рискованной игры с судьбой, демоническое упоение опасностью, как принцип

1 Речь идет о смерти Дельвига.

2 Пушкин. Указ. собр. соч. Т. 14. С. 149. «Всеобъемлемость» — перевод с французского пушкинского — universalite.

отношения к миру, по Пушкину, чреваты самоослеплением, утрату чувства реальности. Здесь Пушкину виделась крайность. Психологию этой крайности (в ее наиболее привлекательном, если не героическом варианте) в болдинскую пору он воплотил в «Пире во время чумы».

Многогранность жизненного ощущения, слитая с самой сущностью пушкинского гения, в лирике и драматургии болдинской поры словно бы становится предметом своеобразной художественной рефлексии. «Резонанс» ее проникает в проблемный слой творчества. Нет ничего неожиданного в том, что именно в начале 30-х годов, когда на европейский мир и Россию обрушилась волна социально-политических потрясений, пушкинская мысль идет вглубь, к напластованиям философских и этических проблем. Эпоха, разворачивающаяся столь бурно и грозно, несла жесточайшие испытания нравственной природе человека, побуждая к поиску непреходящих духовных опор.

В Болдине Пушкин создает знаменитый черновой набросок, в афористически стройной и четкой форме воплотивший пушкинское представление о «животворящих святых», о том, что в духовном опыте личности способно противостоять ударам судьбы:

Два чувства дивно близки нам -
В них обретает сердце пищу -
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как пустыня
И как алтарь без божества.

Первоначальный вариант второй строфы выглядел так:

На них основано от века
По воле бога самого
Самостоянье человека
Залог величия его.

В этом четверостишии пушкинская «формула» «самостоянье человека» поражает объемом смысла, характерно пушкинским поворотом размышления, который приткрывается сразу же, как только мы попытаемся соотнести этот образ с лирическим контекстом первой строфы. В самом деле, речь ведь идет о «самостоянье» как о духовно завоеванной суверенности личности, способной опереться на самое себя, на силу своего духа и воли. И вот оказывается, что в этом пушкинском «самостоянье» личность разомкнута в мир настоящего и прошлого национальной

истории («Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам»). Больше того, именно разомкнутость ее сознания в область национально-исторического опыта и расценивается как оплот и гарантия «самостоянья». В наброске «Два чувства дивно близки нам» пересеклись философский и историко-современный ракурсы изображения. Скрещение их, как правило, возникающее у Пушкина болдинской поры лишь в сложной цепи опосредований и лишь в ассоциативных глубинах пушкинских композиций, вылилось в прозрачные формы лирической медитации.

«Общее состояние мира», образ которого вырастает на стыках пушкинских конфликтов, отмечено признаками распада, шаткостью нравственной почвы, зловещим напором судьбы, казалось бы, замыкающей жизненные горизонты личности неизбежностью «труда и горя». Перед нами мир, в котором исчезают святые, а перспектива будущего теряется в непроницаемой дали. Переходная сущность эпохи 30-х годов отсвечивает в этом образе всеобщей кризисной ситуации, заостряющей у Пушкина все противоречия нравственной природы человека. Пушкин исследует, как это состояние мира отражается на человеческих душах, как неотвратимо вкрадывается оно в течение страстей и побуждений личности даже тогда, когда она пытается стихийно размежеваться с реальностью, построив ее иллюзорное подобие на чисто духовных, идеальных основаниях. И эта «защитная реакция» личности, если она сопряжена с «усечением» картины мира, с недоверием к многообразию и динамике бытия, в глазах Пушкина глубоко трагична.

Как убеждает нас художественная логика «Элегии» (этого, быть может, самого емкого и беспощадно трезвого в своей исповедальности лирического шедевра болдинской поры), многогранность жизнеощущения Пушкин вынужден был *отстаивать* в 30-е годы, ибо и на нее покушалась действительность «железного века», жестко ограничившая возможности духовной свободы. В постижении смысла эпохи, лицо которой еще не раскрылось вполне, хотя уже явно проступали ее тревожные приметы, Пушкин опирался на универсальный склад своего духовного зрения. Нужно ли говорить, что Пушкин 30-х годов обращается к истории не ради академически-отвлеченных разысканий и даже не ради художественных реконструкций. Он стремился осмыслить духовные процессы 30-х годов на стыках времен, в системе возможных исторических аналогий. Он как бы исходил при этом из допущения, что сущность современной

ему эпохи нельзя понять исключительно изнутри, но можно приблизиться к ней из глубины исторического контекста.

Сходным путем шел Пушкин и к сложнейшим конфликтам психологического мира, к анализу трагических искажений его, порожденных резким сломом стабильного чувства жизни, перебоем исторической инерции. Многомерность пушкинского восприятия душевного мира являет собой в «Маленьких трагедиях» не только авторский противовес жизнеощущениям персонажей, замкнувшимся в узких пределах всепоглощающих страстей. Она — инструмент художественного исследования и исходная опора его, ибо за неистовством страсти, деформирующим весь духовный строй личности, Пушкин стремится увидеть живую неисчерпаемость души, богатство ее невоплотившихся возможностей. Освобождающая сила этого пушкинского «зрения», отвергающего иллюзии, вбирающего в себя крайности однолинейного видения героев, царит в «Маленьких трагедиях». Психология персонажей, запечатленная в действии «Маленьких трагедий», подчинена единству четко и крупно выявленной страсти, которой пушкинские герои предаются безудержно, забывая ради нее весь мир. Впрочем, вернее было бы сказать, что горизонты такой страсти, разросшейся до трагически необъятных пределов, смыкаются для пушкинских персонажей, этих «мономанов страсти», как выразился Д. Д. Благой, с горизонтами всего мира. Такая страсть порою (в «Моцарте и Сальери», в «Пире во время чумы», в «Скупом рыцаре») сливается с идеей, выношенной героем, к тому же с «неподвижной идеей». Идея эта замыкает на себе все духовные помыслы персонажа, его волю, его поступки, словом, весь круг его бытия. В этом смысле герои Пушкина (Сальери, барон Филипп, даже Сильвио из повести «Выстрел») — тоже идеологи, как и герои Достоевского. Правда, им чуждо экспериментирование с идеями. Они почти не знают распада между стихией страстей и мышлением, между мышлением и волей, между действием и самоанализом. И рефлексия как показатель этого распада им почти неведома. *Почти* — потому, что как только в герое начинается просыпаться рефлектирующее начало, в этот момент в «Маленьких трагедиях» «опускается занавес». Тяжесть рефлексии и предстоящая пытка бесконечных сомнений, одним лишь штрихом помеченные в финалах «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы», воспринимаются как перспектива трагического возмездия. В этой возможности возмездия нет и тени авторского «суда» над героем (авторская оценка в прозе и в драматургии

Пушкина всегда растворена или, точнее, опредмечена в системе композиционных сцеплений). В ней лишь, думается нам, верно угадана объективная логика развития фанатически односторонних страстей.

Особенность пушкинского мышления в болдинскую пору — не просто сопряжение крайностей (жизнеотношений ли героев или лирических эмоций автора), но сопряжение внутренне расщепленных крайностей, включение в контрастную цепь того, что уже не равно себе, разорвано противоречием. Вот почему Пушкин менее всего склонен к простому противопоставлению характеров. Поляризацию характеров как единственную основу драматической интриги Пушкин отвергал, усматривая в ней реликт старой поэтики классицизма. Достаточно вспомнить красноречивую пометку, сделанную поэтом на полях статьи П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова»: «Противоположности характеров вовсе не искусство — но пошлая пружина французских трагедий»¹. «Всеобъемлемость чувства» у Пушкина проступает и там, где она стеснена, скована перенапряжением какой-либо страсти. Пушкин схватывает потенциальную многогранность бытия в психологических явлениях, готовых уклониться и уклоняющихся от полноты жизнеощущения.

В характерах «Маленьких трагедий», а отчасти и «Повестей Белкина», в их психологическом рисунке воплощены намеки на неисчерпаемые глубины эмоций, на подспудно текущие душевные струи, на неосознанную персонажами борьбу побуждений. Словом, в них есть психологический избыток, который не поддается окончательному аналитическому охвату. Композиционные звенья характеров сомкнуты так, что остается простор для свободного разбега ассоциаций. Должно быть, поэтому художественный смысл пушкинских образов никогда окончательно не «отвердевает» в нашем восприятии, самообновляясь и перестраиваясь в нем, подобно живому организму, излучая все новую эстетическую энергию.

...Мгновенный жест Сальери, обращенный к Моцарту, только что выпившему яд, этот смятенный вскрик его: «Постой, постой! Ты выпил...» прерывается паузой, внутреннее напряжение которой чувствуешь почти физически. За паузой «буря ощущений», и лишь эхо ее отдается в произвольном вырвавшемся крике. Ужас перед совершившимся, перед необратимостью его и, быть может, признание, вот-вот готовое вырваться, и одновременно, по-види-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1964. Т.7. С.553.

тому, страх, рожденный этой мгновенной потерей самообладания, пугающей близостью саморазоблачения, и, вероятно, попытка заглушить неосторожно брошенное слово, безумное волевое усилие, глухо отозвавшееся в наигранном спокойствии слова, призванного сгладить подозрительную заминку речи: «Ты выпил... *без меня!*» Да к тому же и это «без меня» в контексте трагедии психологически двойственно. Кажется, не один лишь «попятный маневр» скрывается в нем, но и как бы трагическое прозрение Сальери, не вполне осмысленная догадка его, что, убив Моцарта, он, в сущности, «убил» и самого себя. Сомнения, зародившиеся в финальном вопросе, предвещают безысходность душевных мук.

Всего лишь одна реплика пушкинского персонажа, психологические же пласты душевных движений, скрытых в ней, поистине необозримы¹. Но к тому, что скрывается «за текстом» или, вернее, свернуто в его ассоциативном потенциале, Пушкин все же дает нам путеводную нить, особым образом формируя психологический контекст драматического целого. Психологическое движение пушкинских характеров прерывисто, в нем возникают временами словно бы «провалы» в душевную бездну, экспрессивно заполненные «пустоты». У Пушкина всегда в высшей степени важно не только то, что сказано и как сказано персонажами, но и то, что не сказано ими: или «прочеркнуто» напряженной паузой, или оттеснено умышленным уклоном диалогической темы, или проглядывает в «маскирующем» слове как его контрастный психологический подтекст. Представление о потенциале характера раздвигается и тогда, когда пушкинские персонажи время от времени как бы «проговариваются» в чем-то, что не захвачено цепью драматического действия. Поразительна, например, в своей неожиданности реплика Священника в «Пире...», исчерпавшего уже все доводы и произносящего наконец имя, на которое прежде, в сущности, был наложен запрет: «Матильды чистый дух тебя зовет!» И поразительно действие этой реплики на Вальсингама. Имя, произнесенное Священником, мгновенно сотрясает все душевные силы его. С этого момента все голоса мира как бы уже затихают для Вальсингама и, оглушенный «шумом внутренней тре-

¹ Затаенные ходы и тончайшая психологическая игра мгновенно рождающихся, не проясненных, подчас подсознательных эмоций, остро пересекающихся с сюжетными ситуациями и питающих психологическую многослойность пушкинских диалогов, — эти полутона пушкинской психологической живописи были тонко подмечены нашими крупнейшими пушкинистами — Б. В. Томашевским, Д. Д. Благим, С. М. Бонди.

воги», он вслушивается лишь в собственную думу. Заклятие духом Матильды и беглое воспоминание о ней Вальсингама в ответной реплике, конечно же, не раскрывают нам душевную тайну пушкинского героя. Но во всяком случае они приоткрывают завесу над ней, прикасаясь к таким граням характера, которые еще не проступали ни в диалогах, ни в ситуациях фабулы.

Столь же многозначительно, хотя и столь же скрытно упоминание о «последнем даре» Изоры во втором монологе Сальери — этот жгучий след, прочерченный в памяти героя, которому когда-то были нечужды живые бури живых страстей («Вот яд, последний дар моей Изоры. Осьмнадцать лет ношу его с собою...»).

Так в слове пушкинских персонажей или в их психологических «жестах»-паузах порою всплывают эмоции, отнесенные господствующей душевной стихией. В сущности, они причастны к рождению ее, как причастна, например, рыцарская жажда духовной независимости барона Филиппа («Скупой рыцарь») к рождению той уродливо извращенной, но единственно возможной в обстановке «железного века» форме независимости, которую дает обладание золотом. В трагической гримасе опустошительных страстей, поработивших сознание пушкинских персонажей, смутно и как бы издалека, из некоей предыстории души, оставшейся за порогом фабулы, проглядывают на мгновение незамутненные первообразы чувств, душевные возможности, скованные «неподвижной идеей» или перевоплотившиеся в свою противоположность.

Пушкин размышлял и над чисто психологическими предпосылками таких перевоплощений. Насколько глубоко проникал его взор в диалектику душевного мира, позволяет судить хотя бы бегло брошенный им в «Заметках...» афоризм, возникший в 1830 году, по-видимому, в ходе размышлений над «Моцартом и Сальери»: «Зависть — сестра соревнования, следовательно, из хорошего роду»¹. Высказывание это обладает особой, заостренной до парадокса концентрацией смысла, типичным для Пушкина стремительным разворотом идеи, перешагивающей промежуточные ступени умозаключения. Зависть, конечно, нехороша сама по себе, она лишь «из хорошего роду», она исказившийся результат развития чувства, в истоках которого лежит благое стремление к «соревнованию». Сродни этому пушкинскому афоризму столь же парадоксальное по форме высказывание Альбера в «Скупом рыцаре»: «Геройству что виною было?

1 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10- т. М.: Наука, 1964. Т.7. С.515.

скупость», схватывающее, правда, иной вариант психологического «превращения»: контрастный перепад, резкое расхождение мотива («скупость») и действия («геройство»). Там и здесь Пушкин сталкивает полярности душевного мира, подмечая глубинную взаимосвязь того, что может далеко разойтись в противоречивом потоке душевной жизни.

Предпосылки искривления эмоций и перенапряжения страстей заключены, стало быть, в психологической природе личности, во взаимосплетенности чувств, во взаимопревращениях душевных стихий. В реальность же характера и судьбы эти предпосылки перерастают под воздействием «общего состояния мира», как оно воплощено Пушкиным в творчестве болдинской поры.

Пушкинский идеал «полноты и равновесия чувств»¹, равновесия подвижного, разомкнутого в реальную безграничность и многомерность бытия, в болдинской лирике становится философско-лирическим критерием оценки душевного опыта поэта, его трагически напряженных душевных движений. Лирика Пушкина в этот период столь же универсальна (по темам, лирическим сюжетам, жанровым ориентациям), как и его творчество в целом. Но и здесь проступает (хотя и не так отчетливо, как в драматургии) единство духовных основ, определяющих пути подхода к изображаемому. Болдинская лирика сосредоточена на разрушении иллюзий, на снятии трагически неподвижного и потому одностороннего, безысходно окончательного восприятия реальности. Единая композиционная логика проглядывает в большинстве философско-лирических произведений Пушкина этой поры. Заключается она в движении от трагических тупиков мысли, очертившей свои пределы безысходностью последнего слова о жизни, ко всеобъемлющему подвижно-противоречивому образу бытия, исключающему возможность однозначных оценок, завершающего суждения о мире.

Едва ли не все, кто писал о пушкинской лирике 30-х годов, считали необходимым упомянуть о том, что она окрашена ощущением перелома, этапной духовной границы. И разумеется, это справедливо. Но из этого вовсе не следует, что лирика болдинской поры прикована только к минувшему и только в этих пределах воздвигает свой художественный мир. Суть именно в том, что перед нами не столько поэзия воспоминаний, сколько поэзия духовного

¹ Черновой текст отрывка «Идиллии Дельвига...» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. С. 621.

поиска. Образы прошлого входят скорее в ее тематически сюжетный круг, нежели в ее проблемные сферы. Пушкин озабочен отнюдь не «подведением итогов». Его тревожат коренные вопросы человеческого бытия, вопросы о том, как жить и чем жить, какими «животворящими святынями». Прошлый опыт становится предметом острого внимания постольку, поскольку в нем заключены не одни лишь духовные потери, но и обретения, не в меньшей мере определяющие склад личности, течение судьбы. В «Элегии» эти полюсы минувшего противоречиво совмещены, и в точке их сопряжения взору открывается особая поэтическая даль.

Все временные эпохи человеческого бытия (его прошлое, настоящее и будущее) в болдинской лирике плавки и текучи, разомкнуты одна в другую. Субъективное время, время души в сознании Пушкина не противостоит объективно временному потоку действительности. «Но Вы увянете,— писал Пушкин Каролине Собаньской (2 февраля 1830 года),— эта красота когда-нибудь покатится как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей — а затем исчезнет и никогда, быть может, моя душа, ее ревнивая рабыня, не встретит ее в беспредельной вечности. Но что такое душа. У нее нет ни взгляда, ни мелодии,— мелодия, быть может...»¹.

На образах минувшего в «Элегии» и в «Прощании», в «Заклинании» и в «Для берегов отчизны дальней» лежат отсветы душевных гроз. Но как бы ни была притягательна полнота жизни, заключенная в этом отбушевавшем мире, а все-таки в сознании пушкинского лирического «я» реальность не может быть замещена прошедшим. Мощью душевного порыва, волевым напряжением мечты Пушкин стремится уберечь от увядания свежесть и непосредственность пережитого. Но Пушкин же убеждает нас в том, что остановить ход времени даже в субъективном мире памяти и эмоций никому не дано. Лирическая ситуация «Заклинания» в этом смысле символична: тени минувшего не откликаются на зов.

Поток времени в исповедальной лирике Пушкина течет в едином русле конкретной человеческой судьбы, скрепляющей живой связью минувшее, настоящее и будущее личности. Пушкинское же отношение к судьбе в болдинский период двойственно. Судьба для него не только плен прошедших и ожидаемых невзгод, не только мучительные, но неотторжимые пласты духовного опыта, тень которых при-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. Т.14. С. 64.

входит в переживание настоящего. Судьба — это и мир еще не раскрывшихся жизненных возможностей, которые не дано предугадать, «грядущего волнуемое море». Непредрешенность пушкинского отношения к судьбе, к ее грядущим поворотам рождена пушкинским доверием к неисчерпаемому многообразию бытия, к таинственному ходу случая, который не может быть предвосхищен мыслью. И это не фатализм, а лишь трезвое предощущение границы, за которой кончается сила предвиденья и начинается власть объективной реальности с ее необозримой игрой случайного.

Пушкинская Судьба, стало быть, вовсе не Фатум, но, конечно же, и не производное случайностей. Это сложный сплав прошлого опыта и жизненных возможностей, зависящих от Времени, но и от Человека тоже. И следовательно, это подвижная реальность, незавершенная как сама действительность и как жизнеощущение личности, если оно еще не окостенело. Это реальность, вечно ускользающая от цепких усилий мысли где-то на последней своей закругляющей черте, быть может, именно в точке слияния случайного и необходимого.

Для пушкинского лиризма болдинской поры не существует отвердевших форм жизнеотношения. Лирическая дума о мире здесь точно бы рождается у нас «на глазах». Вся она — в живом процессе становления, в динамике душевной борьбы. Мысль эта движется в таких острых противоречиях, что ей порою уже «тесно» в пределах монологического русла. Она прибегает к диалогическому расщеплению темы, к формам явного и скрытого «двухголосия». В «Герое» диалогические полярности ее персонафицированы, облечены художественной плотью живого «голоса». Диалог здесь получает рельефное композиционное оформление. Он движется от исповедания к полемическому противоборству позиций, каждая из которых воплощает какую-то одну грань авторского сознания, наделенную энергией свободного самодвижения. Целостная же картина этого сознания не восстановима не только на пути смещения ее в какой-либо один поток реплик, в смысловой пласт отдельного лирического персонажа. Она не восстановима и на пути простого суммирования полемизирующих жизненных позиций. Она возникает лишь в динамической цепи пересечения «крайностей», того, что распалось в авторском сознании, но и в размежевании своем уже не равно себе, а движется и живет лишь в противоречиях, в сомнениях и борьбе. Однако не только в «Герое», но и в «Элегии» и в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»

порою вспыхивает диалогический «жест». Последовательность стадий в движении лирической мысли здесь такова, что все богатство ее оттенков и широту ее горизонтов уже невозможно осознать, двигаясь лишь в обычной для лирики «колее» монологически-однолинейного развертывания темы. В самом деле, отчего возникает вдруг в пушкинской «Элегии» этот неожиданный всплеск жизненной энергии («Но не хочу, о други, умирать...») именно в тот момент, когда мысль поэта словно бы наткнулась на жизненный барьер, предначертав образ грядущего, не оставляющий места для надежды («Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе Грядущего волнуемое море»). Создается впечатление, что пушкинская мысль далее совершает скачок в другой смысловой план, смещаясь в иную «систему отсчета» жизненных ценностей. Как бы вступает в права «второй голос» авторского сознания.

Не очевидно ли, что сама по себе мысль о смерти вовсе не вытекает с фатальной неизбежностью из одного лишь предощущения горя и тягот дальнейшего жизненного пути. По крайней мере, в развертывании темы ничто как будто не предвещает ее, она является неожиданно, и неожиданность эту невозможно не заметить. Кажется, именно «второй голос» пушкинской мысли предвосхищает этот логический предел, притаившийся в безысходном прообразе будущей судьбы, предел, доступный лишь охлажденно стороннему духовному зрению, взгляду себя — «другого» или «другого» в себе (не здесь ли, кстати, скрывается исток пушкинского обращения «о други», включенного в отвергающий контекст?).

На одно лишь мгновение допустив самую возможность остраненно-бессрастного, холодно объективного восприятия того, что для поэта исполнено сомнений и страстей, жадного, наперекор рассудку, пристрастия к «привычкам бытия», решительно отвергнув эту возможность, Пушкин точно бы заново, точно бы в новом русле начинает строить картину грядущего, емкую и полнозвучную, включающую в себя боль и счастье бытия в их нераздельном сплетении.

И в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» в единых границах авторского отношения к миру сталкиваются две взаимоотрицающие позиции: отношение к жизни как к бессмысленной «мышьей беготне» и парадоксальное на фоне этого всеобъемлющего символа, навевающего мысль о пороге, последнем пределе познания, жадное искание смысла. Диалогичность пушкинской лирической мысли за-

ключается в том, что в болдинский период в ней спорят безысходно трагическое, окончательное и, стало быть, одномерное виденье мира с непредрежденным, разомкнутым и, стало быть, многомерным художественным представлением о реальности. Побеждает второе, но это уже не победа в сфере идей, это, скорее, победа «живой жизни», навстречу которой Пушкин размыкает свою лирико-философскую мысль. Подобно ей, пушкинская мысль динамична и незавершена и не пытается покрыть единой поэтической «формулой» то, что по природе своей текуче и сложно и не получило еще завершения в реальности. Прав Е. А. Маймин, усматривающий в пушкинской лирике конца 20 — 30-х годов проявление той «философской поэзии, которая в художественном смысле потому так особенно действенна, что она — не сама разгадка, но путь к разгадке мировых и человеческих тайн, и оттого она открывает широкую перспективу для свободной мысли»¹.

Выливаясь в острейшие, драматически насыщенные повороты поэтической темы в финалах, пушкинская мысль в болдинской лирике (да и в драматургии тоже) почти не стремится к замыкающему образу, который нес бы в себе однолинейное и четкое решение конфликта. Пушкинская «Элегия» завершается предположительным «может быть», исполненным надежды и одновременно тревоги:

И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» обращенные к жизни лирические вопросы, нагнетаемые к финалу, не получают разрешения. «Герой» завершается репликой Друга: «Утешься...», открывающей поэтическую строку и... обрывающей ее. Далее следует многоточие. Оно намекает как бы на инерцию мысли, продолжающей свою работу, переплескивающей за границу стиха. Даже пушкинский «Труд», отступая от канонов жанра, замыкается поэтическими вопросами, каждый из которых имеет равное отношение к истине в том смысле, что одинаково не исчерпывает ее:

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату принявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

¹ Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т.6. С. 110.

Красноречивым многоточием, особенно веским, потому что следует оно после стихового повтора, как бы возвращающего нас к истокам лирической ситуации, завершаются «Бесы». Емкая смысловая пауза (лакуна) предшествует последней строке «Для берегов отчизны дальней», акцентируя в замыкающей метафоре, быть может, не столько ее смысл, сколько силу заключенной в ней трагической эмоции.

В болдинской лирике поэтика незавершенности обретает особое значение. Меньше всего она возбуждает мысль о намеренной фрагментарности, либо психологически обыгранной недосказанности, равно как и об «отсутствии слова», эмоции, смысл которых восстанавливается контекстом¹. Пушкинская мысль здесь потому так часто незавершена, что она в этот период принципиально незавершима. Она живет трагическими противоречиями, лишь нащупывая путь к их разрешению — перспективу исторически текущей реальности. На этом пути духовные конфликты не могут быть устранены простым отсекающим актом мысли, но могут быть лишь диалектически сняты в противоречиво подвижном и всеобъемлющем, адекватном самой действительности художественном мирознании. Это направление пушкинской мысли, устремленной к идеалу духовной свободы и одновременно к правде истории, проступает на общем фоне болдинской лирики как поэтическая «равнодействующая» конфликтных сил, сталкивающихся в конкретных произведениях.

Болдинская лирика, лирика исповедальная и аналитическая, в целом не создает впечатления уединенно рефлектирующей мысли. Она «населена» лирическими «персонажами». Поэтические композиции Пушкина 30-го года разомкнуты не только в неисчерпаемость духовного поиска, «неготовой», формирующейся идеи. Разомкнуты они и в сторону «чужого» сознания, «чужой» судьбы, связанной порою драматическими отношениями с судьбой лирического «я» («Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...», «Герой»).

Лирический персонаж по-разному входит в композицию поэтического произведения. Иногда как исторически конкретная личность (Наполеон, Ломоносов — в первоначальном варианте «Отрока»). Образ ее даже в том случае, если он только «помечен» беглыми штрихами, восполняется читательским восприятием, включаясь в ассоциативную цепь,

¹ Хотя, конечно, и это явление дает о себе знать, как мы сможем убедиться в этом на примере пушкинского «Заклинания» (см. четвертую главу).

порождаемую пушкинским же творчеством. Порою этот образ безмянен, но «биографичен». Он предполагает существование конкретного (иногда не установленного с неоспоримой точностью) прототипа, втянутого самой жизнью в круг пушкинской судьбы. В восприятии такого «персонажа» важно, конечно, не столько его отождествление с чьей-то личностью, сколько само ощущение его реальности, его сопричастности пушкинскому бытию. Не более. Такой «персонаж» (в стихотворениях «Прощание», «Заклинание» «Для берегов отчизны дальней...», «Ответ анониму») входит в текст либо только как адресат речи, либо как участник драматической ситуации, воплощенной средствами лирики. В последнем случае он порою наделен у Пушкина «правом голоса» («Для берегов отчизны дальней...», «Герой»), выступает носителем «своего» слова в диалогически построенной ситуации или в системе сквозного лирического диалога («Герой»).

Все это важно: ведь, в конечном счете, это драматизирует лирический образ. Драматизация пушкинских композиций в болдинский период обогащала возможности лирики. В этом явлении отразились общелитературные процессы, набирающие силу в русской поэзии 30-х годов. В искусстве раннего романтизма лирика была своеобразным агрессором, проникавшим в родовые владения эпоса и драмы, но ревностно оберегавшим неприкосновенность собственной художественной «территории». В 30 — 40-е годы лирика уже не претендует более на положение гегемона и не настаивает на абсолютной незыблемости своих родовых границ. Но утратив господствующее положение в системе литературных родов, поступаясь время от времени чистотой родового принципа, втягивая в свою родовую сферу элементы драмы и эпоса, она обретает возможность более разнообразных и гибких контактов с подвижным миром современности. Лирика расширяет область взаимодействий со смежными родами творчества не только в реалистической системе Пушкина 30-х годов, но и в поэзии поздних романтиков (Баратынского, Лермонтова, Тютчева).

Драматизация пушкинского лирического стиха возникает на стыке этих общелитературных процессов с индивидуальными художественными устремлениями поэта: Пушкин в болдинскую пору тяготеет к композициям, способным воплотить напряженно-конфликтный, «кризисный» характер мысли.

Лирика болдинской осени пронизана отблесками «чужой» судьбы. Включение лирического персонажа в ткань

произведения, ориентация поэтического высказывания на адресата — все это явления обычные для зрелого пушкинского лирического стиля, хотя, к сожалению, до сих пор не исследованные в той мере, в какой они того заслуживают. Необычно, может быть, лишь их сгущение на хронологически кратком этапе болдинской лирики, озабоченной поисками «святынь», которые могли бы упрочить «самостоянье» человека в мире, раздираемом противоречиями. Не примечательно ли уже одно то, что в поле зрения пушкинской мысли в эту пору находится не только уединенное человеческое «я», но и человеческие отношения, ввергнутые временем в стремнину катастрофических перемен? Трагизм этих отношений — отнюдь не трагизм романтически фатальной разобщенности душ (конфликтный вариант, характерный для Баратынского, отчасти для Тютчева). У Пушкина он объективен по своим истокам: время перекраивает человеческие судьбы, опрокидывает иллюзии, посягая и на самую долговечность человеческих чувств. И если есть нечто в болдинской лирике, что разрезает атмосферу трагической безысходности, не подвергая при этом сомнению исторически необратимый ход вещей, — так это, конечно, напряженное пушкинское внимание к человеку, не только субъекту, но и объекту пушкинских лирических медитаций, и тот этический пафос ответственности, в свете которого переживается «чужая» судьба. А путь к человеку, осмысление собственной судьбы в неразрывной связи с другими человеческими судьбами («Ответ анониму», «прощальный» цикл) и есть в конечном счете путь к широте и многообразию жизненных связей.

Мы прибегали к понятию «аналитическая» лирика, говоря о поэзии болдинской поры. Между тем понятие это далеко не самоочевидно в отношении к пушкинской лирической поэзии и требует уточнений. Пушкинская лирика аналитична, но совсем не в том смысле, в каком аналитична, допустим, поэзия Баратынского. Подобно тому, как нет единой эстетической меры психологизма (он качественно различен в художественных мирах Достоевского и Толстого, Гончарова и Тургенева), нет и универсальных критериев аналитичности, равнозначных для разных систем лирического мышления.

В лирике Баратынского очевидна установка на поэтический анализ, на расщепление эмоций, на выявление их полярностей. На постоянном противопоставлении движений души, ее «исходных», универсально всеобщих побуждений и сил (таких, как «страсть» и «рассудок», «волнение» и

жажда покоя, «очарованье», расторгающее душевный сон, и мертвящая сила привычки) строятся лирические композиции Баратынского. Их динамика — динамика поэтической мысли, сосредоточенно и неуклонно анатомирующей душевный мир, жаждущей выявить заложенные в нём возможности противоречий. Характерные для Баратынского заостренно контрастные сопряжения слова, вереница «двойников», сопутствующая каждой душевной стихии, парадоксальность эпитета («Афродита *гробовая*», «бесчарная Цирцея» и т.п.), наконец, «жесткость» композиционных сцеплений, опирающихся на движение эмоционально насыщенной мысли, а не на стихийное течение чувства, — все это четко выявляет аналитический строй художественного целого.

Пушкинская аналитичность дает о себе знать лишь как следствие особой глубины и объемности лирического образа, заключенной в нем «бездны пространства». Даже там, где у Пушкина отсутствует образ *размышления*, воплощенный средствами медитативной лирики, а композиция строится с опорой на предметно очерченную ситуацию, все же и там в смысловой перспективе образа, в психологической бездонности пушкинского слова свернута огромная аналитическая работа художественной мысли. У Пушкина, как известно, одно слово порой или одна поэтическая «формула» неожиданно новым светом озаряет смысл всего художественного построения, вскрывая такие оттенки чувства, такие противоречия душевной жизни, которые доступны лишь взору, умудренному «в науке выпитывания», как выражался Гоголь. Но и в «размышляющей» лирике Пушкина аналитическое начало проступает как бы вторым планом. Не уяснив этого, мы не поймем особенностей развертывания лирико-философской мысли в таких произведениях, как знаменитая болдинская «Элегия» Пушкина. В «Элгии» совершается глубинная переоценка жизненных ценностей, органичность которой приглушена остротой композиционного сдвига, выпадающего на начало второй части произведения («Но не хочу, о други, умирать!»). Ускользнут от нас тончайшие аналитические ходы пушкинской мысли, ускользнет вместе с ними и своеобразная, не избегающая диссонансов и смещений темы органика ее художественного движения.

Пушкин, как правило, не обнажает «механизм» лирического анализа, хотя, разумеется, он всегда стремится воплотить динамику поэтических размышлений, дорожит этой динамикой. Пушкин хвалил «Фракийские элегии»

В. Теплякова, в частности, за то, что в них «есть гармония, лирическое движение, истина чувств»¹.

Аналитичность пушкинской мысли напоминает о себе своеобразным «эхом» снятого в образе творческого процесса, отзвуком разветвленной и сложной системы ассоциативных движений, преодолевших поистине необозримое жизненное «пространство» во имя открытия новых связей бытия. Мы говорим не о вариантах слова или строки (запечатленные в них сдвиги смысла не трудно восстановить по черновикам), а о том ощущении «корневой системы» образа, потока переплавленных в нем ассоциаций, которое навеивает пушкинский контекст. Все это — за гранью непосредственно воплощенного в слове, и все это тем не менее — в пределах образа, входит в его художественный потенциал. Потенциальный пласт пушкинских образов, этот «подводный» массив поэтического «айсберга», сказывается на построении пушкинских лирических ситуаций. В предметном слое стиха перед нами порой (в таких, например, произведениях, как «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Все кончено. Меж нами связи нет...», «Желание славы», «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...» и т.д.) лишь «обрывки» человеческих отношений, преломленных лирическим переживанием поэта, частично и неполно вошедших в лирический сюжет. В целостной же композиции пушкинского стиха они обретают полнозвучный резонанс, смысловую многоплановость, позволяющую судить и о том, что не сказано в слове, но сказано в интонации, в музыке стиха, даже в пропусках и умолчаниях. Пушкинский образ что-то всегда «прочеркивает» в лирической ситуации. Но одновременно он экспрессивно обогащает и как бы «надстраивает» ее образный смысл.

Болдинская лирика Пушкина, несмотря на проступающее в ней единство поэтических углов зрения, в целом не может рассматриваться как явление цикличности. И дело не только в разноликости ее предметного мира, в многообразии тем и лирических сюжетов. То и другое свойственно, допустим, «Сумеркам» Баратынского, но в единой цикличности «Сумерек» невозможно усомниться. В них достаточно отчетливо выявлены общие конфликтные узлы, символично-метафорические «гнезда», подчиненные, в конечном счете, глобальному образу «сумерек» цивилизации, «зимы дряхлеющего мира». Основная коллизия этого

1 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1964. Т.7. С. 422. (подчеркнуто нами. — В. Г.).

цикла переключается в разные предметно-тематические «регистры». И тем не менее в «Сумерках» явственно просматривается единое русло поступательно развертывающейся лирико-философской мысли, имеющей свою экспозицию (послание П. А. Вяземскому), свои драматические вершины («Последний поэт», «Недоносок») и, наконец, свой финал («Осень», «Рифма»), где в структуре широчайшего по обобщению символа сливаются воедино конфликтные линии цикла. Вот этой-то поступательности в движении художественной мысли, поступательности, которая бы прочно скрепляла ее этапные звенья, и нет в болдинской лирике Пушкина. Но если эта лирика в целом не воспринимается как цикл, то в пределах ее нетрудно заметить художественные единства, близкие к цикличности, объединенные жанровой близостью или близостью конфликтно-композиционных принципов. Близость эта порою настолько существенна, что у нас есть основания хотя бы условно выделить в болдинской лирике малые циклические единства.

ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА

«Бесы» открывают болдинскую лирико-философскую «скоуту» картину трагического смятения мысли, символическим образом мира, словно бы сошедшего с привычной жизненной «колеи». В символике «Бесов» прехотливо сливается осязаемо конкретное, национально-бытовое, несущее в себе давно знакомые черты (ямщик с его колоритной речью, русская безбрежная равнина, утонувшая в кипящем вихре метели), с незнакомым, призрачно-жутким и, однако ж, необыкновенно многозначительным в своей нереальности. В «Бесах» одинаково важно и то, что приковывает восприятие к привычным очертаниям русского мира, и то, что колеблет и размывает их. Символика «Бесов» совмещает в себе редкостную ширь философского мышления с заостренно-условным, фантастическим разворотом сюжета, с поразительно рельефными штрихами национального пейзажа и быта, на которые опирается сюжет.

В этом художественном сплаве запечатлелся неповторимо пушкинский «рисунок» лирико-философской мысли. Как бы широко ни раздвигались ее горизонты, на какие бы высоты духа ни взлетала она в поисках ответа на вечные вопросы бытия, она втягивает в свою орбиту и «ближний» мир вседневной, бытовой, порою прозаической реальности. Вообще бытовое в пушкинской лирике бок о

бок соседствует с духовным, не отделено от него неприступной стеной. Ярчайшее подтверждение тому — гениальная «Осень» (1833), вобравшая в себя художественные тенденции, которые складываются в лирике Пушкина начала 30-х годов. Развитие поэтической темы в этом произведении начинается с дробной детализации в изображении русской природы и национального быта и завершается мудрым прозрением в загадочные истоки творчества, символически обобщенным образом корабля, овеещающим стихию вдохновения. Впрочем, можно ли сказать «начинается» — «завершается», если эти понятия неизбежно предполагают ощущение границы? В том ведь и дело, что в пушкинской «Осени» эти границы между сферой бытия и миром вдохновения сняты. Поэзия органически рождается из действительности, охваченной *во всем ее объеме*, — такова «логика» «Осени».

И поэтому нет ничего удивительного в том, что сложная философская символика «Бесов» опирается на пронизанный национально-бытовыми атрибутами, пластически-живописный образ дорожных скитаний. Лирическая ситуация «Бесов» вбирает в свою художественную ткань образные мотивы, которые обретут устойчивость в поэзии болдинской поры. Прежде всего — это символика пути. Обладая постоянством символично-метафорических применений, этот образ, переходя из одного произведения в другое, меняет диапазон обобщения. В «Бесах» он символизирует духовное бездорожье современной Пушкину России. В «Элегии» и в «Ответе анониму» в нем отчетливо проступает биографическая основа — здесь перед нами метафора жизненной судьбы поэта:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

(«Элегия»)

О, кто бы ни был ты, чье ласковое пенье
Приветствует мое к блаженству возрожденье,
Чья скрытая рука мне крепко руку жмет,
Указывает путь и посох подает...

(«Ответ анониму»)

Из опорного образа, цементирующего лирическую композицию (в «Бесах»), он свертывается в метафорическую деталь (в «Элегии», в «Ответе анониму»). Но в том и в другом случаях, насыщенный огромной *лирической тревогой*, он сохраняет единство эмоционального звучания.

Со стихотворением «Бесы» в болдинское творчество Пушкина входит ночной мир. Пушкинская «ночь» — разумеется, не просто фон, хотя бы и не безразличный к воплощению существа художественной мысли. Ночь символизирует состояние русского мира, сбившегося с пути («Бесы»), и состояние души, охваченной трагическими страстями. Экспрессивно-смысловая «тьень» этого образа, конечно же, не заслоняет бессмертное «солнце ума» в пушкинском мироощущении. Но и не учитывать ее нельзя. Тернистый путь познания, тупики человеческой страсти — проблемы, к которым упорно возвращается пушкинская мысль болдинской поры, находят в символике ночи образную опору. Ночь как воплощение неуловимой и бессвязной жизненной стихии, всего, что еще не охвачено сознанием и требует разгадки в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». Ночь — спутница романтической тайны, время, когда оживают в душе призраки прошлого — в стихотворении «Заклинание». Наконец, «ночь» средневекового подвала, знаменующая собой тесный мир уединившейся в себя, бесплодной и болезненной страсти, охватившей все помыслы барона, — в «Скупом рыцаре». Все эти облики пушкинской ночи — облики многомерного и подвижного в своем содержании символа, воплощающего трагические стихии мира и человеческого духа. Перед нами пример того, как обновляется в зрелой поэзии Пушкина традиционно-романтическая образность. Ночной мир романтиков порою являет собой метафору принципиальной непрочности, неокончателности материального бытия. У Гофмана и Новалиса ночь обнажает иррациональные бездны, притаившиеся за иллюзорными покровами дня. Никаких прорывов в запредельное, которые бы ставили под сомнение объективную реальность всего сущего, мы, естественно, не найдем в «ночной» лирике Пушкина.

Фольклоризация ночной символики в «Бесах», подключение бытовых реалий в картину ночного мира в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» — это и есть тот неожиданный и свежий ракурс, в котором перестраиваются пути художественных ассоциаций. Тонкие, исполненные художественного такта и меры уклоны лирической ситуации «Бесов» в фольклорную стихию и столь же тонкие смещения авторского слова в просторечие несут в себе особый смысл. Этими вехами национального быта и мышления ненавязчиво, но ощутимо помечена сфера символических «излучений» образа (русский мир). Символ пушкинских «Бесов», как и всякий художественный символ,

свободен от каких бы то ни было рационалистически заданных аналогий и предельно широк в охвате реальности. Ему противопоказаны *конкретные* биографические или историко-политические «применения». Широк, но не космически безграничен. Речь все-таки идет у Пушкина не о судьбах человеческой истории вообще (поворот мысли, характерный для романтиков, для Баратынского периода «Сумерек» с его вселенским символом «зимы дряхлеющего мира»), но о судьбах именно русского мира и пушкинского поколения. За эту черту уже рискованно переступать в конкретизации «смысла» «Бесов».

Усилиями таких пушкинистов, как Б. П. Городецкий и в особенности Д. Д. Благой, давно уже опровергнуто представление о «Бесах» как о неприятзательной, хотя бы и классически совершенной вариации на чисто фольклорные темы. Сопоставляя окончательный текст с черновыми набросками Пушкина, Д. Д. Благой убедительно раскрыл направление художественной мысли Пушкина, приглушавшего в ходе работы над текстом детали, слишком явно перекликающиеся с мотивами народных поверий и сказок¹.

Пушкин уходил от слишком очевидных фольклорных конкретизаций. Возможно, не столько потому, что ему нужно было разделить «уровни» жизнеощущения (чисто фольклорное восприятие реальности у ямщика и сложное, обогащенное современным виденьем мира — у путника), сколько потому, что излишняя локализация фольклорных мотивов могла заслонить тот второй, символически широкий план изображения, которым, без сомнения, дорожил Пушкин. Фольклорные мотивы в «Бесах», по-видимому, нужны были поэту лишь постольку, поскольку они создавали общий колорит русского мира.

В болдинскую пору, как, впрочем, и прежде, Пушкин пользуется «языками» культурно-исторических эпох и коллективных форм мирознания как художественным материалом для выражения духовной позиции, не совпадающей с тем мировосприятием, на которое настроены эти «языки». Как бы ни была ошутима дистанция, разделяющая конфликтные сферы «Бесов» и «Заклинания» или «Для берегов отчизны дальней...», — там и здесь проступает один и тот же принцип: отчужденные поэтические «языки», «языки» традиции используются для воплощения резко нетрадиционных, подчас даже антитрадиционных художественных конфликтов. Мы говорим здесь о «языках», подразумевая

¹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М.: Советский писатель, 1967. С. 476.

не только область поэтического слова. Имеются в виду поэтические системы, уже изжитые в ходе развития современного Пушкину художественного мышления или отодвинутые бурным ростом пушкинского гения. Этим понятием охвачены, следовательно, и сложившиеся в допушкинской поэзии речевые системы и жанрово-композиционные типы, сформированные традицией.

Известно, что Белинский рассматривал «Бесы» как балладу. Это была ошибка. Но когда мы зададимся вопросом, почему она возникла, станет ясно, что у нее были свои основания, что она, по крайней мере, не случайна. Приметы балладной стилистики действительно содержатся в пушкинском произведении, но содержатся в эстетически переосмысленном качестве. Балладное начало в «Бесах» подчинено воплощению иной, не балладной концепции мира. Воспользовавшись материалом жанровой стилистики, Пушкин создает произведение, выпадающее из сферы действия жанровых законов. Эффект новизны здесь тем более разителен, что пушкинские «Бесы», казалось бы, начинаются совершенно в духе романтической баллады. Народный склад речи, особенно осязаемый в начале произведения, побуждает вспомнить простонародную балладу Катенина, способы развертывания сюжета — балладную поэтику Жуковского. Но, перекраивая жанровую традицию, Пушкин не просто насыщает новым художественным смыслом традиционную «материю» жанра и не просто вводит элементы балладной поэтики в нетронутым виде, чтобы ближе к финалу «Бесов», отбросив старые жанровые вериги, вырваться на простор самобытного развития лирической темы. Пушкин дает своеобразный субстрат балладной поэтики в области сюжета, в частности. Черты этой поэтики словно бы подвергнуты аналитическому отбору. Пушкинское стремление к концентрации традиционных жанровых структур, к прояснению композиционных пропорций, к устранению побочных сюжетных мотивов сказывалось и раньше, когда поэт имел дело с большими формами романтического эпоса (южные поэмы Пушкина). Скажутся эти способы обращения с традицией и в стихотворении «Закливание». Строя лирический сюжет в «Бесах», Пушкин виртуозно использует разработанную в балладах Жуковского поэтику таинственного, перевоплощая ее именно в том направлении, о котором говорилось выше.

Жуковский обладал редким умением напрягать балладный сюжет, искусно распределяя в нем спады и нарастания экспрессии. Он ослаблял временами туго натянутую струну

действия, чтобы затем в нужный момент поразить воображение неожиданностью пугающей детали. Нужды нет, что Жуковский имел дело чаще всего с «запрограммированными» сюжетами переводимых им поэтических текстов. Достаточно сопоставить, к примеру, «Людмилу» Жуковского с «Леонорой» Бюргера, чтобы понять, как далеко ушел Жуковский не столько, пожалуй, в заострении сюжетной динамики (в этом смысле катенинский перевод куда динамичнее), сколько в нагнетании таинственной атмосферы вокруг балладного события. Лиризация баллады, предпринятая Жуковским, давала простор для особой формы воздействия на читательское восприятие, воздействия средствами авторского «голоса». Живой трепет этого «голоса», переходящего от идиллической умиротворенности к смутению, его повышенная эмоциональность, его предостерегающие вторжения в эпическое течение событий (сакраментальное «чу!» Жуковского стало у «арзамасцев» притчей во языцех) — все это и создавало особую тональность повествования, пронизанную роковыми предчувствиями, ожиданием ужасного. В поэтике романтической тайны было, правда, одно противоречие, ослабляющее силу художественного воздействия. Жуковский умел создавать музыку тайны, предощущение ужасного, но в изображении романтических ужасов он впадал в своего рода олеографичность. Давно известно, что ужасное производит впечатление лишь тогда, когда оно не вполне определено, когда размыты его очертания и когда воображение может заполнить недостающие детали рисунка. Между тем призраки Жуковского склонны к материализациям, особенно в финалах. Финал «Людмилы» в этом смысле особенно красноречив: пляска мертвецов на кладбище, хор призраков, назидательно возглашающих авторскую сентенцию, таили в себе неожиданный комизм.

Унаследованные от сентиментализма изысканность и шаблонность пейзажных деталей (все эти «ручейки» и «зефиры») также ослабляли впечатление. Поэтической рафинированностью отмечен и склад речи в балладах Жуковского, вызывавший, как известно, нарекания Грибоедова и Пушкина, предпочитавших колоритно простонародную речевую манеру катенинских баллад. Расхождения стиля и предмета повествования у Жуковского были порою настолько ощутимы, что, казалось, его призраки вот-вот заговорят на жеманном языке светских дам и кавалеров, начитавшихся сентиментальной лирики и прозы Карамзина.

К 30-м годам баллада Жуковского уже отступала в прошлое, хотя поэт все еще продолжал (и безуспешно) писать в этом жанре. Но в художественном мышлении эпохи еще не окончательно изгладился отпечаток, наложенный ранней русской балладой на поэтическую структуру жанра. Размыкая замкнутые в прошлом жанровые контексты, отказываясь от жанровых ограничений, поэзия пушкинской поры, естественно, не отбрасывала те элементы жанровой поэтики, которые несли в себе не исчерпанные традицией эстетические возможности. Напрягая в «Бесах» поэтический сюжет не столько за счет динамики событий (хотя и за счет этого тоже), сколько за счет настроения, в которое погружено событие, умело нагнетая это настроение от строки к строке, обостряя его с помощью экспрессивно насыщенного диалога, Пушкин подхватывает именно те стороны балладной поэтики Жуковского, которые обогатили историю этого жанра.

С первых же строк пушкинского стихотворения мы погружаемся в стихию тоски и тревоги, жутких предчувствий. В композиции «Бесов» есть образ, который определяет собой не только опорные детали предметного плана, но до известной степени и характер ритма. Это образ «кружения», снежного вихря, бесконечного «бесовского» круговорота метели: «В поле бес нас водит, видно, И кружит по сторонам», «Сил нам нет кружиться доле», «Закружились бесы разны, Будто листья в ноябре». Настойчивое повторение этого образа, конечно же не случайно. В нем заключена *внутренняя тема* произведения. Он соотнесен с мыслью о мире, сбившемся с пути. В этом образе берет истоки глубоко своеобразная «круговая» музыка стиха, напоминающая форму рондо (музыкального, а не стихотворного). Впечатление кругового движения создается многообразными повторами внутри строки и в пределах лирической композиции в целом. Повтор в образной системе «Бесов» подчеркнута универсален. Он охватывает все ее уровни, все ступени поэтического целого: и интонацию, и поэтический синтаксис, и слово, и строфику. Уже первая строка стихотворения дает своего рода «формулу» ритмического соотношения стиховых величин, которая будет повторяться в дальнейшем, обрастая различными вариациями, пробивая себе дорогу через множество отступлений и уклонов.

«Мчатся тучи, вьются тучи...»

Художественное целое строки здесь дробится на два интонационно-синтаксических единства. Дробление усилено внутренней рифмой, паузой и повтором слова. В пределах одной только строки перед нами явление тройного параллелизма: интонационно-синтаксического, словесного и эфонического. Многократным эхом будет отдаваться эта ритмически многострунная, гибкая, насыщенная повторами структура строки в композиционной раме пушкинских восьмистиший. Хотя и с отступлениями от идеальной схемы, этот ритмический лейтмотив пройдет через все стихотворение, подобно многократно варьируемой музыкальной теме:

«Мутно небо, ночь мутна...»
«Сбились мы, что делать нам...»
«Вьюга злится, вьюга плачет...»
«Сколько их, куда их гонят...»

Мы привели лишь те варианты, в которых интонационно-синтаксический параллелизм внутри строки подкреплен повторами слова. Но повторы слова и сами по себе, даже не поддержанные в строке аналогиями синтаксического порядка, играют существенную роль в ритмической полифонии «Бесов»:

«Еду, еду в чистом поле...»
«Страшно, страшно поневоле...»
«Посмотри: вон, вон играет...»

Ритмика пушкинской строфы насыщена повторами не только «по горизонтали» (в пределах строки), но и «по вертикали» (от строки к строке):

Посмотри: *вон, вон* играет,
Дует, плюет на меня;
Вон — теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

Спаянная перекличками слова пушкинская строфа цементируется еще и параллелизмом интонации, вырастающим на сходстве синтаксического строения фразы, на повторяющихся соотношениях ритмических и синтаксических единств:

Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;

Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

Наконец, в поэтической композиции «Бесов» отчетливо проступает повтор крупного ритмико-интонационного единства. Первые четыре строки, которыми открывается произведение, дважды возникают в ходе дальнейшего развития темы, причем возникают на композиционных вершинах.

Ошибочны, конечно, всякие рассуждения об изобразительности ритма, неуместны прямые проекции ритмической структуры в содержательный план. Но в системе опосредований, на путях взаимодействия с поэтическим словом и принципами развертывания темы ритм (именно ритм, не размер) все же соотносим с *выразительной* стихией поэтической мысли. В ритмике «Бесов» своеобразно резонируют внутренняя тема произведения и тот строй лирических эмоций, который с нею нераздельно слит.

Создавая ощущение вихревого движения, возвращая наше восприятие к устойчивой мелодической доминанте, ритмика «Бесов» далека от монотонии. Здесь, как в музыке, варьирование темы не только возвращает нас к исходному созвучию, но и ведет дальше.

Лирическая эмоция «Бесов» обозначена кратко и определена уже в первой строфе: «Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин». Необычно весомо и многозначительно звучит здесь этот эпитет — «*неведомые равнины*». В символическом контексте «Бесов» он обретает особый, далеко идущий поэтический смысл. Деталь эта поражает уже своей масштабностью, охватом пространства. Вообще, поэтическое пространство «Бесов» лишено каких бы то ни было намеков на локализацию («чистое поле», «неведомые равнины», «беспредельная вершина»). Ничто не препятствует здесь широте символических ассоциаций. Образ «неведомых равнин» заключает в себе характерную для символа игру смысловых оттенков — переходы значений одновременно и в конкретный, и в предельно широкий план. «Равнины» — «неведомые», ибо все смешалось, перепуталось в круговороте реальной метели, все стало неузнаваемым и неразличимым, «все исчезло», как скажет Пушкин в «Капитанской дочке». «Равнины» — «неведомые», ибо перед лицом мысли, обнаружившей тупики, хаос и бессмыслицу, царящие в действительности, мир обернулся незнакомой, пугающей стороной. Некогда твердые очертания вещей и явлений теперь словно бы размыты, и утрачено ощущение реальных границ, устойчивых ориентиров. Во

всяком случае и такое истолкование возможно в символически многозначном контексте этого стихотворения.

Пушкинская лирическая эмоция «Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин» как бы разольется по всей образной ткани произведения. Уже в первой строфе она отсвечивает в деталях бегло очерченного пейзажа:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

Пейзаж подчеркнуто экспрессивен. Но экспрессия не заслоняет вещественный облик мира, как это бывает в лирических пейзажах Жуковского. Напротив, экспрессия пушкинского слова как раз и вырастает на предельно конкретном виденье реальности. Четыре пушкинские строки, насквозь пропитанные ощущением тревоги, являются в то же время удивительно точным и емким изображением метели. Они не уступают по изобразительной силе знаменитому пушкинскому описанию метели в «Капитанской дочке»: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл, сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло». Но изобразительный потенциал пушкинского зачина — величина переменная. Повторяясь в композиции «Бесов», зачин накапливает в себе лирически экспрессивную энергию. Предметные связи слова в нем начинают тускнеть, хотя не угасают окончательно.

Начиная со второй строфы разворачивается диалог путника с ямщиком, неизмеримо усиливающий, нагнетающий от строки к строке ощущение тоски и страха. Возглас путника: «Эй, пошел, ямщик!..», в сущности, эмоциональный жест, в котором выплеснулась уже накопившаяся тревога. Этим возгласом как бы завершается эмоциональная тема первого восьмистишья («Страшно, страшно поневоле...»). Стянутые в контексте одной строки возглас путника и начало реплики ямщика («Нет мочи...») звучат в единой тональности. Речь ямщика во второй строфе построена на отрывистой фразе, в ритмике которой пульсируют смятение и испуг. Границы интонационно-синтаксических единств в четырех случаях здесь совпадают с границами ритмического целого строки:

Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно...

Следующая строка («Сбились мы. Что делать нам!»), разорванная паузой и вздыбленная восклицанием, звучит как произвольно вырвавшийся крик о помощи.

В третьей строфе меняется ориентация «чужой речи»: теперь слово лирического персонажа всецело обращено к объекту, хотя бы и фантастическому. Но экспрессивное напряжение речи не снимается, не ослабевает ни на миг. Ведь теперь реплика ямщика вся пронизана речевой жесткостью:

Посмотри: *вон, вон* играет,
Дует, плюет на меня;
Вон — теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

Слово здесь заключает в себе совершенно особый эмоциональный эффект. Это речь человека, точно бы зачарованного жуткими проделками беса: ужас и почти болезненное любопытство сочетаются в ней. Возникающий в этом речевом окружении стиховой повтор («мчатся тучи, вьются тучи» и т. д.) вбирает в себя эмоциональную энергию контекста и излучает эту энергию с удвоенной силой. Лирическое напряжение достигает апогея. Стих приближается к экспрессивной вершине.

Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?»

Предпоследняя строка восьмистишия рассечена глубокой паузой, графически подчеркнутой многоточием. Пауза эта создает эмоциональный фон, на котором вопрос путника «Что там в поле?» раскрывает всю глубину заключенной в нем душевной «дрожи».

В следующей строфе «Бесов» возникает образ, поражающий своей неожиданной неопределенностью:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вон уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят.

О ком идет речь? Кто «он» — волк? бес? В черновом варианте образ не заключал в себе ничего таинственного. «Вот уж волк далече скачет» — так было поначалу у Пушкина. В окончательном автографе упоминание о волке сня-

то. Мотивы, по которым это было сделано, нетрудно восстановить, опираясь на художественную логику контекста. Деталь, о которой идет речь, в ее первоначальном виде («волк») могла преждевременно разрядить напряжение лирического сюжета. Всем ходом предшествующих событий, их неуклонным движением к драматической вершине, последовательным нарастанием лирической тревоги мы подготовлены именно к появлению *необычного*. Между тем первоначальный образ своим очевидным правдоподобием разрушал фантастический колорит картины, а следовательно, и неизбежно сбивал эмоциональный накал стиха. И Пушкин предпринимает поэтический ход, отмеченный изощренной остротой поэтического чутья. Он вводит образ нарочито неопределенный по своим смысловым сцеплениям с контекстом, образ, колеблющийся между реальным («волк») и фантастическим («бес»).

В изображении фантастического самый отказ от названия ужасного, использование разнообразных словесных замещений, поэтических «табу» всегда увеличивает силу впечатления. В «Бесах» Пушкин использовал, на первый взгляд, ту же форму «замещения», что и Жуковский в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». В балладе Жуковского есть такие строки:

И он¹ предстал, весь в пламени, очам,
Свирепый, мрачный, разъяренный,
И вокруг его весь божий храм
Казался печью раскаленной...

Но у Жуковского — именно поэтическое «табу», речевое замещение, соотнесенное с одним и вполне определенным (пусть фантастическим) объектом. Что «он» — это дьявол, самым недвусмысленным образом расшифровывается контекстом. Совсем иное у Пушкина. Поэтический образ «Бесов» вообще живет неоднозначностью ассоциаций, колебаниями смысла. И эта особенность его заострена именно там, где Пушкину нужно было добиться особого накала экспрессии, сгустить ощущение ужаса, чтобы вслед за этим перейти к изображению фантастической пляски бесов.

В «Бесах» Пушкин, как уже говорилось, отнюдь не пренебрегал балладными приемами организации сюжета, призванными усилить его динамику, окутать событие захватывающей атмосферой тайны, рокового и ужасного. Но поэтика русской баллады, разработанная в первую очередь

1 Выделено Жуковским.

Жуковским, очищается у Пушкина от всего архаического, застывшего, обретая удивительную лаконичность и естественность художественного воплощения. На малом¹ композиционном пространстве пушкинских «Бесов» обновляются прежде всего формы балладного диалога. Диалог в балладе — одновременно и реакция героев на событие и повествование о нем. Причем иногда за пределами диалога иной «информации» о событии вообще не дано. Так обстоит дело и у Пушкина (в первой части «Бесов») с той лишь существенной оговоркой, что у Пушкина эти функции балладного диалога гармонически уравновешены. У Жуковского повествовательное начало порою обесмысливает диалог. В «Людмиле», например, реплики героев втягивают в свою ткань даже пейзажное описание. Происходит своеобразный перелив повествования в диалог, объяснимый только воздействием жанровой архаики. Ведь баллада когда-то (немецкая, в первую очередь) была жанром диалогическим. Даже в балладе Гердера и Гете (к примеру в «Рыцаре Олафе» Гердера и в гетевском «Лесном царе») все еще дает о себе знать старая фольклорная традиция, сообразно с которой сюжет строится с опорой на сквозной диалог. У Жуковского реплики героев берут на себя функции повествования даже там, где это угрожает очевидными алогизмами. Жених в «Людмиле» начинает свою реплику сообщением о том, что он мертвец. К тому же герой говорит о себе в третьем лице, как сказал бы о нем автор:

«Светит месяц, дол сребрится,
Мертвый с девицею мчится;
Путь их к келье гробовой.
Сладко ль, девица, со мной?»

А между тем Людмила продолжает, по воле автора, пребывать в полном неведении, «делая вид» будто смысл сказанного до нее не доходит. Диалог утрачивает всякие, даже чисто условные мотивировки. Впрочем, Жуковский и не стремился к ним. В алогичности его диалога проглядывает омертвевший лик жанровой традиции, смысл которой выветрило время. Но для Жуковского, чем дальше от «смысла» мир балладной тайны, тем лучше. В нем «большие чудеса, очень мало складу», как шутливо выразился Жуковский. Такова его жанровая установка.

Пушкинская реплика ямщика в «Бесах» тоже несет в себе «сообщение» о событии (жуткие проделки беса), о котором поначалу нет упоминаний за чертой диалога. Но

¹ Малом сравнительно с просторными формами традиционной баллады.

интонированное на простонародный лад это «сообщение» обладает поразительной естественностью живого слова. Диалог пушкинских «Бесов», скрещивая в себе жанровый опыт Жуковского и Катенина, еще в большей степени оглядывается на живую (не фольклорную только) стихию народной речи. С другой стороны, Пушкин «сжимает» структуру балладного диалога, не позволяя ему разрастаться за счет обильных повторений зачина, за счет вариаций на одну и ту же тему, которые могли нарушить (и нарушали у Жуковского) естественное течение речи. Развернутый повтор выносится за пределы диалога, превращаясь в средство воплощения авторской эмоции.

Но здесь мы подходим к той художественной границе, за которой исчерпывает свои возможности «язык» баллады, подвальный авторским замыслом, подчиненный ему, и вступает в действие лирический принцип этого замысла, весьма далекого от жанровых установок баллады.

Пушкин, как известно, не сразу нашел удовлетворявший его вариант зачина. Поначалу он выглядел так:

«Путник едет в чистом поле...»
«Путник? едет в темном поле...»
«Путник едет в белом поле...»

«В связи с необходимостью реалистически обосновать диалог путника с ямщиком», — пишет Б. Городецкий, — в перебеленной рукописи появляется сначала:

«Едем, едем в чистом поле...»

И, наконец, окончательное:

«Еду, еду в чистом поле...»¹.

Вряд ли это объяснение убедительно. Естественно допустить, что Пушкин нашел бы способ «реалистически обосновать диалог» и в том случае, если бы его произведение начиналось в манере безличного, объективно авторского повествования, именно так, как оно начиналось в первоначальном варианте. Думается, что пушкинские поиски зачина — прежде всего поиски речевой установки, соприродной характеру замысла. От выбора этой установки зависело, в конечном счете, решение жанровой проблемы. Вопрос, по-видимому, заключался в том, быть пушкинскому произведению балладой или лирическим стихотворением. Первые наброски зачина явно склонялись в сторону бал-

¹ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 379.

ладного варианта. Ведь по существу, строчка «путник едет в чистом поле» самым недвусмысленным образом отрицала за «путником» право быть речевым субъектом всего художественного построения и носителем лирической эмоции. Одной лишь строкой, но строкой, сообщавшей эпический настрой всей композиции, образ путника был вписан во всеобъемлющую раму объективно авторского повествования. Между автором и персонажем была учреждена эпическая дистанция. Лирическому «я» не оставалось места в таком развороте художественного замысла. Но окончательный текст пушкинских «Бесов» позволяет судить о том, что как раз именно лирической, отчетливо оценочной формой воплощения поэтической мысли Пушкин дорожил более всего. Эта форма несла в себе современный (а не фольклорно-балладный) уровень мышления. Благодаря этой форме условно-фантастическая ситуация «Бесов» обретала далеко идущий художественный смысл. Балладный сюжет, смотрит, как правило, вспять: в прошлое, а не в настоящее, в мир легенды, а не в мир современности. Пушкинский лирический сюжет в «Бесах», сколь бы условен он ни был, живет за счет символических ассоциаций с современным состоянием русского мира.

История возникновения замысла «Бесов» неясна. Здесь можно лишь строить предположения, опираясь на давно замеченную исследователями особенность пушкинской психологии творчества, у истоков которого очень часто стоит конкретное событие или, точнее, конкретный повод (лично-биографический, литературный, историко-политический). Есть некоторые основания допустить, что и первоначальному замыслу «Бесов» предшествовали импульсы литературно-биографического порядка.

В 1828 году (февраль-март) Баратынский посылает Пушкину письмо, в котором, в частности, сообщает о том, что «Василий Львович пишет романтическую поэму. Спроси о ней у Вяземского. Это совершенно балладное произведение. Василий Львович представляется мне парнасским Громобоем, отдавшим душу романтическому бесу. Нельзя ли пародировать балладу Жуковского?»¹.

Речь здесь идет о Василии Львовиче Пушкине, над старческими литературными потугами которого, равно как и над архаичностью художественных симпатий, едко иронизировали его бывшие соратники по «Арзамасу». Письмо любопытно во многих отношениях. Им открывается новый этап в истории литературного и дружеского общения двух

1 Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. Т.14. С. 6.

великих поэтов. В пушкинской переписке конца 20-х — начала 30-х годов имя Баратынского, упоминания о встречах с ним будут мелькать все чаще и чаще. Письмо позволяет судить и о том, насколько отодвинулась в прошлое в сознании Баратынского и Пушкина к 1828 году *романтическая* практика баллады. Тон суждений о балладе в письме, которое, по-видимому, было продиктовано желанием Баратынского восстановить прерванные отношения и переписку с Пушкиным, мог опираться лишь на полную уверенность в сходстве литературных оценок. И, наконец, Баратынский развивает иронически балладную традицию романтизма в целом, но, обращаясь к Пушкину с призывом написать пародию, он имеет в виду, судя по всему, конкретное произведение Жуковского — «Двенадцать спящих дев». Предположение это подкрепляется контекстом письма, насмешливым сравнением Василия Львовича Пушкина с Громобоем и упоминанием о романтическом бесе. Пародия на «Двенадцать спящих дев» не была написана ни Пушкиным¹, ни Баратынским. Но кстати упомянутый образ «романтического беса», видимо, пустил корни в художественном мышлении Баратынского. Он перевоплотился в прихотливый, не лишенный грациозного лукавства и одновременно серьезных и глубоких символично-философских ассоциаций образ «бесенка». Стихотворение «Бесенок» было написано Баратынским в ноябре 1828 года. На связь этого произведения с процитированным отрывком из письма к Пушкину намекает и ироническое отталкивание от романтической «демонологии» в начале стихотворения, и образ Громобоя (героя поэмы-баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев»):

Слышал я, добрые друзья,
Что наши прадеды в печали,
Бывало, беса призывали.
Им подражаю в этом я,
Но не пугайтесь: подружился
Я не с проклятым Сатаной,
Кому душою преклонился
За деньги старый Громобой.
Узнайте: ласковый бесенок
Меня, младенца, навещал
И колыбель мою качал
Под шепот легких побасенок.

Развертываясь в композиции стиха, образ бесенка обростаёт фольклорными реалиями:

¹ Легкие и шуточные пародийные уколы по адресу этой поэмы-баллады Жуковского, как известно, уже были предприняты Пушкиным давно, в поэме «Руслан и Людмила».

Сгрустнется мне в моей конурке,
Махну рукой по старине,
На сером водке, сивке-бурке,
Он мигом явится ко мне.
Больному духу здравьем свистнет,
Бобами думу разведет,
Живой водой веселье вспырнет,
А горе мертвую зальет.

Здесь уместно напомнить (пока не делая никаких выводов) о тех фольклорно-сказочных мотивах, которыми сопровождаются образы пушкинских бесов в черновом варианте:

Что за звуки!.. аль бесенок
В люльке охает больной,
Или плачется козленок
У котлов перед сестрой

Но самое примечательное в стихотворении Баратынского, пожалуй, то, что образ, движущийся поначалу в русле полемики-литературных, а затем фольклорных ассоциаций, вдруг резко укрупняет содержательный масштаб обобщения, получая «выход» в современность. Противоречия ее воплощены Баратынским с поистине философским размахом и редкой поэтической энергией:

Когда в задумчивом совете
С самим собой из-за угла
Гляжу на свет и вижу в свете
Свободу глупости и зла,
Добра и разума прижимку,
Насильем сверженный закон -
Я слабым сердцем возмущен -
Проворно шапку-невидимку
На шар земной набросит он...

«Бесенок» Баратынского символизирует собой спасительный дух поэзии:

Прощай, владенье грустной были,
Меня смущавшее досель,
Я от твоей бездушной пыли
Уже за тридевять земель.

Нужно ли говорить, что символическое содержание этого образа у Баратынского совсем иное, не то, которое несут в себе пушкинские «бесы». Но, однако же, нельзя не заметить, что последовательность композиционных этапов, которые проходит у Баратынского образ «бесенка» (из поэтического мира баллады он смещается в мир фольклорной традиции, обретая затем контакт с философски осмыс-

ленной современностью), аналогична той последовательности стадий в становлении пушкинского замысла, которая запечатлена в рукописных автографах «Бесов». «Бесенок» Баратынского появился в «Северных цветах» на 1829 год (цензурное разрешение — 27 декабря 1828 г.). Следовательно, есть основание допустить, что Пушкин мог прочесть это стихотворение, не говоря уже о том, что он мог о нем узнать из уст самого Баратынского, с которым встречался во время приездов в Москву, например в январе 1829 года («Баратынский у меня», — писал Пушкин в записке Вяземскому 5 — 7 января 1829 г.). 1829 годом датируется, как известно, и первый набросок «Бесов».

Сопоставляем эти даты совсем не для того, чтобы установить здесь факт «влияния». Важно лишь иметь в виду, что *лирически* воплощенный образ «беса», возникший поначалу в полемическом контакте с балладной традицией и переосмысленный затем в контакте с современной действительностью, уже был введен в литературный кругозор современности. В «Бесах» Пушкин нашел свой, неповторимый поворот поэтической темы. К тому же он, как уже говорилось, не просто отодвинул в сторону художественный опыт романтической баллады, но и воспользовался его ценными «накоплениями», вплел их в новый контекст. Баратынский создает свою композицию, пользуясь испытанными средствами медитативной лирики. Пушкин идет в «Бесах» нехоженой тропой. Взрывая жанровые устои романтической баллады изнутри, он включает лирического субъекта в балладную ситуацию и наполняет эту ситуацию символическим смыслом, обращенным к современности. А главное, образы «бесов» обретают у Пушкина иную лирико-эмоциональную окраску, иной художественный прицел. Содержание, заключенное в них, многомерно и не поддается узко логическим конкретизациям, сколь бы ни были они соблазнительны.

Вот почему не может быть и речи о зависимости поэтической *структуры* «Бесов» от каких бы то ни было литературных «первоисточников». Речь может идти лишь о зависимости первоначального, самого общего и, надо думать, весьма смутного замысла от *литературных первотолчков, сомкнувшихся с впечатлениями от действительности* и пробудивших работу пушкинского воображения. К литературным *возбудителям* пушкинского замысла исследователи обоснованно относят образ «сбившейся с пути России» из чаадаевского письма к Пушкину (Д. Д. Благой, Б. Городецкий) и впечатления от дантовского «Ада», пе-

речитанного поэтом незадолго до написания «Бесов» (Д. Д. Благой). В этот ряд имеет смысл подключить и лирико-философский опыт Баратынского с его «Бесенком». Замысел «Бесов», судя по всему, возникает на *скрещении различных литературных импульсов, подхваченных и «переплавленных» пушкинской душой о современности.*

Мы отошли от пушкинского текста, чтобы показать, как складывался замысел и как в нем балладный вариант был оттеснен субъективно-лирическим. Вернемся теперь к произведению. В той точке лирического сюжета, где эмоциональное напряжение стиха достигает вершины, возникает причудливая, набросанная размытыми, ускользающе-неопределенными штрихами фантастическая картина бесовского вихря:

...Вижу, духи собралися
Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...

Изображение бесовского «роя» подчеркнуто нематериально. В сущности, перед нами лишь образ движения. Здесь нет ни одной устойчивой и вещественной детали. Все расплывается и ускользает. «Бесы» пушкинские не только «безобразны» они безобразны. Сравнение с листьями не возбуждает предметных ассоциаций. Оно передает лишь признак движения, его вихревой характер. Не бесы «будто листья», а «закружились... будто листья».

Но призрачность этого образа, мерцающего в тусклом, тревожном и зыбком свете луны — «невидимки», его подчеркнутая нематериальность не дают оснований расценивать его лишь с точки зрения чисто психологических мотивировок (а это порою делается в литературе): только как иллюзию путника, только как феномен его воображения, подстегнутого тревогой и простодушно-суеверным ужасом ямщика. Пушкинский текст, может быть, и допускает возможность такого истолкования, но ведь важно, что он «не настаивает» на ней, оберегая условность изображения. Лирический субъект Пушкина в «Бесах» — не романтический «духовидец», конечно. Однако же пушкинское стихотворение и не психологический этюд о капризах воображения. Нелепо было бы усматривать в «Бесах» романтическую фантазмагорию, намекающую на существование «миров иных». Но и рационалистический изыск, жаждущий обнаружить трезво-психологические пружины пушкинской

фантастики, привел бы лишь к обеднению поэтического содержания «Бесов»: широта его *органически не отделима от условности изображения*. Именно на условности фантастики и крепится здесь многозначность лирической ситуации. Стоит лишь истолковать эту фантастику в узко психологическом смысле — и пушкинские «Бесы» обернутся поэтической «Шалостью». Содержание их сместится в первоначальный подзаголовок, который Пушкин ввел, надо думать, оглядываясь на цензуру.

Ближе к финалу «Бесов» в композиции стиха все чаще появляется лирическое «я». И лирические вопросы предпоследней строфы

Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж отдают?

и последние строки пушкинского стихотворения

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

выводят лирическую эмоцию на первый план. Расплавленная в экспрессии диалога, в движении лирического сюжета, она теперь обретает открытый, исповедально-оценочный характер.

Эмоциональная стихия «Бесов» двойственна: она сочетает в себе страх и тоску. Совмещение подобных эмоций в едином лирическом мироотношении уже встречалось у Пушкина. К 1829 году (год рождения первых пометок замысла «Бесов») относится незаконченный черновой набросок, в котором пушкинские впечатления от теснин и ущелий Кавказа выливаются в многозначительные символично-метафорические ассоциации:

Страшно и скучно.
Здесь новоселье,
Путь и ночлег,
Тесно и душно.
В диком ущелье -
Тучи да снег.

Солнце не светит,
Небо чуть видно,
Как из тюрьмы.
Солнцу обидно.
Путник не встретит
Окромe тьмы...

Лирическое переживание мира здесь шире, сложнее, драматичней тех конкретно путевых впечатлений, от которых оно отталкивается. И в контексте этого переживания предметно-изобразительные детали обретают глубокий смысловой резонанс. От восприятия кавказского пейзажа они ведут к восприятию *мира*¹. Необыкновенно весомо поэтическое сравнение второй строфы («Небо чуть видно, Как из тюрьмы»). Упоминание о тучах и ночлеге неизбежно надстраивается в нашем восприятии, взаимодействуя с теми символическими «приращениями смысла», которыми сопровождается образ пути в пушкинском творчестве («дорога» жизни и жизненный «ночлег» в «Телеге жизни», образный строй стихотворения «Дорожные жалобы» и т. д.). набросок «Страшно и скучно», весьма далекий от «Бесов» по теме и композиции, все же перекликается с ними. Перекликается не только многозначительной двойственностью лирической эмоции (страх и тоска), но и отдельными деталями изобразительного плана («путь», «путник» в черновом варианте «Бесов», «тучи», «снег», «тьма»), а главное, смысловой объемностью образа, наделенного символической перспективой. Все это, по-видимому, следствие стихийного пересечения замыслов, различных, и в то же время смыкающихся в единстве трагически напряженного виденья мира.

Эмоциональная тема «Бесов» динамична. Тревога и смятение сгущаются по мере разворачивания лирического сюжета. Но в тот момент, когда ужасное из тревожных предчувствий становится фантастической реальностью, ощущение страха точно бы слабеет, зато неизмеримо обостряется ощущение тоски, захлестывающей душу. Чувство это усиливается к финалу и на тоскливой, щемящей ноте обрывается трагическая симфония «Бесов». «Бесы» начинаются лирически. В лирическом ключе они и замыкаются. Последнее слово, на котором обрывается движение темы,—

1 С иносказательными проекциями кавказской темы мы сталкиваемся и в ранее набросанном варианте окончания к стихотворению «Кавказ» (1829). Следом за строками опубликованного автографа

Играет и воеет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы голодной волной...
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.

в черновиках было набросано продолжение, оставшееся под спудом из-за отсутствия всякой надежды на возможность опубликования:

Так буйную вольность законы теснят,
Так дикое племя под властью тоскует,
Так ныне безмолвный Кавказ негодует,
Так чуждые силы его тяготят.

личное местоимение («Надрывая сердце мне»), напоминание о лирическом субъекте. В заключительной строфе возникает исходный повтор («Мчатся тучи, выются тучи» и т. д.), которым открывается произведение. Финал «Бесов» отсылает к началу. Но это не возвращение вспять, призванное гармонически уравновесить художественное целое и замкнуть мысль на итоговой черте. Конфликтного исхода лирическая ситуация «Бесов» не имеет. Поэтическая идея произведения уходит в бесконечность духовного движения, подобно тому, как в бесконечность ночного неба уходят призрачные образы бесовского «роя». Поэтическое пространство «Бесов» к финалу необозримо раздвигается. В пятой строфе «духи собралися Средь неведомых равнин», в последней восьмистишье они мчатся «рой за роем В беспредельной вышине». Всплеск неизбывной тоски в стихотворении, сюжет которого держится на непрерывном нарастании беспокойства и страха, порожден, по-видимому, безысходным зрелищем неисчерпаемости зла. Бесы у Пушкина «бесконечны». Это пространственная деталь их образа. Но в символическом контексте и пространство не может быть осмыслено иначе, нежели символически. Пушкинские «бесы» — не только носители, но и невольники зла. Они сами ввергнуты в роковой круговорот. И над ними тяготеет некая высшая сила. Так символическими средствами Пушкин воплощает своеобразную иерархию зла, символически опредмечивая, многоликость враждебных стихий, опутавших личность и сбивающих с пути современную Россию.

* * *

Сразу же вслед за «Бесами» (написанными 7 сентября 1830 года) Пушкин создает «Элегию» (8 сентября). Здесь ощутимо меняется направление пушкинской лирико-философской мысли. В «Бесах» эта мысль устремлена к «общему состоянию мира», если воспользоваться термином Гегеля. В предметно-проблемной сфере «Бесов» мир личности присутствует лишь потенциально, как мыслимый элемент символически воссозданного целого («русский мир», сбившийся с пути). Ведь лирическое «я» «Бесов» условно уже постольку, поскольку оно включено в условно-фантастическую ситуацию. Это ставит его в особое отношение к авторскому образу. Тожественный автору на оценочно-эмоциональном и идеологическом уровне, лирический субъект «Бесов» расходится с авторским образом на уровне

сюжета, обретая здесь известную автономию, приметы лирического персонажа.

В «Элегии» лирическое «я» выступает в чистом виде, всецело совпадая с авторским образом. Совпадение это подчеркнуто биографическими реалиями. Личность в «Элегии» становится одновременно и субъектом и объектом лирической оценки, поэтического анализа. Пушкин исследует свой собственный, глубоко индивидуальный душевный опыт. Но исследует его под таким углом зрения, который продиктован жгучей потребностью в духовных опорах. Здесь-то как раз индивидуально-биографический аспект пушкинских размышлений смыкается с осмыслением судеб современной личности и ценностей, на которые она может опереться. Поэтическая биография «прорастает» в эпоху. Так подхватывается в «Элегии» проблематика «Бесов» и получает дальнейшее развитие. Духовные блуждания по российскому «бездорожью», тоскливое созерцание бесовского вихря переливаются в сосредоточенный поиск пути. В структуре «Элегии» вновь возникает этот образ («Мой путь уныл»). «Бесы» — «трагедия». «Элегия» — попытка преодолеть трагическую безысходность.

В «Бесах» лирическое «я» заявляет о своем отношении к миру прежде всего через эмоцию, глубина которой угадывается в контексте символической ситуации. «Элегия» построена на поэтическом *размышлении*. Ее интонационно-мелодический строй отмечен большей уравновешенностью и сдержанностью в воплощении эмоций. Но гармонического спокойствия, которое порой усматривают в «Элегии», здесь нет и следа. Экспрессивная стихия «Элегии» нигде не прорывается в бурных всплесках эмоционально-лирической энергии, но она заявляет о себе в острых, порою неожиданных поворотах напряженно пульсирующей мысли.

Чтобы постичь эту сдержанную страстность и тревогу пушкинского лирического размышления, нужно прежде всего осознать, что «Элегия» — не переплавленное в поэтический образ исповедание некоей застывшей истины, раз и навсегда сложившегося представления об идеале. Словом, перед нами не манифестация философского символа веры, но лирически запечатленный *процесс его постижения*.

Внутренняя тема этого произведения, сущность которой заключается в сопряжении жизненных контрастов, в снятии однозначных оценок, разворачивается на большой поэтической глубине. «Элегия» лишний раз демонстрирует иллюзорность пушкинской простоты, давая понять, какой слож-

ный сплав художественных ассоциаций несет в себе пушкинское слово, погруженное в предельно емкий стиховой контекст.

«Элегия» начинается с переоценки прошлого:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.

На первый взгляд, пушкинское отношение к минувшему исключает двойственность. И эпитет «безумных», и сравнение «как смутное похмелье», столь дерзкое в своей обнаженной прозаичности, несут в себе вполне определенную оценочную реакцию: память о прошлом рождает лишь боль и ощущение невосполнимой утраты, последствия прошлого тяжким грузом падают на сердце. Следующие строки как будто ничего не прибавляют к этому впечатлению. Ведь здесь по аналогии разворачивается образ из того же ассоциативного ряда, который организует контекст первых строк: «похмелье» — «вино».

Но такое истолкование окажется ложным, как только мы попытаемся осмыслить поэтический эффект пушкинского противительного «но», открывающего третью строку. В беловом автографе эта строка начиналась с соединительного «и». Малость, казалось бы. Но эта малость существенно меняет экспрессивно-смысловую ориентацию образа, оценочные акценты слова. Замена союза, вне всякого сомнения, была продиктована концепцией всего произведения, тем последним усилием творческой мысли, когда она выверяет целесообразность деталей в контексте только что законченного целого. Нельзя, конечно, сказать, что и в первоначальном варианте этих строк совершенно отсутствовал всякий оттенок оценочного контраста. Но то был лишь намек и опирался он лишь на широкий контекст пушкинского творчества: «вино» в поэзии Пушкина чаще всего рождало высокие поэтические ассоциации, а «печаль минувших дней» уже в «Воспоминании» (1828) расценивалась неоднозначно («Но строк печальных не смываю»). Намек этот в первоначальном варианте приглушало соединительное «и», побуждавшее расценивать детали третьей и четвертой строк в свете той оценки, которой сопровождается образ минувшего в начале произведения. Окончательное пушкинское «но» все расставило на свои места. Теперь оба синтаксических периода, уравновешенные ритмически (1-2), оказались противопоставлены друг другу в оценочно-экспрессивном отношении. Противопоставление

это запечатлено отнюдь не в логико-синтаксическом строении фразы. С логической точки зрения, что здесь противопоставляется и чему? «Но... печаль... сильней»? Сравнительная степень («сильней») повисает в воздухе, как только мы попытаемся найти для нее опору в логической структуре первых двух строк. Она не соотносима с этой структурой. И поэтому зона противопоставления проходит не здесь. Формальная логика явно оттесняется «логикой» поэтически-экспрессивной. Оценочный контраст заключен в обостренном с помощью противительного союза столкновения речевых элементов: «похмелье» — «вино». Не случайно они сближены и подчеркнуты ритмически: один из них завершает стиховую фразу, другой открывает ее. Так, в образе минувшего, в его смысловой глубине впервые открывается противоречие, дальний «прицел» которого нам еще не вполне ясен — он раскроется в ходе дальнейшего движения поэтической темы. Пока лишь одно очевидно: прошлое для Пушкина — не досадный прочерк в истории становления души. Оно томит и мучает памятью о «безумных днях», но оно оставило драгоценный опыт страдания, неизгладимый след печали, по Пушкину, неразлучной спутницы мысли.

От минувшего пушкинская мысль переносится в будущее:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Поначалу пушкинское предначертание будущего не оставляет места для надежды. Мысль о будущем отливается в форму поэтических констатаций, лишенных всякой предположительности и колебаний. Возглашается истина, которая, казалось бы, не может быть пересмотрена, и дается оценка, исключаящую всякую двусмысленность. Разрыв ритмико-интонационного единства 5-й строки, вторжение паузы экспрессивно напрягают стих на пограничной черте, в точке завершения крупного композиционного целого.

Пушкинская дума о грядущем высказана с такой категоричностью, что поэтическая мысль «Элегии» уже не может двигаться дальше в том же русле. Поэтому следующая строка «Но не хочу, о други, умирать» переключает ее в новое образное измерение, в котором представление о будущем утрачивает первоначальную категоричность. Плоскостное виденье мира сменяется объемным, и неожиданно перевоплощаются, обретая диалектическую многомерность, жизненные стихии («труд» и «горе»), которым

сопутствовала однозначная оценка. Вновь возникает противительный поворот речи; то самое «но...», которое послужило в третьей строке сигналом противоречия, обогатившего образ минувшего. Присмотримся же внимательно к тончайшим сдвигам пушкинской мысли.

Вторая часть «Элегии» открывается восклицанием, исполненным такой неистребимой жажды бытия, вспыхивающей при мысли о смерти, что, кажется, одним уже этим напором жизнелюбия могут быть отброшены все противоречия. На подобном порыве жизнелюбия пресекалась, например, державинская дума о смерти, и трагические вопросы, поставленные в его философской оде («На смерть кн. Мещерского», «Водопад»), не получали разрешения. Ощущение тупика, обесмысливающего человеческое существование, преодолевалось Державиным не силою поэтической «контридеи», но одним лишь напоминанием о неприязнательно-естественных радостях бытия, эфемерности которых была, в сущности, продемонстрирована всем предыдущим ходом поэтической мысли. Однако такой способ разрешения (а точнее устранения) противоречий, удовлетворявший Державина, не приемлем для Пушкина.

Дума о смерти в «Элегии» лишь обостряет пушкинское виденье мира. Мысль поэта, наткнувшись на «роковой предел» взмывает на такую философскую высоту, с которой «вдруг стало видимо далеко во все концы света». Не забвение на «пиру жизни» стремится противопоставить Пушкин надвигающейся угрозе исчезновения. Он ищет опоры, заложенные в высших потребностях человеческого духа. Дело совсем не в том, что пушкинская мысль со стоической готовностью примет невзгоды и тревожения бытия. Суть в том, что в пушкинском жизнеощущении границы тьмы и света, горя и счастья, жизненных утрат и обретений не прочерчены раз и навсегда. Каждая стихия жизни готова обернуться своей противоположностью. Так возникает бессмертный пушкинский афоризм «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Он уже сам по себе являет образец таких мирообъемлющих поэтических истин, которые как бы равновелики гениальному произведению, могут веками держаться собственной, автономной силой заключенного в них философско-поэтического прозрения. Но, конечно, как бы ни был значителен философский «заряд» этого образа, а все-таки подлинная глубина заключенных в нем ассоциаций раскрывается лишь в контексте. В композиции «Элегии» пушкинская «формула» «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» отчетливо взаимодействует с теми поэтически-

ми пророчествами, которыми завершается первая часть стихотворения: «Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе Грядущего волнуемое море». «Труд» и «горе» — «мыслить и страдать» — как будто родственные стихии... Но тогда отчего же им сопутствует столь явно контрастная поэтическая оценка? Отчего то, что поначалу рождало лишь уныние, если не отчаянье, перевоплощается затем в источник жгучей потребности бытия?

Истина, заключенная в первоначальном пушкинском пророчестве, — истина фатально-безличная, точно бы навязанная человеку извне, неотвратимым ходом событий. «Сулит мне труд и горе Грядущего волнуемое море» — здесь звучит как бы голос самой судьбы. Между тем во второй части «Элегии» поэт буквально с первых же слов заявляет о своем «хотении»: «Но *не хочу*, о други, умирать. Я жить *хочу*...». Пафос второй части — пафос жизненной активности, личной воли, не снижающей даже при мысли о неотвратимости конца. В композиции первой части «Элегии» лирический субъект нигде не выступает прямым носителем действия. Он лишь носитель состояния, лицо страдательное. Потому-то здесь и отсутствует «я», а есть лишь «мне», «мой». Иной «рисунок» слова во второй части. Лирический субъект теперь несет в себе ярко выраженное начало волеизъявления: впервые появляется «я», множатся от строки к строке личные формы глагола. Они стягиваются к началу и к концу поэтической строки, обретая здесь особую смысловую подчеркнутость:

*Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией ульюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.*

Не случайно, конечно, и появление архаизма «ведаю» в этом стиховом контексте, насыщенном особой волевой энергией. «Ведать» — не то же самое, что «знать», «надеяться», «предполагать». «Ведать» — значит обладать особой, волшебной силой предвиденья, чудесным даром разгадывать хитросплетения судьбы. Внутренняя форма этого слова таит в себе оттенок духовной активности. Он выявлен и усилен стиховым окружением.

Торжество воли и мысли, мощный порыв духовной энергии, запечатленный в словесно-интонационной системе второй части, — это и есть та «высота», с которой теперь

обозревается «грядущего волнуемое море». «Труд и горе» теперь высветлены мыслью. Безликая, тяготеющая над человеком извне жизненная стихия прошла сквозь «фильтр» индивидуально душевного опыта. И в неизбежном открылись поэту непредвиденные глубины, а *необходимое* обернулось возможностями свободы. Однозначная «схема» будущего, предначертанная судьбой, рухнула. На восхождении лирической мысли все в более широкие сферы обозрения бытия, на восхождении, каждая ступень которого предполагает как бы переключение противоречий в новый «виток» диалектической спирали, держится композиционная логика «Элегии». На каждом таком «витке» все глубже внедряется пушкинская мысль в существо жизненных противоречий и в то же время все теснее сближает она полярные жизненные начала. К поэтическому анализу Пушкин прибегает ради синтеза, к которому упорно устремляется его мысль.

Аналитико-синтетический склад мысли в «Элегии» отражается в системе словесных сцеплений. Речевая система «Элегии» насквозь контрастна. Противостояния слова особенно обильны во второй части. Здесь каждая поэтическая строка в экспрессивно-смысловом отношении противопоставлена соседствующей. Контрастные переключки слова или словосочетания возникают в сильной стиховой позиции, в конце строки («наслаждение» — «треволнение», «гармонией упьюсь» — «слезами обольюсь», «закат печальный» — «улыбкою прощальной»). В этих условиях момент контраста ритмически форсирован, но одновременно укреплена и внутренняя связь, смысловая соотнесенность противопоставленных элементов речевой композиции. В ритмической структуре «Элегии» контрастные ряды слова сдвинуты так, чтобы их столкновение внезапно открывало взору внутренние сцепления вещей там, где, на первый взгляд, видится лишь несходство жизненных явлений. С другой стороны, Пушкин сближает контрастные ряды слова, а следовательно, и охваченные словом полюсы действительности, сохраняя при этом ощущение остроты, конфликтности подобных сближений.

Стремясь к синтезу, пушкинская мысль не приглушает противоречий. Такое умиротворение, в котором были бы стерты контрасты, сглажена острота горя, но поэтому и острота счастья сглажена тоже, утрачено ощущение захватывающего разнообразия бытия, — такое выморочное умиротворение Пушкина, естественно, не прельщает. Море «грядущего» в его «Элегии» — «волнуемое море». Счастье

мышления, нераздельно слитое с глубиной страдания, упование гармонией, полнота которого тем ощутимей, что посещает оно средь «горестей забот и треволненья»; «прощальная улыбка» любви, блеск которой особенно неотразим в последних лучах жизненного «заката» — каждая стихия жизни у Пушкина точно бы нуждается в своей противоположности, чтобы сохранить свою притягательную власть над душой.

В аналитико-синтетической поэтике «Элегии» четко проступают глубоко неповторимые принципы пушкинских этико-эстетических оценок. Чтобы уяснить их, прибегнем к сравнению.

В элегиях Баратынского контрастные духовные начала (скажем, «страсть» и «рассудок») тоже расщеплены, внутренне неоднородны и ни одно из них не расценивается поэтом однозначно. Но в итоге такого расщепления душевных стихий Баратынский обнаруживает их полное, фатально непоправимое расхождение с идеалом. Ведь идеал в представлении Баратынского романтически абсолютен, а духовные сущности, попавшие под аналитический скальпель его художественной мысли, обнаруживают в себе пугающую двойственность. К тому же аналитик Баратынский, как правило, останавливается на пороге синтеза, не пытаясь переступить этот порог. Его останавливает на этой черте, разумеется, вовсе не ограниченность его мышления, а просто склад его поэтического дарования.

Пушкинские же оценки предполагают своего рода взаимное «высвечивание» духовных полярностей, в итоге которого каждое противоборствующее начало, раскрываясь в своей двойственности, выявляет и глубоко скрытые в нем проблески (но, конечно, не более, чем проблески и возможности) идеала. Процесс постижения идеала для Пушкина немислим вне восстановления подлинной глубины и противоречивости, скрытой в явлениях душевной жизни. И следовательно, это бесконечный процесс. Вот почему понятие осуществленной «гармонии» у Пушкина применимо лишь к искусству и, быть может, лишь к бесконечно отдаленной цели человеческого совершенствования, но никак не к эмпирической, текущей реальности. Не случайно слово это возникает в поэзии Пушкина в окружении атрибутов творчества. В размежевании искусства как гармонически организованной реальности и насквозь противоречивого потока жизни сказывается величайшая реалистическая трезвость пушкинского мышления. Подобное размежевание ничуть не ущемляет права действительности, ибо

в нем отсутствует однозначно-ценностный критерий: реальность не отвергается во имя идеалов искусства, как нечто неизменное, искусство не возносится над реальностью и не подменяет ее. Пушкин не разрывает и не абсолютизирует эти миры. Он только признает за ними действительно присущую им автономию, предостерегающую от их отождествления.

Пушкин прекрасно понимал, что подмена действительности творческой мечтой, подмена, претворенная в принцип жизнеощущения и жизнестроительства, чревата трагедиями. Самоослепление художника, возомнившего, что искусством и только искусством могут быть исчерпаны связи человека с миром, воплощено в Сальери. Беда Сальери совсем не в том, что ремесло поставил он «подножием искусству» и алгеброй «поверил гармонию». Напрасно этим признаниям придадут смысл, всецело компрометирующий пушкинского героя. Ведь ясно из контекста его монолога, что здесь речь идет лишь о «первых шагах» композитора, об азбуке творчества, постигнув которую Сальери «вкусил восторг и слезы вдохновенья» и высокие муки недовольства собой, кстати обличающие в нем недюжинного художника. Беда Сальери — в преизбытке жреческой страсти, очертившей свой мир единым и замкнутым кругом «музыки» в том, что, отвергнув жизнь, бурлящую за порогом искусства, усмотрев в ней одну лишь «несносную рану», Сальери отсек у творчества питающие его артерии и сам воздвигнул тот роковой предел, выше которого ему не дано подняться. По типу своего жизнеощущения (а не по складу эстетических пристрастий, ссылка на которые не может служить решающим аргументом в оценке психологической сущности художественного характера) Сальери вовсе не классик, как полагали Б. Я. Бухштаб и Г. А. Гуковский, а скорее уж романтик. В нем воплощена романтическая, по существу, перенапряженность художнического сознания и готовность броситься в искусство как в спасение от преследований грубой и прозаической действительности — черты, сопородные психологии романтизма, по крайней мере тех его ответвлений (Жуковский, русские любомудры), с которыми резко разошелся художественный путь Пушкина в конце 20-х годов.

Во втором монологе Сальери есть слова, которые, перекликаясь с авторской исповедью «Элегии», отчетливо раскрывают зону недоступности, отделяющую духовную позицию персонажа от пушкинского виденья мира. И там и здесь размышления о духовных опорах, скрашивающих че-

ловеческое существование, имеют одну и ту же точку исхода — мысль о смерти. «Жажда смерти» мучает Сальери и только надежда на «незапные дары» жизни способна удержать его от самоуничтожения:

Как жажда смерти мучала меня,
Что умирать? Я мнил: *быть может, жизнь*
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг,
И творческая ночь, и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...

И для Пушкина дары творчества, его восторги и муки — один из величайших соблазнов жизни. Но если для Сальери — это единственная нить, связующая его аскетическое сознание с «привычками бытия», то для Пушкина это лишь звено в цепи ценностей, соединяющей мир творчества со стихиями жизни. А замыкает эту цепь в «Элегии» «прощальная» улыбка любви — символ полноты и богатства «живой жизни», в самих противоречиях которой скрыт источник жизнестойкости человеческого духа. С другой стороны, перекидка упомянутых строк из монолога Сальери с пушкинской «Элегией» лишний раз убеждает нас в том, что даже в сумрачном образе этого трагического персонажа заключены крупницы пушкинского духовного опыта начала 30-х годов, только крупницы эти, естественно, переплавлены в объективной целостности созданного характера.

В болдинской лирике Пушкина нет произведения, в котором бы воплотилось «последнее», завершающее слово авторских размышлений о жизни. И «Элегия» в этом смысле — не исключение. Она неповторима по лаконичности поэтической структуры, столь всеобъемлюще охватывающей противоречия человеческого бытия. Она неповторима и по диалектической прозорливости мышления, которое пробирается к духовным ценностям через реальные сложности жизни, не отсекая эти сложности во имя идеальной, но безжизненной схемы. И однако ж впечатления окончательно сложившейся и устойчивой (устойчивой хотя бы к конкретному, болдинскому циклу духовного развития поэта) картины мира она не дает.

Уже у романтиков лирическая поэзия все очевиднее становится выразительницей индивидуально-неповторимого, личностного сознания и ее образный мир все шире вбирает в себя энергию текучего и противоречивого душевного мгновения. Оно исключает незыблемую и жестко закреп-

ленную точку зрения на мир. Отдельное лирическое переживание как фрагмент душевной жизни поэта отныне лишь относительно и неполно может претендовать на воплощение «отстоявшейся» целостности лирического жизнеотношения. И все-таки даже в истории романтической поэзии можно встретить произведения, в которых частный момент духа осмысливается в свете некоего жизненного итога, в свете «замыкающей» истины. Конечно, она может быть скорректирована (иногда опровергнута) в процессе развития мироощущения поэта, относительность ее может быть выявлена общим контекстом творчества. Так это и случилось, например, с демоническим циклом Пушкина 23-го года, со стихотворением «Три ключа». Но как бы то ни было, всегда важно учитывать эту установку лирического слова: какова степень его притязаний на воплощение «завершающей» истины. Поэтическая идея «Трех ключей», например, выражена Пушкиным как незыблемая и абсолютная трагическая «формула» человеческой жизни. Не случайно из композиции этого произведения исключено едва ли не все, что напоминало бы о присутствии лирического субъекта. Слово о мире звучит здесь как слово извечной правды, правды «родового», сверхиндивидуального порядка. Можно бы обратиться за примерами и к тютчевской лирике. Тютчевское «мы», которым порою «замещается» в его лирических композициях «я» конкретного носителя высказывания, вовсе не является приметой так называемой «хоровой лирики». Оно сигнал особой установки на предельную широту обобщения, оно устремлено к тому, чтобы подчеркнуть всечеловеческий характер воплощенных поэтом законов духовного бытия. Поэт сам устанавливает эстетический масштаб, в свете которого мы должны воспринимать его поэтическую «карту вселенной», не выходя за пределы избранной им меры охвата реальности.

Что же касается пушкинской «Элегии», то она вовсе не претендует на универсальность и окончательность высказывания, хотя в ней и воплощена глубокая и объективная правда о мире и человеке, о вековых (а не только исторически преходящих) противоречиях жизни. В «Элегии» поэтическое размышление о мире нераздельно слито с мыслью поэта о себе, о трагических случайностях своей судьбы, о грозном и волнуемом море грядущего, которое не измерить никакими предначертаниями. И в финале «Элегии» поэт как бы оставляет за собой право надежды и право сомнения. Финал побуждает вспомнить пушкинское высказывание о счастье, промелькнувшее в

письме к Осиповой (ноябрь 1830 года). «Но счастье... это великое быть может, как говорил Рабле о рае или о вечности. В вопросах счастья я атеист: я не верю в него и лишь в обществе старых друзей становлюсь немного скептиком»¹. Последний штрих «Элегии», гениальное пушкинское «может быть», органично замыкая образ противоречивого многообразия жизни, одновременно раздвигает лирическую перспективу, предвещая возможность дальнейших духовных коллизий.

* * *

Лирика болдинской поры (как, впрочем, и драматургия, и проза) с особенной очевидностью убеждает в том, насколько плоско и вульгарно представление об абсолютно гармоническом Пушкине, за которое так долго цеплялась старая пушкинистика. Об этой давно отброшенной современным пушкиноведением легенде можно бы и не вспоминать, если бы отзвуки старого, но стойкого стереотипа изредка не давали о себе знать то бесконечными напоминаниями о пушкинском оптимизме, то стремлением приглушить драматические конфликты пушкинского мышления конца 20 — 30-х годов.

В болдинский период лирико-философская мысль Пушкина движется от противоречия к противоречию. Прощупывая их в разных направлениях, она может вернуться к истокам проблемы (конфликта) и в том случае, когда она, казалось бы, только что наметила русло, в котором противоречия могут быть сняты на уровне синтеза. И в этих перепадах пушкинской мысли сказывается своеобразная «логика», «логика» душевной борьбы.

В «Элегии» Пушкин не сомневается в смысле человеческого существования. Между тем именно в сомнении берет исток поэтическая символика «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» (октябрь 1830). «Стихи...» открываются образом ночного мира:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т.14. С. 123.

С редкой поэтической смелостью и одновременно с высоким художественным тактом Пушкин вплетает в структуру философского символа бытовую деталь. Она входит в пушкинский стих не только для того, чтобы укрепить предметные «корни» образа, без которых невозможна никакая символика. Деталь эта несет в себе лирическую оценку, от верного понимания которой не в последней степени зависит понимание существа пушкинской поэтической идеи. Об этом еще пойдет речь впереди. Теперь же необходимо лишь заметить, что Пушкин останавливается именно у той тонкой эстетической грани, за которой философская символика может сместиться в «быт», а условно-лирическая ситуация в биографический план. Д. Д. Благой писал о «прозаическом ключе», в котором начинается это стихотворение. Наблюдение справедливо, если только его не преувеличивать. Не следует забывать, что если в пушкинских «Стихах...» нет библейского «бледного коня» (он остался в черновом автографе), то в них нет и «ночной жизни старого, давно нежилого помещичьего дома», как нет и «будничного образа старухи-крестьянки, сидящей за прялкой»¹, а есть все-таки Парка — богиня судьбы, образ аллегорический, хотя бы и дерзко обыто- ленный.

Символика пушкинской ночи наращивается исподволь. Образ первых четырех строк поначалу воспринимается как поэтический набросок фона, остро схваченный ракурс быта, закрепивший мгновенное впечатление, не больше. И только неожиданно возникшее упоминание о Парке резко укрупняет смысловой объем образа. Рождается «отраженная» ассоциативная волна, которая в движении своем захватывает предшествующие детали, побуждая осмыслить их «заново». Лирический образ начальных строк вдруг поворачивается к нам своим вторым, символическим слоем, в контексте которого каждая бытовая деталь оказывается уже не внешним атрибутом ночного фона, а многозначительной приметой мира. Символическое звучание обретает не только «однозвучный» ход часов, образ, символика которого подкреплена традицией («Глагол времен, металла звон» у Державина), но и пушкинская строка «Всюду мрак и сон докучный». Соотнесенность этих образов, обусловленная «теснотой стихового ряда» (термин Ю. Н. Тынянова), возбуждает в точках их взаимодействия новое смысловое «поле». Возникает картина всеобщей дремоты, спячки созна-

¹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М.: Советский писатель, 1967. С. 490.

ния, погруженного в хаотический поток жизни, трагически дремлющего перед лицом времени. Пушкинская ночь в «Стихах...» — особое состояние мира, когда стихия жизни как бы легко «обтекает» расплавленные мраком границы вещей, раскрываясь в своих первоуродных, бессознательно-импульсивных («спящей ночи *трепетанье*») и хаотических («жизни мышья беготня») движениях. Этим ночной мир Пушкина близок тютчевской ночи. Но у Тютчева ночной хаос — первооснова бытия, его метафизический исток, оценка которого с позиций «смысла» — нелепа. Пушкинская же ночь в первых строках выглядит воплощением жизненных начал, *еще* не охваченных сознанием и воплощением сознания, *пока* что безвольно растворившегося в потоке жизни. «Ночные думы» Тютчева вырастают на жадном стремлении прикоснуться к «темному корню» бытия, ощутить на себе жуткое и неотразимо влекущее дыхание «хаоса». У Тютчева это стремление фатально заложено в человеческом духе. Оно иррационально и не поддается ограничениям воли. Ведь тютчевский «хаос» не только изнанка мира, его темный лик, но и изнанка человеческой души, ее «наследье родовое».

Пушкинская мысль заинтересована, как мы увидим дальше, именно *поиском смысла*, который мог бы упрочить положение личности в текучем и неустойчивом мире.

Пафос напряженной активности духа, жаждущего противопоставить «слепому» потоку бытия волевое усилие зоркой мысли, чтобы пробиться сквозь заслоны судьбы, сквозь «сон докучный», властвующий вокруг над умами, к трезвому и всеобъемлющему взгляду на жизнь, в свете которого случайное и хаотическое, весь этот «темный язык» бытия раскрылись бы в своем сокровенном значении, — таков пафос пушкинского лиризма не только в «Стихах...», но и в болдинской лирике в целом.

Вообще личностное начало в поэзии Пушкина выражено ярко и сильно. И невозможно согласиться с М. О. Гершензоном, утверждавшим в свое время, что «личности Пушкин не знает и не видит ее самозаконной воли»¹. Все дело в том, как понимать эту «самозаконную волю». Гершензон понимал ее всецело субъективистски. Нужно ли говорить, что такое понимание расходится с логикой пушкинского творчества 30-х годов. Личность у Пушкина не противостоит миру в горделивой позе романтического сверхзнания. Мера личностного самосознания у Пушкина и есть,

¹ Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Книгоиздательство писателей в Москве. 1919. С. 47.

в конечном счете, мера проникновения в объективный смысл тех отношений, которые связывают человека и человечество, человека и историю. Там, где у Пушкина частное человеческое существование, духовный мир личности и большой мир истории предстают как разобщенные реальности (в «Медном всаднике», например), там эта ситуация разрыва и распада воплощается как трагедия. Но пушкинскому изображению этой трагедии чужд романтический универсализм: не символы чисто духовных сущностей сталкиваются в ней, а объективные силы истории, в которую она и уходит своими корнями.

В болдинской лирике все, что связано с глубинными устремлениями личности, пытающейся уяснить возможности своего «самостоянья» в мире, необыкновенно накалено, насыщено страстью и тревогой. Человек здесь поставлен перед лицом судьбы — не только возможностей ее, но ее ограничений и преград. Образ судьбы, возникающий на общем фоне болдинской лирики, не утрачивает своей драматичности оттого, что судьба перестала быть в художественном сознании Пушкина романтической мистификацией внешних и чуждых сил, фатально тяготеющих над человеком. Сумрачный этот образ вырастает на конкретном материале пушкинского духовного пути, преломляющего в себе духовно-исторический путь пушкинской России. В нем слиты раздумья о непоправимости прошлого с его болью и утратами, жизненной бурей, разметавшей друзей, мысль о скоротечности бытия и неизбежности жизненного «ночлега». Все это — судьба, и грозные виденья ее со всех сторон обступают человеческую мысль. «Ночь» в болдинском творчестве Пушкина, в сущности, тоже один из обликов судьбы.

Мужество пушкинской лирико-философской мысли, ее личностный пафос тем ощутимей, что она пробивает себе дорогу среди непреложного и неустранимого, среди безотраднейших реальностей истории, сохраняя в себе всю остроту виденья этих реальностей. Кажется даже, чем беспросветней сгущалась мгла вокруг, чем тревожнее разворачивались в начале 30-х годов обстоятельства русская действительности, тем ярче разгоралась пушкинская мысль, тем шире раздвигались ее горизонты. В этом тоже заключалась своеобразная, чисто пушкинская реакция на мир, проистекающая от гордого непокорства духа. Устремляясь к философским обобщениям, мысль Пушкина никогда не покидала исторической почвы, предчувствуя, что смысл современной эпохи может быть постигнут лишь в глобальных сопряжениях прошлого и настоящего («Медный всадник», «Капи-

танская дочка», исторические штудии поэта), а разгадка современной личности немислима без уяснения диалектики вечного и преходящего в сознании человека (болдинская лирика и драматургия). Все эти сферы изображения тесно соприкасаются в контексте пушкинской мысли.

В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкин не останавливается перед тем, чтобы произнести самое безысходное слово о жизни. Но именно в той точке своего движения, где мысль поэта готова в хаосе и потемках духа усмотреть всеобщий закон бытия, она начинает упорный, настойчивый поиск смысла. Очевидна, таким образом, близость конфликтно-композиционной основы «Стихов...» к тем принципам воплощения конфликта, которыми определяется динамика образа в «Элегии». И там и здесь движение лирического образа предполагает ломку однозначно узкой схемы жизненных противоречий и следующее затем погружение лирической мысли в глубины, в противоречивую сложность мира и души.

В композиции «Стихов...» есть своего рода нервный центр, конфликтное ядро, разительно четко обнажающее суть противоречия. На срединной границе стихотворения сталкиваются поэтические строки

Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?

смысловые и оценочные акценты которых резко противостоят друг другу. Здесь дана «поэтическая формула» конфликта. И что же? «Формула» эта отмечена, казалось бы, странной «непоследовательностью» мысли, если расценивать ее с точки зрения чисто смысловых и только смысловых отношений. Может ли тревожить явление, нелепость и бессмыслица, ничтожество и пустота которого только что выявлены? Но в этой-то «непоследовательности» лирической эмоции и заключается вся суть пушкинского образа, воздвигнутого на взрывчатой логике чувства, пронизанного страстной живой мыслью, которой чужда боязнь противоречий. Этот парадоксальный поворот темы выдает присутствие *стихийного* порыва мысли, которую не может погасить даже истина о мире как о суете сует, «мышья беготне».

Оттолкнувшись от конфликтного «ядра», попытаемся теперь восстановить органику воплощения конфликта. Пушкинская «жизни мышья беготня» — образ, увенчивающий в композиции «Стихов...» определенный этап, достаточно целостное звено в движении темы. В пределах этого этапа

развертывание авторской лирической эмоции идет по восходящей. Нагнетаются отталкивающие приметы хаотического, не освещенного смыслом ночного бытия, символизирующего собой всю сферу человеческого существования. Бытовые детали нисколько не «утепляют» картины, если помнить, что они важны не сами по себе, а лишь в контексте символической ситуации. Отталкивающий лик мира, в котором исчезло дыхание смысла и высшей разумной цели, раскрывается постепенно. Сначала рождается чувство унылого, усыпляющего мысль однообразия и скуки: «Всюду сон и мрак докучный...» Затем возникает ощущение звука: «Ход часов лишь однозвучный Раздается близ меня...» Но и звук не расторгает гнетущего однообразия мира, а лишь усиливает его. Вместе с тем его монотонность несет в себе злобещий оттенок: «однозвучный» ход часов, словно бы голос вечности, едва слышный, ибо он сливается с усыпляющей мелодией ночи. Далее следует образ поразительной художественной мощи: «Парки бабье лепетанье». Вряд ли необходимо здесь указывать на дерзкое нарушение традиции, на остроту ассоциативных сближений, на которых держится образ. Все это слишком очевидно. Важно другое — тот неповторимый, трудно поддающийся объяснению художественный эффект, который возникает от взаимодействия этого образа с контекстом. Голос Парки приглушен, он тоже сливается с музыкальным «фоном» ночи — это всего лишь «бабье лепетанье», кажется, и древняя богиня судьбы усыплена созерцанием скучного жизненного потока и нехотя, как бы сквозь сон, повинуюсь всевластному автоматизму бытия, обрывает нити человеческих судеб. Трагический колорит этого образа, бесконечно усиливающий черты жизненной бессмыслицы в общей картине ночного мира, держится именно на этом «лепетанье», на приглушенности звука.

Каждая символическая деталь в картине целого у Пушкина подчинена единству тона, смыслового и музыкального. Но в пределах этого изобразительного единства идет нагнетание авторской лирической экспрессии от строки к строке, от штриха к штриху. И в этой экспрессии все явственней проступает субъективно-лирическая оценка. От эпитета «докучный» к детали «бабье лепетанье» оценочные акценты экспрессии становятся все отчетливее и все очевиднее раскрывается ее суть: отталкивание, неприятие, отвращение, усталость и скука, объемлющая все эти эмоции, скрадывающая их определенность и остроту. И вот, наконец, на вершине этого художественного построения,

там, где замыкается его первое композиционное звено, является образ, сосредоточивший в себе итог всего предшествующего развития художественной мысли — «жизни мышья беготня...» Он немало не выпадает из общей картины, напротив, рождается из нее. Он ассоциативно «подсказан» той цепью изобразительных деталей, которые вырастали на символическом переосмыслении бытовых реалий. Но он исчерпывающе раскрывает символику пушкинского быта в «Стихах...», а главное, пушкинская мысль поднимается здесь до максимального обобщения. К тому же он вносит в изображение ночного мира новый оттенок. Монотонный поток жизни теперь завихряется хаотически бессмысленным, лихорадочно суетливым движением. Это движение как бы пародия на жизненный порыв. Мертвенное по сути своей, оно лишь усиливает ощущение тоскливого однообразия бытия, призрачности людских целей, сопоставленных с вечностью.

Итак, произнесена метафора, являющая собой поэтическую формулировку жизненного закона и одновременно экспрессивный сгусток авторского отношения к миру. Пушкинский стих, как бы споткнувшись о некую внутреннюю преграду, делает паузу, выявленную графически (многоточие). И далее возникает строка, неожиданно открывающая новый поворот художественной мысли: «Что тревожишь ты меня?» С этого момента лирические вопросы следуют один за другим. Вопросительная интонация становится цементирующим началом в развертывании образа. Она несет в себе максимум смысла уже потому, что выявляет огромное лирическое напряжение, запечатленное в слове.

В пушкинских вопросах бьется пульс жадной, настойчиво взыскующей мысли:

Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Мысль расплеснулась в этих вопросах неудержимо, именно как «стихия», сама природа которой исключает представление о пределе. Потому-то она и опрокидывает тот барьер завершающего знания о мире, к которому она только что пришла. В стихийности ее порыва заключено неясное, но глубокое предчувствие того, что жизнь может оказаться таинственной, богаче и шире любых универсалий, хотя бы

они и были пропитаны эмоциональной правдой и искренностью личного трагического опыта. Не итог философско-лирического размышления здесь важен. Его нет. Или, точнее, он снят, опровергнут, отброшен стремительным напором мысли, для которой очевидное вновь оборачивается тайной. Важен акцент на стихийной динамике духа, на вечно неутоленной потребности познания, которую лишь подхлестывает прообраз «последней» трагической правды о мире. Пушкин в «Стихах...», в сущности, допускает представление о пределе познания только для того, чтобы тотчас же против него взбунтоваться.

Трагический сумрак сгущается над пушкинской мыслью в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». Но в сумраке, по ходу развития поэтической темы, начинает брезжить свет. И свет этот излучает не спасительная контридея, способная противостоять представлению о жизни, как о бессмысленной «мышьей беготне», а сама лучезарная стихия пушкинской мысли, отважное кипение ума, не подавленного силою трагических впечатлений.

* * *

Поиск истины продолжается в пушкинском «Герое» (ноябрь 1830 года). Здесь резко перестраивается ракурс лирико-философской мысли. Теперь она втягивает в свою орбиту материал истории, одну из самых ярких, величественных и грозных ее страниц, связанную с судьбой Наполеона. Но не философия истории занимает Пушкина в «Герое» и не историческое содержание личности Наполеона служит здесь предметом размышления. *Человеческая сущность* этой личности, противоречия ее духовной природы — вот что выдвигается на первый план. Было бы нелепо усматривать в этом симптом равнодушия к истории. Важно только понять, что исторический материал в «Герое» существен лишь постольку, поскольку он сопричастен пушкинской мысли о современном человеке. Исторические вехи судьбы Наполеона, величая панорама его взлетов и падений — все это входит в пушкинский стих. Однако входит не как самоценный объект изображения, пределами которого исчерпано движение авторской мысли, а скорее как фон, призванный оттенить главное: *человеческое в гении, вечное в человеке*, то, что не зависит от перепадов славы, от чередования удач и поражений. Вот почему библейский вопрос «Что есть истина?», вынесенный в эпиграф, для

Пушкина не вопрос конкретно-исторического, локально-исторического порядка, но и не вопрос абстрактно-метафизический. Точка приложения его не перипетии наполеоновской судьбы, а сфера непреходящих ценностей, насущно необходимых современному сознанию, в интересах которого и предприняты поиски ответа.

Первое, что приковывает к себе внимание в «Герое», — диалогическая форма композиции. Ее, разумеется, замечали исследователи, но не пытались принять за исходную опору анализа. Между тем форма эта в высшей степени небезразлична для того типа художественной идеи, которая воплощена в «Герое». Можно сказать больше: только в «открытой», полемически насыщенной структуре лирического диалога и могла быть воплощена пушкинская мысль, расщепленная, разорванная такими противоречиями, которые на сей раз требовали персонификации полемизирующих внутри авторского сознания «голосов»¹.

К развернутым диалогическим композициям в лирике 20-х годов не однажды прибегали романтики. Но то был, как правило, диалог с жестко закрепленной авторской точкой зрения на мир, диалог полемический скорее по форме, нежели по сути. Мера виденья автора здесь, как правило, совпадала с позицией какого-то одного из полемизирующих «персонажей». Таков диалог-элегия Д. Веневитинова «Поэт и друг» (1826-1827). Поэт и только Поэт в этом диалоге — лирический рупор автора, рупор его представлений о роли творца и судьбах творчества. В пламенной исповеди Поэта рассыпаны характерные для лирики Веневитинова пророчества близкой гибели («Душа сказала мне давно: Ты в мире молнией промчишься») и шеллингианские размышления о провиденциальном назначении искусства, об искусстве как форме непосредственно интуитивного проникновения в «тайнопись» природы:

Природа не для всех очей
Покров свой тайный поднимает:
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?
Лишь тот, кто с юношеских дней
Был пламенным жрецом искусства,
Кто жизни не щадил для чувства,
Венец мученьями купил,
Над суетой вознесся духом
И сердца трепет жадным слухом,
Как вещей голос, изловил!..

¹ Интересные, хотя и очень беглые суждения на эту тему высказаны В. Д. Сквозниковым. См.: Сквозников В. Д. Лирика Пушкина. М.: Художественная литература, 1975. С.21-22.

И, наконец, в довершение всего проскальзывает излюбленное представление Веневитинова о поэте-философе, в котором

...ум и сердце согласились,
И мысли полные носились
На легких крыльях мечты.

Реплики же Друга, в сущности, лишь провоцируют Поэта на исповедь. Духовная позиция, заключенная в них, лишена самостоятельно-лирического значения в том смысле, что она не воспринимается как символ противоречия, закравшегося в сознание автора и расколовшего его. Меньше всего она результат авторских сомнений и поисков. В репликах Друга запечатлены следы бездумно-эпикурейского восприятия жизни, которое всегда было глубоко чуждо Веневитинову:

Нет! дважды жизнь нас не лелеет.
Я то люблю, что сердце греет,
Что я своим могу назвать,
Что наслажденье в полной чаше
Нам предлагает каждый день...

Пolemические аргументы Друга не принимаются в расчет, ведь в них слышен голос непосвященного в «святые таинства искусства». А с непосвященными романтическое мышление никогда не стремилось установить диалогический контакт. Поэтому не случайно в заключительном четверостишье, выделенном графически, возникает в первый и последний раз монологически-авторское слово, в котором точка зрения автора подчеркнута совпадает с духовной позицией поэта:

Сбылись пророчества поэта,
И друг в слезах с началом лета
Его могилу посетил.
Как знал он жизнь, как мало жил!

Совпадение полное: в авторском контексте подхватывается афоризм, прозвучавший в реплике Поэта («Как знал он жизнь, как мало жил»). Закрывая эту реплику, он закрывает и авторскую речь. Самооценка поэта сливается с оценкой автора. Диалог завершается монологически.

В стихотворении Баратынского «Отрывок» (1831) подобное завершение отсутствует. Но и здесь авторская позиция четко закреплена. Диалог нужен, в сущности, лишь для того, чтобы на контрастном фоне жизнеощущения, воплощенного в репликах «героини», оттенить безусловную

истинность элегической исповеди «героя», которая и есть исповедь автора.

В диалогических композициях Веневитинова и Баратынского сопоставлены две позиции. Одна из них органически не приемлема для автора, находится «по ту сторону» его духовных исканий (у Веневитинова) или являет собой объект отрицания в данном лирическом контексте (у Баратынского, которому в общем-то была отнюдь не чужда жажда веры, абсолютизируемая его «героиней»).

Полноценно полемического столкновения здесь нет и не может быть. Такое столкновение в лирике возможно лишь тогда, когда в противопоставлении диалогических реплик воплощено противопоставление одинаково весомых стихий *единого* лирического сознания. Ведь в лирике невозможно абсолютное овеществление «персонажей» — носителей диалогического слова и полемической идеи, невозможна эпическая или драматическая полнота их объективизации. И та «персонификация» голосов в «Герое», о которой мы упоминали, конечно же, персонификация относительная и условная. В лирике возможна лишь *тенденция* к такой объективизации, в условиях которой авторская мысль, временно и частично растворяясь в чужой или, точнее, отчужденной диалогической позиции, рано или поздно возвращается «на круги своя». Это означает, что каждый из полемизирующих голосов диалога наделен правом представлять авторскую точку зрения. И стало быть, она не закреплена жестко за какой-либо одной из полемизирующих сторон. Она постоянно смещается, «скользит» из одного ряда реплик в другой, контрастный ряд. Она представлена на каждом полюсе диалога, в каждой из его речевых цепей. И в то же время ее нет там, ибо каждая цепь высказываний вправе претендовать лишь на какую-то долю истины, лишь на какую-то грань авторского сознания. А это возможно лишь в том случае, когда авторское сознание внутренне раздвоено, когда оно ищет выход из тупика противоречий и не находит его. И вот в лирическом диалоге поэт устраивает «очную ставку» противоборствующих стихиям своей собственной мысли. Он персонифицирует полярности этой мысли не из простой прихоти воображения. Ему важно уяснить, куда ведет каждая из идей-антагонистов. К такому диалогу редко прибегает лирика. Гениальные шедевры в этом роде единичны. На одном уровне с пушкинским «Героем» оказываются, пожалуй, лишь «Два голоса» Тютчева. Лирика здесь вступает в пограничную область «межродовых взаимосвязей».

Она «заимствует» у драмы и, пожалуй, в особенности у романного мышления, если вслед за Б. Грифцовым считать принципом этого мышления закон «контроверзы»¹. «Герой» открывается размышлением Друга о прихотях славы, о переменчивых пристрастиях толпы, в суетной погоне за новизной, низвергающей старые кумиры:

Да, слава в прихотях вольна.
Как огненный язык, она
По избранным главам летает,
С одной сегодня исчезает
И на другой уже видна.
За новизной бежать смиренно
Народ бессмысленный привык;
Но нам уж то чело священо,
Над коим вспыхнул сей язык.
На троне, на кровавом поле,
Меж граждан на чреде иной
Из сих избранных кто всех боле
Твоею властвует душой?

Субъективно-авторская тональность этого размышления станет вполне очевидной, если вспомнить, с каким упорством в конце 20-х — начале 30-х годов Пушкин стремился осмыслить природу славы. Истинная и мнимая слава, вечное и мимолетное в ней — эти проблемы занимают поэта и в поэме «Полтава», и в ряде стихотворений начала 30-х годов («Что в имени тебе моем...», «Поэту»). Мысль о превратностях славы и горечь, рожденная этой мыслью, навеяны обстоятельствами пушкинской поэтической судьбы. 30-е годы, как известно, отмечены некоторым спадом интереса к пушкинской поэзии, попытками противопоставить ей новые поэтические веянья, возложить на нее ответственность за эпигонскую девальвацию стиха.

Все это, по-видимому, тревожило Пушкина, подстегивало и обостряло его интерес к вечным началам, скрытым в человеческой деятельности и определяющим ее непреходящий смысл.

Итак, в первой же реплике Друга проступает авторский взгляд на вещи. Это важно. Пушкин дает понять, что позиция Друга не есть совершенно отчужденная позиция. Она включена в кругозор авторского сознания, охвачена им, наделена правом его «полномочного представительства». Реплика завершается вопросом, острота которого усилена предпоследним ему рассуждением о капризах славы. Вопрос этот (исходный пункт пушкинского диалога) падает уже

1 Грифцов Б. Теория романа. 1927.

словно бы на подготовленную почву, затрагивая в представлениях Поэта давнее и выношенное пристрастие:

ПОЭТ

Все он, все он — пришлец сей бранный,
Пред кем смирились цари,
Сей ратник, вольностью венчанный,
Исчезнувший, как тень зари.

Первый ответ и... первое противоречие. Но пока что это еще не «контроверза» остро столкнувшихся полярностей авторского мышления, а противоречие, заключенное в самой природе объекта — личности Наполеона. Наполеон — «пришлец», но пред ним «склонилися цари». А главное, он — «ратник, вольностью венчанный». Уже одно это сочетание взаимоисключающих атрибутов «вольности» и «венца» отмечено поразительной емкостью заключенного в нем исторически-объективного смысла. Пушкин варьирует здесь поэтическую характеристику, найденную им значительно раньше в стихотворении 1824 года «Недвижный страж дремал...»:

Сей всадник, перед кем склонилися цари;
Мятежной вольности наследник и убийца,
Сей холодный кровопийца,
Сей царь, исчезнувший, как сон, как тень зари.

Вариация старого образа в «Герое», подхватывая узловое противоречие исторической миссии Наполеона («мятежной вольности наследник и убийца»), стремится к метафорическому сгущению мысли. Ее смысловые звенья, не расчлененные теперь столь явно, образуют прочное метафорическое стяжение. Именно поэтому пушкинская метафора порождает тонкую игру смыслов — верный признак содержательного полнозвучия и насыщенности метафорического образа. «Вольностью венчанный» — это выражение включают оба полюса старой поэтической «формулы» (Наполеон как «наследник» вольности и ее «убийца»). Но первое значение возникает на смысловой поверхности метафоры, второе рождается в ее образной глубине: «венчанный» — атрибут триумфатора (в Древнем Риме увенчивали победителя, героя), но «венчанный» — и знак самовластья. И вот это последнее значение в столкновении с понятием «вольности» порождает внутреннее противоречие, которое ведет нас к реальным контрастам наполеоновской судьбы. Противоречия эти накаляют пушкинский лирический диалог. Поиск истины осложняется. Следующая реплика Друга, точно бы оттолкнувшись от слов Поэта, сгущает резко

контрастные грани исторического пути Наполеона. Лишенная сколько-нибудь явных сигналов полемичности, реплика, однако, несет в себе тайный полемический умысел. Контрасты наполеоновской судьбы, нагнетаемые вопросами Друга, показывают, что сложность заключена отнюдь не в самом выборе (героя, любимца славы). Сложность начинается за порогом выбора. И она состоит в том, чтобы отделить истинное в герое от ложного, вечное от преходящего.

Именно с этого момента ориентиром диалога и становится вопрос, вынесенный в эпиграф: «Что есть истина?» Вопросы Друга построены как цепь альтернатив. Но их скрытый полемический умысел в том и состоит, что в сущности, они исключают выбор какой-либо отдельной альтернативы, ибо они демонстрируют сложность и противоречивость единого целого. Это целое — исторически неделимые в своих контрастах судьба и личность Наполеона. За подобным поворотом диалогической темы (напомним еще раз) — динамика пушкинского мышления, особенно настойчиво отвергающего в болдинский период «одноцветное», однозначное, иллюзорное восприятие мира и идущего к истине трудным путем, через противоречия и борьбу.

Вопросы Друга — не только побуждение к полемике, вызов на исповедь, обращенный к Поэту. Дело еще и в том, что, вопрошая, они утверждают. Только это утверждение не логического, а поэтического порядка. Утверждается исторический ракурс в осмыслении наполеоновской судьбы, ее драматических перепадов. Создается образ этой судьбы, целенаправленно сгущающий ее контрасты. Наполеон — герой, но и тиран, и это грани одной личности:

Когда ж твой ум он поражает
Своею чудною звездой?
Тогда ль, как с Альпов он взирает
На дно Италии святой;
Тогда ли, как хватает знамя
Иль жезл диктаторский...

Наполеон владыка судьбы и одновременно баловень удачи. Он управляет течением событий:

...тогда ль,
Как водит и кругом и вдаль
Войны стремительное пламя...

Но и река истории стремительно подхватывает его:

И пролетает ряд побед
Над ним одна другой вослед...

Наполеон — дерзновение воли и гения, бросающих вызов вечности:

Тогда ль, как рать героя плещет
Перед громадой пирамид...

Но он только человек и его личная воля и разум имеют предел. Знамение этого предела — Москва, образ которой исполнен у Пушкина загадочной, затаившейся мощи:

Иль как Москва пустынно блещет,
Его приемля, — и молчит?

Следующая далее реплика Поэта начинается резким отрицанием

Нет, не у счастья на лоне
Его я вижу, не в бою,
Не зятем кесаря на троне...

решительно отвергающим цепь альтернатив, выдвинутых вопросами Друга. В композиции диалога происходит перелом. Репликою Поэта снято историческое содержание личности и судьбы Наполеона. Отрицанием охвачен даже последний, самый романтический и притягательный для Пушкина эпизод наполеоновской биографии. Наполеон — изгнанник, отвергнутый историей, томящийся в бездействии — эта последняя глава великой наполеоновской эпопеи давно владела воображением поэта. В стихотворении «К морю» именно финал наполеоновской истории исполнен в глазах поэта особого трагического величия:

Одна скала, гробница славы,
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы,
Там угасал Наполеон,
Там он почил среди мучений...

Понятно, почему Пушкина так волновала трагедия Наполеона — она воспринималась поэтом как искупление, в горниле которого очищалось пламя ложных страстей и в гении открывалось человеческое. Но теперь в «Герое» даже этот трагический эпизод наполеоновской судьбы отвергнут, хотя он и получает в композиционной раме стиха просторный разворот, хотя образ угасающего Наполеона воссоздан с гениальной емкостью:

Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,

Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым.

В построении стиха здесь уже от строки к строке укрупняются очертания объекта. Перестраивая рылеевский образ, отмеченный в свое время как крупная поэтическая находка при чтении «Войнаровского» («Мазепа горько улыбулся; Прилег, безмолвный, на траву И в плащ широкий завернулся»), Пушкин заостряет контраст неподвижности и сжигающей душу Наполеона потребности действия. «Боевой плащ» вождя, томимого пыткой покоя,— деталь поражающая своей трагической глубиной.

Отвергая исторически эпохальные, но противоречивые, отмеченные прихотливым переплетением добра и зла, а главное, неустойчивые, втянутые в сокрушительный бег времени проявления наполеоновской славы, пушкинский Поэт подводит черту под этой цепью полемических отрицаний («Не та картина предо мною...»), чтобы сместить ракурс изображения. До сих пор в изображении наполеоновской судьбы преобладал панорамный аспект, теперь вводится крупный план. Исторически противоречивое содержание личности героя уступает место глубоко затаенным в ней идеальным человеческим возможностям. Для того чтобы раскрыть их, нужны крупные черты. Разворачивается сюжетная ситуация, в которой герой воспринят с ближней дистанции. Поток времени остановлен, из него выхвачено отдельное мгновение и воссоздано так, что здесь каждая деталь предельно насыщена смыслом. Герой сталкивается с грозной, всесокрушающей стихией, с разгулом чумы, над которой не властны ни воля, ни человеческий гений. История уступает место мифу. А миф этот как бы создан для того, чтобы испытать высшие человеческие возможности в герое:

Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость...

Герой представлен в единоборстве со слепой, зловещею силой. Привыкший побеждать, здесь он бессилен. Но и в бессилии этом торжествует не вождь и не гений — человек. Однако человеческое в Наполеоне представлено в сумрач-

ном, почти демоническом величии. Бросивший вызов неодолимому он стоит как бы на роковой черте, готовый сорваться в пропасть, дерзко заглядывая в лицо самой смерти.

Здесь мы подходим к одному из важнейших моментов поэтической концепции «Героя». Выбор события, в котором проверяется весь человек, сила его духа, в высшей степени знаменателен для пушкинского мышления 30-х годов. Разгул чумы в «Герое», как и в «Пире во время чумы», — своего рода экспериментальная ситуация, позволяющая воплотить трагический поединок человека с неустранимым злом, испытать стойкость человеческого духа в самых губительных для него условиях. Ситуация эта глубоко символична. «Чума» у Пушкина не только мор, угроза реального уничтожения, нарушающая привычный ход жизни и, следовательно, создающая почву для трагических конфликтов. «Чума» — эмблема духовного распада, «сумрачный недуг», в котором гибнет ум. Недуг этот порожден именно неустранимостью зла, убивающей волю. Слишком социологизировать этот символ не стоит. Но психологическое содержание эпохи, по-видимому, воплотилось в нем. Так или иначе в этом образе отразилось такое состояние мира и людских душ, которое отнимает надежды, искажает страсти, поднимает со дна души иррациональные стихии, ослепляя ум громадою зла. И в этой-то символической по резонансу художественной ситуации испытывается величие Наполеона. Пушкинский Поэт заключает свою реплику манифестацией, произнесенной с жаром и внушительностью клятвы, страстного и неколебимого убеждения:

...Небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

В клятве Поэта есть строки, которые, как нам кажется, проливают свет и на художественную природу конфликта в «Пире во время чумы», на существо авторской позиции в отношении к героям-антагонистам.

Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор...

В этих строках словно бы лирически перевоплотились две эмоциональные темы «Пира...», два его идеологических

полюса: полюс Вальсингама и полюс Священника. Они сближены в «Герое», помещены в одну идеологическую плоскость, схвачены связующей основой единого мироощущения. Это позволяет предположить, что антагонисты «Пира...» в равной мере носители авторского сознания, объемлющего крайности, субъективные истины героев в диалектической целостности такого художественного мироотношения, которое избегает прямолинейных pro или contra в оценке конфликтующих позиций, усматривая в них равновеликое смешение ущербности и силы. Вальсингаму с его дерзким вызовом, провозглашенным над разверзающейся бездной, не хватает просветляющего начала той самоабвенной и зоркой человечности, которая, постигая всеобщность горя, видит за судьбами мира судьбу людей. Священнику не достаёт могучей личностной энергии, той силы духовного порыва, который звучит в гимне Вальсингама. Гуманность Священника близорука, а жертвенность его слишком фаталистична. Распавшиеся, эти духовные позиции несут на себе клеймо «сумрачного недуга». Воссоединенные, они могли бы противостоять разгулу зла. Конфликт «Пира...» — открытый конфликт. У него нет завершения, которое было бы равнозначно торжеству какого-либо одного из враждующих жизнеощущений. Не случайно трагедия обрывается на неустойчивом моменте, на образе размышления, воплощенном в авторской ремарке: «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость». В «Пире во время чумы» Священник в дерзости Вальсингама усматривает вызов «небесам». Символика «неба» как символика высшего суда и высшей правды возникает и в «Герое». Но здесь «другом неба» объявлен тот, кто в стычке с неотвратимым злом сочетает в себе могущество воли, свет разума с деятельной человечностью.

Однако та жизненная позиция, которая могла бы стать итоговым синтезом, примиряющим в себе конфликтующие позиции «Пира...», в «Герое» вовсе не является замыкающим звеном диалога. Миф о единоборстве Наполеона с чумой лишь драматическая вершина, поднявшись на которую мысль поэта видит перед собой вместо завершающей истины новое противоречие. Реплика Друга разрушает обаяние легенды:

ДРУГ

Мечты поэта,
Историк строгий гонит вас!

Увы! его раздался глас,—
И где ж очарованье света?

Горизонты истины отодвигаются вдаль. Здесь пора сказать и о втором стержневом образе стихотворения, образе самой истины. Суть в том, что произведение Пушкина — не только диалог о герое, но и *диалог об истине*. На это не обращали внимания, но ведь от этого зависит понимание сложности и богатства пушкинской мысли. В евангельском эпиграфе к «Герою» берет исток второй смысловый пласт пушкинского диалога, пересекающийся с тематическим руслом полемики, осложняющий ее течение. Глубинный этот пласт «выходит на поверхность» в финале, нераздельно сплетается с самой сердцевиной диалогической проблемы. Оттого так напряженно и трудно бьется пушкинская мысль в «Герое», восходя от противоречия к противоречию, что самое представление об истине в глазах Пушкина утратило однозначно-универсальный характер. Но в мечтах пушкинского Поэта, знаменующих собой одну из противоположающихся сторон авторского сознания, наделенную в диалоге правом автономного развития, не утрачена еще жажда всеисчерпывающей и вечной истины, жажда, не поддающаяся диктату рассудка. Пушкинский эпиграф побуждает вспомнить о евангельском мифе. Есть особый смысл уже и в том, что эпиграф почерпнут из евангельской легенды, в которой так же, как и в мифе о Наполеоне, испытывается весь человек. В этом эпизоде Нового завета искусству издавна чудились особая психологическая глубина и широта общечеловеческого содержания, приглушенные, «свернутые» в нерасчлененно символических формах народной религиозной фантазии. Вопрос Понтия Пилата, обращенный к истерзанному Христу, которому предстоит взойти на Голгофу, вдвойне уязвим. Это вопрос догматика и схоласта. Он таит в себе дурную абстрактность и к тому же он совершенно излишен. Ведь суть евангельского мифа в том и состоит, что перед римским прокуратором сама истина, оживотворенная в судьбе «сына человеческого».

И для пушкинского Поэта истина сопряжена со стихийно-нерасчлененной целостностью человеческого деяния, подсказанного естественными побуждениями. Такую истину не в силах сокрушить безысходность обстоятельств, ибо она покоится не на рефлексии, не на обескровленной догматике долга, а на глубинных и неустрашимых движениях человеческой природы. Это зерно истины не «снимается», не опровергается в пушкинском диалоге. Другое дело, что этим зерном для Пушкина не исчерпана вся многомерность

проблемы. В пушкинском образе истины есть диалектически подвижные грани, выявляющие себя лишь в столкновении с другим полюсом сознания.

Последней репликой Поэта диалогическая тема смещена в предельно широкий философский план:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности холодной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно!— Нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

По печальному недоразумению строки эти, как известно, получили в критике Добролюбова узко логизирующее, одностороннее, а потому и превратное истолкование. Пушкина потом долго оправдывали, некстати ссылаясь на противоречия его мировоззрения. А между тем, как справедливо заметил Д. Д. Благой, в адвокатах Пушкин нуждается менее всего. Никакой абсолютизации «возвышающего обмана» в «Герое» нет и тени. Она начинает чудиться лишь тогда, когда пресекают течение поэтического диалога на «злополучной» реплике Поэта, отторгая ее от общего полемического контекста, отождествляя с «последним» словом автора¹. Да к тому же еще и в самой реплике совершают отсечение смысловых связей, упрощая и сглаживая противоречивый смысл целого. Но разве не очевидно, что «отрицание» истины в реплике Поэта предстает в цепи ограничений: отрицается не столько истина вообще, сколько возможность ее дурных, субъективных применений. И разве не очевидно, что сущность провозглашенного поэтом вывода, так возмутившего радикальную критику, заключается не в предпочтении истине обмана, но лишь в предпочтении «возвышающего обмана» «низким истинам». Причем смысл этого эпитета («низких») у Пушкина строго локален, уточнен контекстом предшествующих строк. «Низкая» истина — не просто жестокая, трезвая правда, пугающая человеческую мысль, разрушающая ее спокойствие и самоудовлетворенность. Нет, это истина, ставшая добычей «толпы» (в ее пушкинском понимании), оружием ее самозащиты. Это, наконец, истина, унижающая человека. Именно такой смысл поддержан контрастирующим эпитетом: «низких» —

¹ О неправомерности такой наивно расчленяющей «операции» анализа очень верно писал В. Д. Сквозников. См.: Сквозников В. Д. Лирика Пушкина. М.: Художественная литература, 1975. С.21-22.

«возвышающий». Пушкинская антитеза поражает объемом смысла, богатством контрастных граней. В самом деле, противопоставление проходит сразу по нескольким «уровням»: сталкиваются «истины» и «обман»; противостоят «возвышающий обман» и «низкие истины»; наконец, каждое отдельное звено антитезы таит в себе смысловую неожиданность, создающую впечатление контраста: «низкие» — «истины», «возвышающий» — «обман». Но смысловой стержень антитезы проходит, конечно же, в зоне эпитета, уточняющего пределы сопоставления. Только в этих границах и обретает свой смысл поэтизация «возвышающего обмана». Раздвинуть их или разорвать цепь антитезы, абсолютизовав какое-то отдельное звено — значит исказить поэтическую идею целого. Важно понять и другое: в манифестации Поэта «логика» нераздельно сплавлена с порывом страсти, готовой довести до рискованного предела утверждение той веры, которой действительность только что нанесла неизгладимое оскорбление.

Последней репликою поэта подхватывается «спущенная» на время нить исходной темы:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

Мысль поэта возвращается к истокам полемики, к ее основному объекту. Прошедшая через искус сомнения, столкнувшаяся с противоречиями между абсолютным и относительным в самом понимании истины, мысль Поэта завершается итоговым кредо, в котором резко заострены и одновременно диалектически сняты полемические крайности проблемы. «Герой» и «тиран» — эти понятия в контексте лирического диалога (но, разумеется, только в этом контексте) не разделены непроходимой пропастью. От героизма до тирании, предупреждает Пушкин, один шаг, если забыты побуждения сердца, символизирующего правду и человечность. Здесь снова просвечивает волновавшая Пушкина в 30-е годы мысль о психологических метаморфозах страстей. Сильные, до предела накаленные человеческие побуждения, поглощающие собой весь духовный мир личности, устремленные в стесняющее русло единственной страсти, могут прихотливо, порою неуследимо для личности сместиться от полюса добра к полюсу зла. «Всеобъемлемость чувств» и зоркая стража сердца (как бы добавляет Пушкин в «Герое») — таковы преграды на пути стихийной «игры страстей», позволяющие различить то, что находится «по ту сторону» добра.

Мы попытались представить тот мировоззренческий предел, к которому направлена мысль пушкинского Поэта. Представление об этом пределе навевается композиционной динамикой диалога. В заключительной реплике Поэта резонируют пушкинские раздумья о вечном и преходящем в судьбе гения, о диалектике истинного и ложного, добра и зла, и, следовательно, здесь воплощена существенная грань авторской концепции человека. И однако же то, что является итогом для пушкинского Поэта, вовсе не является итогом для Пушкина. Ведь его художественное сознание вбирает в себя и диалогическую позицию Друга. Причем вбирает ее как равноправную полемическую позицию. Ведь диалог продолжается. Звучит реплика Друга: «Утешься...» Странная это реплика. В ней как будто явное нежелание возражать, стремление сбить накал полемики, достигнувший наивысшей точки, готовность пощадить чужие иллюзии, наконец. И все-таки нельзя не заметить, что в ней заключено сомнение, смягченное готовностью оставить спор. «Утешься...» — одно слово только и произнесено, но этим словом истина, провозглашенная Поэтом, зачислена в разряд утешений.

Здесь необходимо сделать отступление. Истолкование последней реплики диалога может показаться непривычным. Дело в том, что адрес этой реплики принято увязывать с событием, которое остается за порогом стиха и намек на которое угадывается в нарочито условной авторской датировке произведения («29 сентября 1830, Москва»). Речь идет об эффектной миротворческой миссии Николая I, посетившего холерную Москву, о поступке, который в глазах иных современников был под стать мифическому подвигу Наполеона, якобы посетившего чумной госпиталь в Яффе. Вовсе не собираясь оспаривать бесспорное существование внешнего, конкретно-исторического адреса, заключенного в намекающей датировке «Героя», мы должны все же заметить, что в истолковании пушкинского произведения ему придают неоправданно большое значение. Порою все рассуждения о «Герое» вращаются вокруг этой темы или невольно сбиваются на нее. Не нужно бы забывать, что пушкинский «Герой», как всякое гениальное произведение, живет внутренними художественными законами, самодвижением поэтической идеи, а не «поводом к написанию». Слов нет, в случае с «Героем» и повод существен. Но существен скорее для характеристики политического мировоззрения поэта в 30-е годы, той сферы представлений, которая в «Герое» остается все-таки за границей стиха.

Концепция пушкинского «Героя» не только неизмеримо богаче события, которое, по-видимому, послужило одним из импульсов, вызвавших ее к жизни. Она обладает эстетической автономией в отношении к нему. Поразительная глубина философского мышления, запечатленная в «Герое», не нуждается в проекциях на реальную историческую ситуацию (приезд Николая в холерную Москву). Оттолкнувшись от нее в истоках (или в последующей авторской ретроспекции?) замысла, Пушкин слишком далеко ушел от нее в воплощении художественной идеи. Но если это так, то это означает, что в восприятии и истолковании любой детали пушкинского текста (исключая, конечно, авторскую датировку) нет нужды искать внешний адрес. Но зато есть необходимость разобраться в ее внутренних сцеплениях с развертыванием диалогической темы. В контексте диалога реплика Друга «Утешься» — лишь реакция на собеседника и, как уже было сказано, это реакция приглушенно выраженного сомнения. Но что подвергнуто здесь сомнению? Существо идеала, провозглашенного в декларации Поэта? Едва ли. Сомнением охвачена скорее всего лишь возможность его опоры на действительность. А действительность в представлении Пушкина всегда полна неожиданностей, способна разрушить любые, самые стройные и гибкие построения человеческой мысли. Спор пушкинских героев обрывается на полуфразе. Он внутренне не завершен.

Противоречие между «низкими истинами» и «возвышающим обманом» в последней реплике Друга, в контексте ее сцеплений с репликою Поэта как бы оживает вновь. Оживает на новом уровне, на уровне взаимоотношений истин мышления и истин действительности. И Пушкин лишь дает понять, что противоречие это не может быть перекрыто в сфере «чистой мысли». «Последнее слово» отодвигается, как бы смещаясь за пределы диалога в перспективу самой действительности.

«АНТОЛОГИЧЕСКИЕ ЭПИГРАММЫ»

«Антологическая пьеса» — едва ли не самый устойчивый жанр в поэзии первой половины XIX столетия. Он сохранял стабильность своих границ и в ту пору, когда рушились жанровые принципы мышления в лирике. Вероятно, это объясняется тем, что перестройки его всегда сопряжены с риском утратить колорит античного жизне-

ощущения, к воссозданию которого стремилась антологическая лирика. Случаи таких деформаций, в итоге которых из художественной структуры жанра исчезал оживлявший ее дух «прекрасных соразмерностей», бывали в истории поэзии. Чтобы ощутить тот внутренний предел пластичности жанра, переступить который не удавалось без ущерба для стилевой целостности антологической пьесы, достаточно вспомнить поэзию Н. Ф. Щербины. В творчестве этого поэта (весьма даровитого в своем роде) антологическая лирика часто смещалась в стилизацию.

Внешние атрибуты античности подменяли внутреннюю духовную целостность изображаемого мира. Избыточность этих атрибутов, их мозаическая пестрота придавали стилизациям Щербины утрированный характер. Ведь полноценная художественная стилизация (имеющая, кстати, все права на существование) не стремится к нагнетанию чисто внешних примет воссоздаваемого явления. Она озабочена воспроизведением лишь немногих, но существенных признаков, близких к содержательной сердцевине стиля. Индивидуальность его и узнается благодаря смысловому сгущению некоторых, но характерных примет. Однако даже такая стилизация небезопасна для антологического жанра, поскольку и в ней все-таки «мертвеют» черты некогда живого художественного целого, застывает его внутренняя динамика. И даже если стилизация не ставит перед собой разоблачительных намерений, все равно она эквilibрирует на очень шаткой грани между воспроизведением и насмешкой. «Антологические пьесы» Щербины были таковы, что они облегчали задачу многочисленным пародистам 60-х годов. Такое воспроизведение античности, к которому порою прибегал Щербина, уже само по себе было близко к невольному самопародированию. Авторский образ Щербины, характер его жизнеощущения плохо уживались с эстетическими установками жанра. Сознание Щербины было расколото диссонансами эпохи. Он бросался в античность, как в спасительную гавань, от общественных потрясений эпохи, от собственного скепсиса и раздвоенности. Но как раз эта-то обостренная жажда абсолютного покоя и абсолютной гармонии, связанные с нею экзальтация и напряженность, по-видимому, мешали поэту осмыслить античность как самобытный и целостный духовный мир, который можно постичь лишь путем художественного вживания, немислимого вне установки на объективность. И получалось в итоге, что как бы ни оберегал Щербина неприкосновенность своей античной идиллии, ее принципиальную непричастность ха-

осу современности (так он воспринимал ее), а все-таки беспокойный дух этой современности, ее дисгармоничность, глубоко проникшие в сознание поэта, привносились им и в антологическую лирику, разрушая здесь внутреннюю меру изображаемого. Кроме того, здесь сама демонстративность попытки противопоставить антологический жанр литературной и внелитературной современности сообщали художественным установкам жанра чуждую им цель. Ведь жанр этот стремился постичь античный мир не по контрасту с современной эпохой, а изнутри, из глубины его собственного историко-культурного контекста.

Мы позволили себе заглянуть в другую литературную эпоху (50 — 60-е годы) лишь затем, чтобы показать, какие рифы подстерегают антологическую лирику там, где она вольно или невольно сближается с современностью, поступаясь при этом внутренней замкнутостью художественного объекта. Замкнутость объекта в антологическом жанре (хотя и не абсолютная, как нас убеждают в этом пушкинские «антологические эпиграммы») — явление, резко выделяющее его в ряду многих других жанровых типов, мобильность и пластичность которых как раз определяются возможностями их сближения с динамикой современного поэту сознания. Этим объясняется и прочная власть традиции, закрепленная поэтикой «антологической пьесы».

Пушкину болдинской поры нужна была огромная дисциплина художественной мысли, чтобы сохранить эстетическую целостность этого жанра: она могла быть легко утрачена под напором драматических коллизий, разрывающих пушкинское сознание начала 30-х годов. Поражает уже само обращение Пушкина к жанру, казалось бы, столь далекому от всего, что тревожит поэта в эту пору. Пушкин создает в Болдине пять антологических пьес («Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифма», «Труд», «На перевод Илиады»). Это необычно уже потому, что это много для позднего Пушкина, а тем более для нескольких месяцев его поэтических трудов. Нужно вспомнить, что с 1821 года, особенно плодоносного в области антологической лирики, Пушкин на протяжении девяти лет создает всего лишь четыре законченных антологических пьесы («Сафо», «Кто на снегах возрастил...», «Подражания» Анакреону и А. Шенье)¹. Впечатление такое, будто в болдинскую осень вдруг ожил, воскрес из полубабения жанр, долгое время

¹ Незавершенные начинания в этом жанре мы не упоминаем здесь. Они, впрочем, не противоречат общей картине: их очень немного.

пребывавший на периферии пушкинского творчества, да к тому же жанр, по своим художественным установкам явно контрастирующий с основными конфликтными направлениями пушкинской мысли. Чем объяснить это? Видимо, лишь той внутренней потребностью в гармонии, в душевном равновесии, которая напоминала о себе тем острее, чем глубже были духовный разлад и ощущение катастрофичности бытия в пушкинском миропонимании начала 30-х годов. Но Пушкин не возлагал на антологический жанр никаких идеологических иллюзий. Он не искал в античности утопию «золотого века», как это было свойственно Гнедичу и отчасти Дельвигу. Пушкин отчетливо разделял эти сферы: мир античности и современную действительность. Но именно потому, что он разделял их, сознавая необратимость исторического процесса и своеобразие внутренних законов, по которым живет каждый из этих миров, — именно поэтому в болдинской лирике мира эти соприкоснулись в единственно возможной зоне сближения — на стыках вечных проблем.

В 1821 году одна за другой появляются на свет блистательные антологические пьесы Пушкина, которые позднее в сборнике 1826 года были объединены под общей рубрикой «Подражания древним». В этих произведениях складываются основы пушкинского восприятия античности и пушкинская концепция антологического жанра. Не только упоение жизнью, «эта роскошь, эта нега, эта прелесть»¹, которую находил Пушкин в греческой поэзии (и в удачных, на его взгляд, «подражаниях» Дельвига), — не только это привлекает Пушкина в жанровых возможностях антологической пьесы. *Первые ростки движения эмоций, их тонкие гармонические переходы* в тех особых духовных формах, которые не терпят дисгармонии и хаоса, в которых печаль пронизана внутренним светом и ни одна эмоция не вырастает до диссонирующего предела, — здесь находил Пушкин почву, на которой можно было бы развернуться психологическим устремлениям его лирики. К тому же здесь велика была власть жанровых ограничений. А то, что ограничивало художественную мысль, в глазах Пушкина было не только преградой, но и стимулом творчества. В стесняющих пределах блеск, сила и дерзость художественной фантазии, по Пушкину, особенно неотразимы. Не исключено, что уже и тогда (в 1821 году) в жанровых барьерах антологической пьесы (барьерах не только формальных, но и

1 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1964. Т.7. С.63.

содержательных) Пушкину, быть может, интуитивно виделся противовес необузданному беззаконию романтической субъективности¹. Кстати, именно в этом свете значение античного искусства для художественной практики раннего романтизма расценивалось крупнейшими реформаторами романтической эстетики братьями Фр. и Авг. Шлегелями.

Уже и тогда, в антологических опытах 1821 года, Пушкин обходит стороной вакхическое начало античности, столь привлекавшее Батюшкова. «Дионисийская», оргиастическая стихия античного жизнеощущения, особенно широко расплеснувшаяся в эпоху эллинизма, судя по всему, мало занимает Пушкина начала 20-х годов. Точно так же и внешняя, экзотически-декоративная сторона античности, усердно имитируемая антологической лирикой эпигонов (к примеру, В. Панаев с его идиллиями), никогда не привлекала Пушкина сама по себе.

Пушкин ищет и находит свою область лирических эмоций, в которых вполне самобытно преломлялся бы общечеловеческий опыт античного мироощущения. Образы чувства в антологических пьесах Пушкина 1821 года отмечены особой неповторимой прелестью. Это прелесть *душевной грации*, мыслимой лишь на фоне сдержанности в проявлениях чувства, сдержанности, берущей исток в природной, а не благоприобретенной способности души. Контрасты между естественной сдержанностью в проявлениях чувства и пожаром его, разгорающимся в душевной глубине, моменты, когда оно безотчетно и произвольно проступает наружу, этот след «улыбки нежной» в пушкинской «Дионее» или столь же произвольная, рожденная свободной прихотью души гордость «девы» («Дева») и ее равнодушие, за которым лишь угадываются внутреннее беспокойство, ревнивое внимание к «неосторожному другу», — уже в этих образах чувства проступает характерно пушкинский акцент на подвижности эмоций, а главное, на естественности их проявлений. Пушкин отнюдь не стремился в антологических пьесах к изображению только умиротворенных душевных движений, которые бы могли служить символами прямолинейно и узко истолкованной античной гармонии. Нет, мир античной души для него живой мир. В нем возможны и психологическая нерасчлененность душевных проявлений, и контрасты переживаний, и стихийная игра чувства, когда одна эмоция безотчетно замещает собой другую. Все эти оттенки душевной жизни именно как возможности нераз-

¹ Мы можем допустить это предположение, опираясь на бурные темпы пушкинского художественного развития.

вернуто и скрытно проступают в «Деве», в «Дионее», в «Редее облаков летучая гряда». Но везде мера и гармония в антологических пьесах Пушкина *«не допускают ничего напряженного в чувствах»*, как он сам выразился по поводу «Идиллий» Дельвига¹. В «Дионее» «взор потупленный», который «желанием горит», уравновешен долгой «улыбкой нежной», увенчивающей изображение страсти. Образы эти подчеркнута соотношены, ибо в последней строке ритмическое течение стиха, только что уклонившееся в сторону в строчке «И долго после Дионея...», вновь возвращается в прежнее ритмическое русло. Вклинившаяся в это русло усеченная строка лишь оттеняет ритмическое «равновесие» упомянутых образов, сосредоточивая одновременно всю силу смыслового ударения на слове «долго», на длительности «улыбки нежной». Эта «улыбка нежная» у Пушкина и есть великое чудо жизни. Поэт воплощает и восторг перед красотой, но это не бурное вакхическое чувство, а восторг только что просыпающейся души, разбуженной музой («Муза»), и трепет перед зрелищем красоты, которая входит в жизнь, подобно великой и божественной тайне («Нереида»). Вообще мир души в антологических пьесах Пушкина изображен как только что просыпающийся мир, исполненный утренней свежести, еще не осознавший себя, не вкусивший рефлексии, свободно, естественно и бессознательно владеющий своими духовными силами.

Пушкин, таким образом, не разрушая целостности жанрового объекта, ищет и находит в общечеловеческой сокровищнице античного опыта то, что близко психологическому строю его ранней романтической лирики. Ведь целостность антологического жанра выверяется в поэзии не мерой его реального соответствия исторически конкретным жанровым модификациям античной лирики и не точностью культурно-психологических реконструкций (они вообще относительны в лирике), а лишь эстетической *установкой* на объективность в отношении к жанровому объекту и воздержанием от его нарочитых модернизаций. Пушкинские «Подражания древним» никоим образом не следует понимать буквально и узко: только, допустим, как подражания формам и мироощущению ранней античной лирики, которая «еще не знает движения чувств»². Пушкин стремится воссоздать античный склад жизнеощущения как духовное целое, исторически недифференцированное и как *мир воз-*

1 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1964. Т.7. С. 621.

2 Фрейдберг О. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. №11. С. 113.

можностей. Было бы странно ожидать от поэта исторически выверенных представлений о фазах и этапах античной культуры, о динамике ее литературных родов и жанров. В осмыслении античного культурно-исторического комплекса Пушкин, естественно, не мог обогнать свою современность. Важно уже и то, что он стремился постичь античность как неповторимо самобытный мир, а не как источник аллюзий или утопических построений, сконструированных по контрасту с современной действительностью.

Уже говорилось, что художественные искания ранней романтической лирики Пушкина и его эстетическая избирательность в отношении к жанровым возможностям антологической пьесы идут в параллельных направлениях. Как ощутимо могут сближаться эти направления, показывает пушкинский шедевр «Редеет облаков летучая гряда...», включенный в цикл «Подражания древним». Мир романтической мечты здесь нераздельно слит с реальностью антологической ситуации. Эта ситуация отодвинута в прошлое, но оттого, что она проступает сквозь дымку воспоминания, очертания ее не утрачивают рельефности и глубины. Очарование минувшего здесь воплощено не в зыбкой приглушенности красок, размытых временем, не в мерцающей призрачности лиц и событий, смутной, неопределенной музыке воспоминания, навеять которую стремилась элегия Жуковского. Пушкинский образ минувшего пластичен. Прозаичны его пропорции и ощущается как бы самый воздух пространства:

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирной страной, где все для сердца мило,
Где стройны тополя в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис,
И сладостно шумят полуденные волны...

И в то же время вещественно-осязаемый, объемный, пронизанный игрой света и тени мир прошлого погружен в элегический поток воспоминания. Облако светлой печали как бы пролетает над ним. Долгий, гармонический звук, напоминающий эхо в горах, остается от этой картины:

И дева юная во мгле тебя искала,
И именем своим подругам называла.

Не «назвала», а «называла». Протяженность звука. Многократность его, навечно удержанная памятью.

Эмоциональный строй ранней антологической лирики Пушкина далек от единообразия, и печаль здесь отнюдь не господствующее чувство. Между тем в первой же ан-

тологической миниатюре болдинской поры «Царскосельская статуя» выхвачено из потока жизни и остановлено силою искусства не мгновение счастья, упоения полнотой бытия, а *мгновение печали*. В «Отроке» раздается клич судьбы («Отрок, оставь рыбака...»), возникает образ грядущего, быть может, исполненного широты и величия, но и *иных забот*. В стихотворении «Труд» «вожделенный миг» завершения труда затуманивается *«непонятною грустью»* и тревогой. Только «Рифма» с ее закругленно мифологическим сюжетом несколько выпадает из общей тональности. Впрочем, и здесь сквозь оболочку мифа, его непосредственную символичность проступает серьезная и глубокая дума о поэзии как наследнице «бессонной» чуткости духа и «памяти строгой», дочери Эхо и восприемнице Мнемзины.

Заметно изменяется и структура антологической пьесы. Пушкин тяготеет теперь к минимальным композициям, к эстетически концентрированной форме. В «Подражаниях древним» и в лирике 1828, 1829 годов были представлены разные жанровые ответвления антологической пьесы. Антологическая миниатюра уже и тогда преобладала. Но ее господство не было столь подавляющим. Рядом с нею уживались и композиционно развернутые структуры («Редет облаков летучая гряда», «Земля и море», «Приметы»). В болдинскую пору именно миниатюра, по своей лаконичности близкая порой к формам надписи, изречения («Царскосельская статуя» — 4 строки, «Отрок» — 4, «На перевод Илиады» — 2), является единственной композиционной формой антологических произведений. Пушкин даже счел необходимым уточнить их жанровое наименование. Должно быть, имея в виду их малое композиционное пространство и особую сгущенность их поэтического смысла, он именует их в публикации 1832 года «антологическими эпиграммами».

На минимальном пространстве антологических миниатюр болдинской поры открывается необозримая поэтическая ширь. Дело не только в том, что на лирическом мгновении, изображенном в «антологических эпиграммах», лежит отблеск целого, некоей духовной вселенной, знак причастия тайне античного бытия. В антологических пьесах 30-го года лирическая ситуация обретает особую смысловую емкость еще и потому, что воплощенный в них миг жизни обращен к античности в той мере, в какой он обращен к вечному в человеческом духе. А через посредство вечного он ведет к пушкинскому жизнеощущению болдинской поры,

в котором вечное уходит своими корнями в духовные конфликты пушкинской современности. *Печаль и вечность* — здесь, в этом эмоционально-смысловом «поле», сходятся ориентации пушкинских лирико-философских раздумий и его «опытов в антологическом роде», как бы далеко ни расходились они по предмету изображения. Антологические пьесы болдинского периода подобно мифическому Янусу смотрят в прошлое и в настоящее, в мир античности и в мир современности, сохраняя при этом неделимость жанрового объекта. Вечное в роли посредника между этими мирами и позволяет Пушкину сберечь тот дух «прекрасных соразмерностей», пластику и грацию, гармоническое равновесие мысли, эмоции и предметной сферы произведения, поступившись которыми, антологическая пьеса отказалась бы от своей жанровой природы.

В первом же стихотворении антологического цикла, в «Царскосельской статуе», вечное — не только угол зрения на античность, оно входит и в тематический круг этой миниатюры. «Царскосельская статуя» — произведение редкого художественного совершенства, единственное в своем роде в русской поэзии вообще. В 1836 году Пушкин напишет еще две антологические пьесы, навеянные скульптурными сюжетами: «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки». Они прекрасны: отточенное совершенство формы, сдержанная динамичность образа, пластическая рельефность каждой детали. Но философской объемности изображения, многоаспектности художественного виденья, которыми отмечена «Царскосельская статуя», в них нет. «Царскосельская статуя» — произведение об античности и о «вечной струе» бытия, о мудрой печали человеческой, склонившейся над потоком жизни, и о могучей силе искусства, способной удерживать и заковывать в вечно живые формы творчества быстротечный миг. И вся эта «бездна пространства» сосредоточена в четырех строках пушкинского текста:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Стихотворение было написано под впечатлением от знаменитой скульптуры Соколова. Она уже сама по себе принадлежит к такому уровню совершенства, с которым трудно соперничать. И гениальность пушкинской миниатюры тем поразительней, что ее поэтический образ, на первый взгляд, верный словесный «слепок» царскосельской

статуи, не содержит в себе ничего, что не было бы заключено в соколовском сюжете. Кажется, Пушкин лишь к тому и стремился, чтобы поэтически описать статую. Но так только кажется. Пушкинский образ подчеркнуто пластичен, его ракурсы всесторонне охватывают детали скульптурного объекта. Но это иная пластика, пластика поэтического слова, в изобразительной конкретности которого прорывается лирическая экспрессия.

Она дает о себе знать не только восторженным восклицанием «Чудо!», но и интонационно-смысловыми акцентами слова, его переключками и сближениями, которые ведут нас к существу авторской мысли, нигде не «сформулированной» явно, слившейся с предметной тканью образа. «Чудо!» — в этом возгласе восторга своеобразный ключ к образной системе «Царскосельской статуи». Здесь действительно воплощено чудо преображения мимолетного и непритязательного мгновения бытия в вечно живой, исполненный мудрости феномен искусства. Впечатление этого чуда навеивается «магией» пушкинского слова. Пушкин настойчиво возвращается в этой миниатюре к одним и тем же речевым элементам. В последних двух строках повторяются и варьируются «дева», «урна», «вода», «печально», «сидит», «разбитой» («разбила»). И это в условиях минимального речевого контекста, в пределах всего лишь четырех поэтических строк. Кажется, Пушкин совершенно не озабочен тем, что это настойчивое возвращение к слову может создать впечатление избыточного повтора. Кажется, он даже сознательно стремится к этому. Да, ему нужно это единообразие слова, этот настойчиво повторяющийся речевой ряд, чтобы на его устойчивом фоне крупнее и неожиданнее блеснули новые грани речевого целого, новые сопряжения слова и смысла. А кроме того, ему нужно повторение слова, ибо нужна единая мелодическая тональность, эта музыка печали, которой пронизано стихотворение. Наконец, речь идет о «чуде», о волшебстве искусства, а настойчивое повторение слова несет в себе эффект магического.

Поэтические детали образа повторяются в двух последних строках, но смысловая функция их перестроена, они принадлежат уже другому миру. Это мир вечности и искусства:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

В словесной цепи возникают новые звенья, стягивающие к себе экспрессивно-смысловые акценты фразы. В третьей строке было: «дева печально сидит». В последней — это речевое единство раздвинуто вторжением новых речевых элементов. В них-то как раз и заключен источник новой интонационно-смысловой энергии:

Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Не очевидно ли, что здесь основная сила интонационного удара падает именно на варианты повторяющегося слова:

«вечной» — «вечно».

Все так похоже, и все, однако же, разительно ре-
воплотилось. Нет «праздного черепка», этой случайной и
прозаической детали жизненного мгновения. Есть разбитая
урна. И «не сыкнет вода». И не вода уже это, а «вечная
струя». Как над неуничтожимой рекой бытия склонилась
над нею «дева». Печаль жизненного мгновения, мимолет-
ное, легкое чувство, не оставляющее следов в душе, пе-
ревоплотилось в «вечную печаль», во всеобъемлющую иде-
ологически насыщенную эмоцию. Совершилось чудо оду-
хотворения. Жизненный миг преобразился, наполнился
смыслом и, одухотворенный, перестал быть мгновением,
сделался причастным вечности. Огромной мыслью о жизни
и чуде искусства веет от последних пушкинских строк.

Вместе с тем «Царскосельская статуя» воспринимается
как поэтически-лаконичный символ античности, неувядае-
мой жизнеспособности ее искусства. Легко предвидеть воп-
рос, вправе ли мы вообще говорить об античности в «Цар-
скосельской статуе»: ведь «прототип» пушкинского образа,
скульптура Соколова, изображает всего лишь Пьеретту,
персонаж лафонтеновской басни? Вправе. И не только по-
тому, что «Царскосельская статуя» включена Пушкиным в
«Анфологические эпиграммы». Сохраняя близкое сходство
с «прототипом» в предметном слое произведения, пушкин-
ский образ неизмеримо далеко ушел от него в воплощении
художественной мысли. В этой сфере мы вправе судить о
нем лишь по законам жанра. И здесь уже нет «царско-
сельской статуи», а есть иной, жанровый объект. Его ан-
тичный колорит подкреплен не только принадлежностью
стихотворения циклу «анфологических эпиграмм». Он под-
креплен жанровыми установками слова и метрической
структурой стиха (гекзаметр). Да и в чисто предметной
детализации пушкинского образа есть один существенный

штрих, оттеняющий различие скульптурного и поэтического объектов, расхождение «прототипа» и образа. В скульптурном изображении Соколова Пьеретта склонилась над разбитым кувшином. У Пушкина вместо кувшина — «урна». Принадлежность этой детали античному кругу поэтических ассоциаций не вызывает ни малейшего сомнения. Да и «вечная струя» жизни — символ, насыщенный античными философскими ассоциациями. Образ потока, реки бытия, знаменующий вечное обновление и одновременно вечное постоянство неиссякающей жизненной стихии, — к этому символу не однажды прибегали античные философы, начиная с Гераклита. Античный колорит его стерся со временем от многократных прикосновений. Но сила великого искусства, между прочим, заключается и в том, что оно оберегает «вечные образы» от возможного овеществления, очищая время от времени их «магический кристалл», так чтобы сверкали все его грани и чтобы в глубине этого свечения открылся взору тот первоначальный мудрый свет, которым он был наделен у истоков своих.

Есть нечто от неповторимого своеобразия античных скульптурных форм в пушкинской «Царскосельской статуе». Это нечто сказывается в характерном соотношении статики и динамики образа. Античная скульптура классического периода статична, но это статика такого равновесия сил, когда покоящийся объект как бы потенциально динамичен, несет в себе след завершившегося движения или его перспективу. Классическим воплощением таких соотношений покоя и динамики является, например, «Дорифор» Скопаса. Пушкинская «дева» в «Царскосельской статуе» — воплощенное, скульптурно законченное мгновение. Но у этого мгновения есть своя предыстория, ретроспектива движения. Она — в первой строке пушкинской миниатюры: «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила». Эта ретроспектива свернута, стянута к настоящему, к результату движения: «Дева печально сидит, праздный держа черепок». Все, что могло бы фиксировать момент перехода, связи между прошедшим мгновением и настоящим, — все это исключено из поля зрения именно потому, что акцент падает на тот миг неподвижности, который протекает в настоящем. Скульптура Соколова намекает на движение единственным способом, заключенным в возможностях данного скульптурного сюжета, — посредством побочных, сопутствующих аксессуаров: разбитый кувшин, черепок. Между тем поза Пьеретты абсолютно статична. Пушкин же связывает динамические аспекты изображения с образом персонажа. И это естест-

венно, это вытекает из природы словесного творчества: слово не знает ограничений в воссоздании динамики бытия. Однако важнее другое: Пушкин находит ту гармоническую меру в сочетании статики и динамики образа, когда мгновение покоя осмыслено как результат движения, когда в самом покое заключена его динамическая предыстория.

Вечное в «анфологических эпиграммах» Пушкина связано прежде всего с мыслью об искусстве, о чуде творчества, побеждающем время. В «Рифме» эта мысль, не воплощенная открыто, в движении лирической темы, определена самой структурой мифа.

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеней.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

Перед нами миф «о происхождении вещей», о рождении поэзии, мифическая родословная которой уже сама по себе является залогом ее принадлежности к сущностным, первоуродным началам бытия. Пушкинский миф, подобно античному мифу, идеально закруглен, замкнут прочной опорой единого мифического события. Пушкинский миф о поэзии как бы покоится в себе: смысл его всецело определен и не побуждает к переходам в иной, символический или метафорический план. Мы чувствуем всю глубину, скрытую в пушкинских определениях Рифмы — «матери чуткой подобна, послушна памяти строгой», но эти определения вовсе не метафоричны. Они изначально заложены в самой сущности мифических стихий, участвующих в пушкинском сюжете. Чуткость не отделима от мифической природы Эхо. «Строгая память» и есть родовая черта Мнемозины. Пушкин так организует мифологическую структуру сюжета, что она неизбежно своей внутренней логикой ведет к мысли о поэзии, наследнице духовной чуткости и «памяти строгой».

Пушкинская «Рифма» отнюдь не вторична по происхождению. Комментируя стихотворение «Рифма, звучная подруга...» (1828), Б. Томашевский писал: «На подобную же тему Пушкин в 1830 году напишет стихотворение «Рифма». По-видимому, мысль переделать стихотворение в гекзаметры возникла еще в 1828 году»¹. Суждение, по меньшей

1 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1963. Т.3. С. 490.

мере, странное. Разве все дело заключалось лишь в том, чтобы перекроить метрику «Рифмы, звучной подруги...» на гекзаметрический лад? Это совершенно разные произведения, несмотря на то что в стихотворении 28-го года содержится прообраз мифологического сюжета будущей «Рифмы». Прообраз пока что слишком отдаленный и смутный, чтобы хоть в малой степени претендовать на ту содержательную полноту мифа, которая запечатлена в «Рифме». Зато различия слишком очевидны и разительны. Нимфа Эхо совершенно отсутствует в сюжете 28-го года, в ее роли выступает Мнемозина. По контрасту с «Рифмой» можно судить о том, насколько скрадывает смысловые возможности мифа такой поворот сюжета. Побочные перипетии мифа здесь явно теснят его узловую ситуацию и образ, которые будут выдвинуты в стихотворении 30-го года на первый план. Словесная ткань мифа вполне традиционна: тщетно мы искали бы детали, хотя бы отдаленно напоминающие психологически насыщенный, прозаически дерзкий образ пушкинской «Рифмы»: «Меж говорливых наяд, мучась, она родила...» Но главное в том, что поэтический миф о рифме 1828 года лишен самостоятельного значения: он вклинивается в композицию стихотворения лишь на правах своеобразной мифологической иллюстрации. Она нужна Пушкину, по-видимому, для того, чтобы подключить лирическую тему в историко-культурный, ценностный ряд и одновременно замкнуть цепь ее развития на «закругляющем» живописно-пластическом звене. Само возвращение поэта к мифологическому эпизоду «Рифмы, звучной подруги...», эта черновая и незаконченная строка «Грустен бродил Аполлон, с Олимпа...» свидетельствует о том, что Пушкин усматривал возможность отторжения мифологического мотива, его самостоятельной разработки. Что же касается «Рифмы», то мифологический эпизод 28-го года, оттеняя ее художественное совершенство и самобытность, убеждает в том, что Пушкин в болдинскую пору создает не вариант старой темы, а совершенно новое произведение. Причем именно *создает*, а не переделывает. Пушкинский миф 28-го года — не более, чем миф о божественном происхождении рифмы. Болдинская «анфологическая эпиграмма» — произведение о «родословной» поэзии, мифическая ее генеалогия воссоздана столь искусно, что вскрывает именно те «наследственные», природные свойства поэзии, которые Пушкин ценил более всего: «строгую память» и духовную чуткость. Пушкинский поэтический миф 1830 года отличается редкой гармонической соразмерностью де-

талей. Ни одно из звеньев мифологического сюжета не получает преобладания в единой событийной цепи. Следствием этого являются динамичность целого и удивительная прочность композиционных сцеплений. «Рифма» Пушкина — поэтический монолит. Этим она близка структуре античного мифа, в котором все звенья события строго взаимнообусловлены, образуя как бы художественный круг. В нем нет разрывов, в нем каждое событие включено в единство иного, более обширного порядка, в разветвленную иерархию богов и героев с их судьбами, замыкающимися на едином центре, в мифологическом космосе божественного Олимпа, и поэтому каждое малое мифологическое целое может служить полновесным символом мира.

«Рифма» — единственное произведение в цикле «анфологических эпиграмм», в котором античное представлено в полнокровной предметности мифа. В других стихотворениях *предметная* сфера античности дает о себе знать беглой деталью («Царскосельская статуя»), или выбором поэтических ассоциаций («Труд»), или отсутствует вовсе («Отрок»). Но *жанровый объект* антологической пьесы вовсе не сводится к какой-то сумме внешних примет античного мира. Объект этот предполагает лишь точку зрения на реальность, соотношенную с духовным комплексом античности, проступающую в «образе слова», в ритмико-композиционной схеме стиха. В «Отроке» нет ничего, что намекало бы на античный декорум. Скорее наоборот, здесь приметы явного расхождения с ним: упоминание о «студеном море», например. И все-таки принадлежность «Отрока» циклу «анфологических эпиграмм» мотивирована не одним лишь «античным» размером стиха. Принято рассматривать «Отрок» как произведение о судьбе Ломоносова. Конечно, вариант ломоносовской судьбы возникает в ассоциативной сфере стиха. Но ведь важно понять и то, почему Пушкин воздержался здесь от исторически точных реалий, почему, например, он не перенес в окончательный текст тот вариант последней строки, который был в автографе: «Будешь ловитель умов, будешь подвижник Петру». Только ли намерением устранить анахронизм (совмещение в одном временном плане имени Петра и судьбы Ломоносова) было продиктовано это движение пушкинской мысли? Думается, что причина сложнее. Ведь в конце концов судьба «отрока», напоминающая судьбу Ломоносова, и в том и в другом варианте оставалась безымянной и как раз безымянностью своей проецировалась на множество судеб столь же «безродных» сподвижников Петра. Совмещенные в одном

контексте имя Петра и судьба «отрока» переключали замысел произведения в русло совершенно конкретной, национально-исторической проблемы. Все, что связано с участью русского просвещения, с возможностями его воздействия на весь уклад русской жизни всегда остро волновало Пушкина. В последекабрьскую эпоху особенно. Именно в 1830 году в Болдине было написано знаменитое «Опровержение на критики», в котором прозвучали слова своеобразного просветительского манифеста: «Таким образом, дружина ученых и писателей, какого б рода они ни были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасения»¹. Гордые эти слова, без сомнения, перекликаются с замыслом «Отрока». Но в таком случае, почему же Пушкин пожертвовал национально-историческим разворотом замысла, с которым были связаны столь дорогие его сердцу верования? Дело в том, что он совсем не жертвовал им. Он лишь отодвинул его в ассоциативный план произведения, укрепив целостность жанрового объекта, освободив антологическую пьесу от прямолинейных и явных примесей к русской истории, немало не поступаясь при этом существом замысла. Освобожденный от «русизмов», которые ставили под угрозу жанровое ядро произведения, «Отрок» сохранил ту *всеобщность содержания*, без которой не было бы антологической пьесы. В центр поэтической структуры выдвинулся образ судьбы. В этом вечном образе, вполне соприродном характеру жанра, обрели гармоническое равновесие и актуальный (антологический) слой содержания и его потенциальный (национально-русский) пласт. Судьба, в сущности, главный «персонаж» произведения. Оно и написано-то как бы «от имени» судьбы. «Отрок» открывается беслично-объективным, бесстрастно-эпическим повествованием о настоящем:

Невод рыбацк расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал...

Но уже во второй строке сразу же вслед за гекзаметрической цензурой раздается чей-то властный, торжественно-величавый зов, как бы «глас свыше»:

...Отрок, оставь рыбака!

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.: Наука, 1964. Т.7. С. 198.

Это и есть голос судьбы, указующий будущее:

Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Течение настоящего мгновенно пресечено. Резкий перелом события напоминает явление, именуемое в античной поэтике драмы перипетией. Прикосновение судьбы преображает черты обыденной реальности. Поэтическая речь обретает иную экспрессивную окраску; возникают архаические эквиваленты слова: вместо «мальчика» — «отрок», вместо «невода» — «мрежи». Происходит нечто подобное тому чудесному перевоплощению, которое изображено в «Царскосельской статуе». Сходен и источник этого перевоплощения. Там мгновенное, здесь обыденное преобразуются, соприкоснувшись с вечным началом (там чудо искусства, здесь зов судьбы). В ассоциативном «слое» «Отрока» образ судьбы символизирует необоримость тех «набегов просвещения», того завоевательного шествия разума, в котором Пушкин видел живое, плодотворное и многообещающее начало русской жизни.

Пушкинский «Труд» заметно раздвигает возможности антологической пьесы. Стихотворение это необычно уже своей открытой лирической субъективностью, резко выделяющей его на общем фоне «анфологических эпиграмм». Созданию его предшествовал вполне конкретный биографический повод — завершение работы над «Евгением Онегиным».

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,

Плату приявший свою, чуждый работе другой?

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,

Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Лирическая эмоция стихотворения носит глубоко личный характер. И в то же время в ней воплощено широкое философское содержание. Оно в смутном, вылившемся в «непонятную грусть» ощущении противоречия между безотносительной, сущностной ценностью труда как овеществления духовных сил человека и его узко-утилитарным «определением» в действительности. Контраст между вечным и временным, проступающий в композиционной системе «Царскосельской статуи» и «Отрока», запечатлен и в «Труде». На одном речевом полюсе — «подвиг», труд как «друг Авроры златой» и «пенатов святых», на другом — «плата», «поденщик ненужный», «работа». Поэтическими

сигналами античности здесь как раз и помечена одухотворенная и одухотворяющая стихия труда, его вечное содержание. Этой безотносительной и абсолютной ценности труда, с которым сжилась душа человека, в котором она вылилась вдохновенно-свободным проявлением, противостоит система отношений действительности: для нее нет духовных ценностей, есть «плата», нет творца, есть «поденщик».

Что у Пушкина этот конфликт не случаен, что он подсказан современностью, в этом убеждает (если не ходить далеко за примерами) в 30-м же году написанное стихотворение «Мы рождены, мой брат названный...» Здесь та же цепь антологических ассоциаций сопутствует изображению свободно-вдохновенного творчества и здесь так же, как и в «Труде», ей противостоит иной словесный ряд, смысловым центром которого является понятие «торга». Только противопоставление еще резче, еще конфликтнее:

«Явились мы рано оба
На ипподром, а не на торг
.....

и дальше:

Но ты, сын Феба беззаботный,
Своих возвышенных затей
Не предавал рукой расчетной
Оценке хитрых торгашей.

В «Труде» этот конфликт не «сформулирован» столь явно. Он опосредован загадочностью, психологической нерасчлененностью эмоции, недоуменно-вопросительными пушкинскими «или...?» — «или...?». Пушкинская «непонятная грусть» питается не только ощущением раздвоенности труда, утилитарной профанации его в условиях «железного века». Это сложная, психологически многоликая эмоция. В ее оксюморности сталкиваются торжество, рожденное завершением труда, торжество «вожделенного мига» с чувством опустошенности, с печалью утраты «молчаливого друга ночи», к которому прикипела душа, черпавшая в нем успокоение и творческую радость. Все это слилось в одном ощущении и в смутной полноте его трудно найти истоки. Потому-то и «непонятна» эта грусть. Конфликты, скрытые в этом переживании, тревожат, но тревожат «тайно». Они еще как бы не всплыли в светлое поле сознания. Их внутреннюю драматичность скрадывает и пересиливает грусть. Вот почему гармонически уравновешенное, сдержанное в воплощении чувства, это произведение не выпа-

дает из той общей эмоциональной тональности, которая характерна для «анфологических эпиграмм».

ПРОЩАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

Произведения прощального цикла («Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...») иногда именуют элегиями. И казалось бы, для этого есть основания. Сигналы элегического стиля (да и приметы элегической мелодики) действительно встречаются здесь. Стоит ли за ними живое жанровое содержание, или они нужны поэту лишь как «подсобный» материал для такой художественной постройки, «архитектура» которой решительно расходится с конструктивными принципами жанра? Это вопросы не абстрактно-теоретического порядка. От ответа на них зависит понимание существа и самобытности пушкинской лирической мысли. У Пушкина 30-х годов особое отношение к жанровой традиции в лирике. Чтобы яснее раскрылась его суть, необходимо еще раз хотя бы мельком оглянуться на судьбу этого жанра, как она складывалась в предшествующее десятилетие.

20-е годы XIX столетия в истории русской поэзии — эпоха, отмеченная интенсивной перестройкой изобразительной системы лирического стиха. Постепенно распадаются те монолитные в прошлом жанровые образования в лирике, устойчивость которых была подкреплена единством жанровой темы, способов ее композиционного развертывания, стилистическим единообразием слова. Строгая и стройная определенность таких жанровых организмов могла покоиться лишь на рационалистически твердых и непротиворечивых представлениях о душевной жизни личности. Сентиментальная лирика не смогла расшатать эти представления. Она только сместила элегическую тему в область новых эмоциональных шаблонов. Она скорее *декларировала* индивидуальность переживания, не в силах воплотить ее в неповторимо конкретной динамике чувства, в «сиюминутной» непосредственности его движений.

В художественном восприятии личности акцент на чувствительности лишь внешним образом посягал на рационалистические представления о человеке. «Чувство» сентименталистов, в сущности, столь же рационально, как и «разум» классицистов. В нем нет ничего от подлинной полноты его и противоречивости. Оно вполне выразимо для сентименталистов, прозрачно и постигаемо до послед-

них своих глубин. Поэзия сентиментализма больше рассуждает о переживании, рассматривая его как внешнюю по отношению к лирическому «я» стихию (отсюда излюбленный прием персонификаций), нежели претворяет его в структурный принцип, во внутреннюю форму произведения. Эмоции сентименталиста переходят в слезливость именно потому, что они предмет любования и самосозерцания, которые всегда предполагают существование психологической дистанции, охлаждающей чувство. «Формула» сентиментального лиризма такова: я чувствую, *что я чувствую* (а не просто: я чувствую). Поэтому в лирических композициях сентименталистов нет и следа того ощущения непредвиденности в движении эмоций, которое есть в романтической лирике. Напротив, здесь все рассчитано на ровное движение лирического переживания, на прекрасную и несколько холодную гармонию стиха. Диссонансы, неровности, перебои ритма, переносы, призванные усилить экспрессивное напряжение стиха, умолчания и эллипсис, речевой жест и непосредственность лирической адресации — все то, что у романистов создает впечатление переживания, *как бы рождающегося по мере движения стиха*, все это еще не освоено сентиментальной лирикой. Острые и неожиданные метафорические смещения смысла редки. Экспрессивная окраска слова устойчива и опирается на единство эмоционального тона. Двуплановое по семантике слово мыслимо только в аллегорическом, но не в символическом варианте. К тому же аллегория сентименталистов предельно прозрачна, ибо шаблонна, переходит из рук в руки, от одного поэта к другому. Эти общие принципы сентиментального стиля отражаются и на элегической поэтике. Элегия сентиментализма — унылая лирическая медитация, рефлектирующая по поводу чувства. Она варьирует крайне узкий круг устойчивых тем, персонифицируя эмоции, время от времени включая в свои композиции лирический пейзаж, построенный на стандартной обойме деталей.

Конечно, поэзия сентименталистов нарушила ценностную ориентацию жанров, закрепленную старой жанровой системой. С периферии ее на первый план выдвинулись элегия и послание. Элегия сделалась главенствующим жанром, а ее поэтика обрела способность проникать в другие жанровые владения. Несмотря на то что «ко времени лицейского Пушкина «естественная поза» карамзинистов уже была близка к тому, чтобы обнаружилась условность ее¹», для элегического жанра еще не наступила пора заката.

1 Тынянов Юрий. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 232.

Жуковский предельно субъективировал элегию, обогатил ее полнотою и сложностью психологического содержания, мелодически оснастил ее ритмико-интонационную систему. Элегия перестроилась. Но то была перестройка в пределах жанра, выявившая его новые возможности, а значит, и упрочившая на определенный срок его жизнеспособность. Жанровая сфера ранней романтической элегии — по-прежнему область душевных стихий, претендующих на универсальность. Ведь лирическое переживание Жуковского стремилось утвердить себя в качестве некоей идеальной нормы душевного бытия. За точку отсчета ценностей Жуковский берет мир неповторимо индивидуальной души. Но душа эта в его изображении оказывается равновеликой любому сознанию, устремленному к идеалу. Лирическое переживание Жуковского как бы заинтересовано поисками элементарных основ, заключенных в душе каждого человека. Создается своего рода эталон душевной жизни, способный противостоять дурной и прозаической реальности¹. Элегия сохраняет устойчивость своих жанровых границ до тех пор, пока она настаивает на принципиальной всеобщности воплощаемых эмоций, пока она возводит в абсолют либо гармоническую полноту душевного бытия (вариант Жуковского), либо его внутреннюю разорванность и противоречивость (вариант философских элегий Баратынского). На какой бы почве ни выростала эта элегическая универсализация чувства — и в том, и в другом случае в структуре лирического образа *общее господствует над индивидуальным, устойчивое над мгновенным, рефлексивное над непосредственным*.

Старая элегическая тема стояла как бы за порогом конкретного произведения. Застывшая, неподвижно универсальная, она не могла сообщить произведению тот неповторимый ракурс, который бы схватывал летучую и прихотливую стихию душевного мгновения, живое течение его, исполненное перепадов и противоречий. Такую тему можно было варьировать на разные лады, добываясь своеобразия лишь за счет нового сцепления деталей, не посягая на перестройку жанрового целого. Только в романтической лирике 20-х годов, в поэзии Пушкина и в психологической лирике Баратынского, тема «врастает» в композиционную ткань стиха и существо ее раскрывается лишь в конкретном художественном контексте. Но это значит, что она утра-

¹ Об этом подробнее — в моей статье «Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев)» // А. С. Пушкин. Статьи и материалы. Горький, 1971. С. 3-25.

чивает жанровый характер. Это значит, она всякий раз рождается заново. Формируя художественное целое, она и сама формируется в нем. Догматически жесткие связи между темой, способами ее композиционного развертывания и стилистическим ее воплощением в романтической лирике 20-х годов уже разорваны. Все эти элементы лирической структуры приходят в движение, а характер их сцепления определяется теперь лишь «логикой» становления конкретной художественной идеи. В романтической лирике теме уже невозможно слить с объектом изображения. К тому же и сам этот объект уже не заимствуется художником из традиционного арсенала «прекрасных предметов», а открывается всякий раз в потоке действительности, в движениях человеческой души. Воплощенный в произведении он несет в себе неустрашимый отпечаток субъективно-лирического жизнеощущения поэта, его художественной индивидуальности и всего богатства тех поэтических «превращений», которые происходят с ним в композиции произведения. В пушкинской лирике 20-х годов рождение темы (именно рождение, а не «выбор») зависит от того поэтического прообраза идеи, который, смутно проступая сквозь грани «магического кристалла», стоит в преддверии творческого свершения. Таким образом, процессы дробления и индивидуализации коснулись и лирической темы¹.

В лирике 20-х годов (в пушкинской лирике прежде всего) уже не существует монолитной жанровой темы и нормативно-рецептурного отношения к ней. Вряд ли нам раскроется даже *тематическое* своеобразие такого, к примеру, произведения Пушкина, как «Простишь ли мне ревнивые мечты» (1823), если мы прикрепим к нему один из традиционных тематических «ярлыков» элегии. Весь строй лирического переживания здесь настолько сложен и противоречив, настолько неоднозначен, что покрыть это боренье чувств какой-либо плоской формулой из тематического реестра старой элегии решительно нет возможности. Вместо привычной элегической определенности в изображении эмоций здесь почти демонстративная неопределенность, за которой скрывается совершенно новое понимание душевной жизни. Сложными и нередко скрытными, проступающими лишь в образной перспективе стиха столкновениями чувств отмечен строй переживания и в других произведениях Пушкина 20-х годов. В «Желании славы», например, движение поэтической темы как будто предпо-

¹ Об этих художественных процессах в лирике 20-х годов см. также: Гинзбург Л. О лирике. М.-Л.: Советский писатель, 1969. С. 45-47.

лагает легко обозримую смену (только смену) эмоций («И ныне желаю славы я...»), закрепленную, казалось бы, и композиционным контрастом временных форм изображения. На самом же деле *за внешним смещением темы, «скользящей» из одного временного плана в другой, скрыт все тот же психологический исток, все то же постоянство страсти, не выгоревшей даже в горниле жесточайших душевных потрясений, слившейся с болью неотразимой обиды, с потребностью отмщения, своеобразного отмщения славой. Эта многогранность противоречивой, но единой лирической эмоции у Пушкина резко противостоит психологической одноплановости элегического мышления. Для обозначения такой эмоции понятие внешней, однолинейно определенной темы, в которое вполне укладывался круг переживаний старой элегии, оказывается несоизмеримо узким и поэтому ненужным. Оно уже ни на шаг не приближает нас к существу лирического конфликта.

Принципиально новое пушкинское понимание человеческой психологии, осознание *противоречивого единства* душевной жизни, стихийной целостности ее сложных, порою мимолетных, порою неосознанных проявлений — вот источник тех художественных сдвигов, которые ведут к отказу от жанровых установок в лирике. Конечно, этот исторический процесс ничего общего не имеет с молниеносной художественной реформой. Границы его достаточно протяженны. В пушкинской лирике они означены веками целого десятилетия. В цепи художественных компонентов: тема, композиция, слово, между которыми жанровое мышление учредило четкую и устойчивую для каждого жанра взаимосвязь, — в этой цепи разные звенья с различной степенью пластичности высвобождались из-под диктата жанровых ограничений в лирике 20-х годов. Наиболее подвижными оказались тема и способы ее композиционного воплощения, наиболее стойким — поэтический «словарь» русской элегии.

Жанровые опоры постепенно исчерпывают себя в лирике 20-х годов. Но еще долго не исчезнет в художественном мышлении последующих десятилетий «память» о лирических жанрах. Отмирая как принцип построения лирического целого, жанровая традиция обретет как бы новую форму существования, превратившись в своеобразную границу отсчета художественных смещений, поэтических открытий, устремленных за пределы возможностей жанра. И долго еще элементы разомкнутых и «рассыпанных» жанровых стилей будут втягиваться динамикой новых, уже вне-

жанровых замыслов в лирике, подчиняясь их преобразующей энергии. При этом элементы старого стиля далеко не всегда «поглощаются» и нейтрализуются новым художественным контекстом. Соприкасаясь с новыми принципами мышления, они порой раскрывают в себе такие возможности, которые не могли быть выявлены на соприродной им стилевой почве. Для этого им не хватало именно полярной стилевой среды.

Так преображаются, например, в стихотворениях «Прощание» и «Для берегов отчизны дальней...» старые элегические формулы оттого, что на них падает сразу как бы двойной свет: *изнутри* вызвавшей их к жизни жанровой традиции, и *извне*, из глубины того лирического контекста, в котором они возникают. Так преображаются в «прощальной» лирике и знакомые элегические ситуации оттого, что они вдвинуты в перспективу по-новому осмысленного лирического сюжета. Новая психологическая глубина открывается там, где элегические мотивы переключаются в иное эмоциональное измерение, в котором мир прошлого встает как мир, исполненный душевных потрясений, трагических страстей, острейших противоречий. Ведь прошлое предстает в произведениях прощального цикла не только как свершившееся, отошедшее в небытие и потому смягченное элегической музыкой прощанья, но и как совершающееся, вновь оживающее перед духовным взором поэта, воскрешенное во всей его мучительной реальности. И этот аспект изображения (прошлое как совершающееся) уже не подвластен элегической поэтике, рассматривавшей минувшее только в ретроспективе.

Но ведь оттого, что и на лирические ситуации «прощального» цикла брошен все тот же двойной свет, оттого, что, например, в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» умиротворяющая элегическая мелодия вплетается в драматически напряженное изображение страстей, как бы легкой, полупрозрачной дымкой отделяя прошлое от настоящего, — от этого лирическая композиция Пушкина получает особую многомерность. Элегическая мелодика в этом произведении стремится заковать в гармонически уравновешенные формы душевную стихию, отмеченную трагической дисгармонией. Но «центростремительная», гармонизирующая тенденция не получает преобладания в лирических композициях прощального цикла. Сталкиваясь с совершенно противоположным осмыслением душевного бытия, столь далеким от жанрового кругозора элегии, элегический стиль утрачивает здесь свои жанровые установки.

Поэтика пушкинского «Заклинания» убеждает в этом с особенной очевидностью.

«Заклинание» — произведение, отмеченное редкостной густотой элегических формул. Эдесь как будто бы оживают на короткий срок и схемы лирических ситуаций (клятва верности умершей возлюбленной, молюба о запредельном свидании), застывшие в результате многочисленных повторений, стандартизованные традицией. Это тем более неожиданно, что в поздней пушкинской лирике уже завершается глубинная перестройка элегического жанра. Даже внешне, с точки зрения выбора жизненных сфер, он утрачивает традиционно четкую определенность своих границ. Пушкин в ту пору уже прощается с элегией. Неуклонно нарастающий в лирике 20-х годов процесс размытия жанровых барьеров, сближения замкнутых жанровых контекстов приводит в 30-е годы к созданию произведений («Осень», «Вновь я посетил...» и др.), образная система которых не может быть осмыслена путем соотнесения ее с эталонами конкретного лирического жанра.

И вот, прощаясь с элегией, Пушкин неожиданно избыточно воскрешает ее традиционный «реквизит». Конечно, поэт и прежде подключал элегическую стилистику, исподволь «снимая» ее, нейтрализуя ее внеиндивидуальный эффект действием принципиально новых способов построения лирической мысли. И, например, в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной» (1826), близком к «Заклинанию» характером душевного конфликта, по верному наблюдению Лидии Гинзбург, «смысловое соотношение условно-поэтических формул перестроено изнутри неким психологическим противоречием»¹. Однако эта перестройка носила еще отпечаток художественного поиска. Условность элегической ситуации была сломана резко. Несвойственные данному жанру сочетания слов, обусловленные новизной психологической коллизии, слишком очевидно разрежали действие привычных элегических сигналов. Да и сигналы эти были расставлены в композиции стиха более скупно, чем в позднем «Заклинании».

Первое впечатление все же таково, что пушкинская элегия 1830 года воскрешает успешно изживаемые поэтом жанровые принципы стиля. Что ж, быть может, в поэтическом мышлении Пушкина тлеет потаенный уголек рокового воспоминания, замкнувшего в себе отзвуки давней, трагической оборвавшейся страсти? И это воспоминание, вспыхивая время от времени, фатально тянуло за собой

¹ Гинзбург Л. О лирике. М.-Л.: Советский писатель, 1964. С. 214.

цепь привычных элегических ассоциаций? Или причина лишь в том, что путь новатора не укладывается в соблазнительные представления о прямолинейно-поступательной и неуклонной эволюции, не знающей срывов, попятных движений, переходов в другое русло, наконец, перерывов постепенности? Все это, возможно, и объясняло бы интересующий нас факт, если бы в «Заклинании» действительно имела место простая реставрация старых форм мышления.

Но в том-то и дело, что Пушкин здесь ни на йоту не отстывает от найденных им способов воплощения эмоции, от предпринятого уже ранее пересмотра самой природы элегического переживания. И в том факте, что поэт обильно, быть может, обильнее, чем прежде, вводит в одно из своих поздних произведений реалии старой элегии, сказался не плен традиции, а, скорее, симптом окрепшей поэтической свободы в обращении с нею. Ведь структура элегии перестроена основательно и теперь ее новизне не угрожают даже скопления старых атрибутов: возросло сознание хужоженственной власти над ними.

Поэтическая стихия старой элегии в «Заклинании» предстает, по существу, как стихия отчужденная.

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы,—
Я тень зову, я жду Леилы:

Ко мне, мой друг, сюда, сюда!
Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, холодна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!..

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Здесь необычная на фоне зрелой пушкинской лирики «теснота» традиционных деталей, порою буквально «нанизываемых» друг на друга. Это впечатление усиливается к тому же эффектом интонационного нагнетания — ведь

каждая строфа складывается как серия параллельно построенных ритмико-синтаксических единств. В пределах такого единства элегическая «формула» нередко занимает вершинное положение, возникая в конце строки, фиксируя на себе внимание переключкой рифмы.

...И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы...

В подобной же стиховой позиции находятся «дальняя звезда», «ужасное виденье», «тайны гроба». Однако же что представляют собой эти «формулы» пушкинского «Заклинания»? Перед нами ведь не просто общие места элегического стиля, универсальные обороты, уместные везде, где эмоция настраивалась на элегический лад. «Пламенная душа», «томительная тоска», «сладкая память» из стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», например,— это всеобщие в пределах жанра, очень широкие по сфере использования обозначения чувств, которые могут встретиться в любом элегическом контексте. Между тем «камни гробовые», «лунные лучи», «тихие могилы», «ужасное виденье», «тайны гроба» — указатели элегической традиции, ведущие нас к конкретному ответвлению романтической элегии. Именно скоплением своим они побуждают вспомнить элегию и целиком элегическую по стилистике балладу Жуковского.

Эти детали отнюдь не являются «цитатными» вкраплениями чужой поэтической системы, хотя, конечно, и «гробовые камни», и «тихие могилы», и «тайны гроба» в иных вариациях не однажды мелькали в поэзии Жуковского. Пушкин воссоздает в «Заклинании» как бы поэтический аналог ночного мира Жуковского, аналог, возводимый к «первоисточнику» лишь всей своей целостностью, а вовсе не структурными звеньями.

Впечатление конкретного адресата, спрятавшегося за элегической декорацией «Заклинания», создается и с помощью более конкретных намеков, навеваемых цепочкой сравнений во второй строфе:

Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье...

Звезда, таящая в себе тень умершей возлюбленной, несущая весть о ее приближении,— образ достаточно прихотливый, чтобы ошибиться в указании на литературный

импульс сравнения. За этой деталью в элегической традиции стоит причудливый образ из стихотворения Жуковского «Узник» (1819):

...Но тихо в сумраке ночей
Он бродит
И с неба темного очей
Не сводит:
Звезда знакомая там есть;
Она к нему приносит весть...
О милом весть и в мир иной
Призванье...
И делит с тайной он звездой
Страданье;
Ее краса оживлена:
Ему в ней светится о н а...

«Как легкий звук», как «дуновенье» является унылой Минване весть об умершем Армии («Эолова арфа», 1814):

...Сидела уныло
Минвана у древа... душой вдалеке...
И тихо все было
Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;
И что-то шатнуло
Без ветра листы;
И что-то прильнуло
К струнам, невидимо слетев с высоты...

И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно задумчивый звон;
И тише дыханья
Играющий в листьях пролады был он.
В ней сердце смутилось:
То друга привет!
Свершилось, свершилось!..
Земля опустела, и милого нет...

Но эти сигналы чужого и чуждого элегического мира в пушкинском «Заклинании» предстают в совершенно неожиданном ракурсе, дерзко нарушающем традицию. Что означает этот своеобразный повтор первой строфы «О, если правда...», являющий собой композиционную раму, в которую вписаны Пушкиным атрибуты старой элегии? С точки зрения элегического мышления того же Жуковского, например, повтор этот неуместен. Причем неуместен, конечно, не в логическом своем аспекте. Такого в отношении к упомянутым элегическим «реалиям» не существовало в поэтическом мышлении Жуковского. Его загробный мир (даже в мировоззренческом плане) скорее образ, чем понятие, категория эстетическая, а не религиозная. Оценка «запредельного» мира с позиции истины тем более нелепа для Пушкина.

Речь, стало быть, идет не о логике, а о художественной системе. Именно художественная система старой элегии в «Заклинании» ущемляется сомнением, подвергаясь действию невольной иронии. Не следует понимать это прямолинейно. Ирония здесь всего лишь «побочный», сопутствующий эффект. Ведь стихотворение Пушкина насквозь драматично: речь идет в нем о слишком серьезной для поэта внутренней коллизии чувства. В таком контексте всякий явный иронический выпад, да еще со слишком внешней литературной адресацией, выглядел бы лишним, расплывая сосредоточенную силу элегической эмоции. Пушкинская ирония, в сущности, непреднамеренна. Поэт как бы вскользь, мимоходом, но, однако, весьма болезненно задел старую элегию, задел уже хотя бы тем, что, определив ее шаблоны, он собрал их на тесном композиционном пространстве двух первых строф. Фиксированная очевидность шаблона лишь подтверждает, что отношение Пушкина к нему вольное — возникает ощущение поэтической дистанции.

...Приди, как дальная звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!..

То, что в старой элегии было темой (*тайны гроба*), либо мотивом (*дальная звезда*), либо необходимым аксессуаром элегического фона (*тихие могилы, камни гробовые*), — у Пушкина стало отчужденным материалом, которому он смело навязывает свою художническую волю и «остраняя» который он рельефней и резче проводит свою поэтическую мысль.

А мысль эта окрашена горячей страстью, жарким нетерпением. Каждая строфа «Заклинания» живет особой динамикой раскручивающейся пружины, которая лишь к концу своего разворачивания накапливает энергию удара. Так, впечатление нарастающего напряжения, передаваемое замедленным движением параллельно построенных периодов в первой строфе, разрешается призывным восклицанием последних строк. Ритмическая энергия здесь резко возрастает. Четырехстопный ямба, приторможенный пиррихиями, стянутыми к предпоследней стопе, в финале строфы возвращается к своей идеальной норме, к четко выраженной схеме размера. Интонация резкого восклицания, ускоренное обилием словоразделов, ритмическое движение последних строк взрывают окаменевшую неподвижность элегических «формул». В пронизанный фаталистическим смирением мир

традиции, точно порыв ветра, врывается дыхание живой страсти. Пушкинское заклинание звучит словно настойчивый и нетерпеливый стук в запертую дверь, перед которой лирический герой Жуковского как бы тихо склонялся в покорном ожидании.

И по мере того как нарастает от строфы к строфе это внутреннее напряжение страсти, ритмическое дыхание стиха становится все более неровным. Пиррихии, обладающие в первой строфе выдержанной устойчивостью стиховой позиции, в дальнейшем начинают все чаще перемещаться внутри строки. Уже во второй строфе смещение пиррихия ритмически выделяет необычный на фоне традиционных атрибутов поворот лирической мысли:

...Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, холодна, как зимний день,
Искажена последней мукой...

В четырех строках здесь развернута психологическая ситуация, отмеченная резкой индивидуальностью изображения. Неожиданный и тонкий ракурс сравнения («как зимний день»), запечатленный с безбоязненной дерзостью драматизм земной горестной муки — эти штрихи складываются в образ, который своей неповторимостью и развернутостью отчетливо противостоит следующей за ним веренице традиционных сравнений. Он нейтрализует их действие, сильно ослабленное уже одной беглостью их перечисления и кощунственным пушкинским «*Мне все равно...*». Это «*Мне все равно...*» с непредумышленной иронией, адресованной традиции, сродни зачину первой строфы.

Лирическое беспокойство, растущее по мере развития поэтической мысли, в последней строфе «Заклинания» достигает апогея. Ритмическое движение стиха теперь затруднено неожиданными интонационными поворотами, перемещениями пиррихий, все более стягиваемых к началу строки, частыми переносами, почти отсутствовавшими прежде. Ничто уже не напоминает о той закругленно-плавной, медлительной, замкнутой четким единообразием ритмического рисунка, гармонически-уравновешенной мелодии, которая господствовала в первом шестистишье начальной строфы. Ритмические изменения сопутствуют в третьей строфе мощному сдвигу лирической мысли, которая до сих пор исподволь прокладывала себе дорогу через нагромождения элегических «формул». «Отстраняя» традиционный материал и утверждая право земной горячей страсти и земной жестокой боли там, где были узаконены лишь

элегические жалобы да робкая покорность судьбе, мысль эта, теперь уже не таясь, покончив счеты со старым элегическим «опытом» (от него остались лишь «тайны гроба»), заявляя наконец о своей индивидуальности, окончательно раскрываясь в своем существе.

С точки зрения композиционных принципов Пушкина характерно, что это происходит именно в финале. В пушкинских лирических финалах наблюдается не только своеобразная вспышка лиризма, его высвобождение из-под напластований изобразительной стихии. В них мысль нередко утверждается в своей диалектической полноте. Здесь она поднимается на огромную высоту, вбирая в себя полярные стихии духа, сливая их в новый синтез, отмеченный мудрой зрелостью и широтой жизнеощущения. И так, не просто смена душевных состояний, при которой одно опровергается другим, но именно синтез. Глубина и сила скорбной пушкинской рефлексии слишком велики и органичны, чтобы какой-либо мгновенный порыв жизнелюбия был в состоянии перечеркнуть их. И в финалах пушкинских стихотворений печаль рефлексии не «отменяется», а входит в новое состояние души, просветляясь от соприкосновения с ним. В этом смысле «формула» пушкинской «Элегии» «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» глубоко типологична.

У Пушкина есть и другой тип лирического финала, который строится на многозначительности сдержанного намека. Иногда ему сопутствует разрыв лирической композиции, драматический обрыв мысли, открывающий возможную перспективу лирического движения. В условиях такого финала лирическое переживание оказывается в какой-то мере завуалированным. Дело в том, что оно с самого начала заведомо скрывает в себе как некий подтекст то контрастное состояние души, присутствие которого раскрывается в намеке. И когда мы, например, в произведении «Ненастный день потух» (1824) сталкиваемся с заключительным пушкинским «Но если...», столь чреватым возможными душевными катастрофами, мы понимаем, что это «если» уже давно таилось за «кулисами» лирического переживания. Невысказанное, оно скрывалось за настойчивым нагнетанием атрибутов воображаемого одиночества далекой возлюбленной, точно поэт гипнотической силой самовнушения стремился утвердиться в желаемом, приглушая внутреннюю тревогу.

...Теперь она сидит печальна и одна...
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
Никто ее колен в забвеньи не целует;

Одна... ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.
.....

Никто ее любви небесной не достоин.
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
.....

Но если...

В подобных случаях лирический финал Пушкина бросает неожиданно новый свет на предшествующее движение лирической мысли, выявляя ее психологический подтекст, окутывая ее полностью эмоциональных оттенков и в то же время приоткрывая возможность грядущих душевных коллизий.

С подобным построением лирической ситуации мы сталкиваемся и в «Заклинании», несмотря на то, что лирическая композиция здесь замкнута, а движение мысли не завершается явным обрывом.

Вернемся теперь к третьей строфе, в которой воплотилось предельное беспокойство лирической мысли, материализованное в ритмических затруднениях стиха. Подготовленная напряжением ритма, здесь появляется психологическая деталь, сосредоточившая в себе силу стихийно прорвавшегося намека:

...Не для того, что иногда
Сомнением мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Эта деталь появляется как бы случайно, будучи включенной в перечисление мотивов, отвергаемых поэтом. Но она завершает собой развернутую цепь отрицаний. На ней на какое-то мгновение задерживается лирическая мысль. Следует многозначительная пауза, подчеркнутая многоточием, и ритмическое движение стиха точно натывается на внутреннюю преграду. Дальнейший ход мысли стремится сгладить впечатление проскользнувшего намека, заглушить его лихорадочно напряженной клятвой любви. Но, предназначенные затушевать тревожный и многозначительный уже по стиховой позиции мотив сомнения, последние строки, в сущности, лишь отчетливее раскрывают его истинный смысл. Теперь ясно, что сомнение посягает на неуязвимость чувства. Ведь отвергнутый мотив продолжает жить и в самой клятве. Как семантически контрастный подтекст он прячется в интонационных акцентах стиховой фразы:

...Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Сомнение, отвергнутое ранее как повод к заклинанию, по существу, утверждается в этой роли. И хотя Пушкин говорит «Не для того...», мы теперь понимаем, что именно «для того». Для того, чтобы заглушить в себе яд сомнения, удержать неуправляемое — трагический в своих последствиях бег времени, — для этого лирический субъект сосредоточивает в заклинании всю энергию душевного порыва, для этого он вызывает к жизни мучительный образ последнего смертного томления возлюбленной: пусть видения памяти обострят ощущение внутренней вины.

Так вскрывается в финале «потаенный» план лирического переживания, его сокровенный психологический импульс. Теперь все встает на свои места, и долгое, почти робкое, как бы кружное, движение мысли, нарастание ее тревоги получает мотивировку в самой трагичности ее истоков, в смятении перед их точным названием. А главное — лирическая ситуация стихотворения, построенная на обращении к «объекту», смещается во внутренний план, где заклятие оборачивается самовнушением, попыткой переломить равнодушие, подхлестнуть угасающее чувство, стремлением «будить мечту сердечной силой», как выразился Пушкин в стихотворении «Прощание», имея в виду тот же душевный конфликт.

В средневековом индийском эстетическом трактате «Дхваньялока», написанном Анандавардханой (IX в.)¹, есть характеристика особого типа поэтической образности («дхвани»), предполагающего несовпадение (или неполное совпадение) смысла и внешней структуры выражения. Анализируя одну из разновидностей «дхвани» («дхвани смысла»), Анандавардхана фиксирует случай, когда скрытый смысл поэтического образа соседствует со структурно выраженным, подчиняя его себе. Мы позволили себе этот экскурс не для того, чтобы хоть на мгновение допустить возможность сознательного или неосознанного применения Пушкиным образной структуры, берущей истоки в старой индийской поэзии. Образ пушкинского «Заклинания» включает в себя структурно запечатленный (пусть маскируемый) намек на второй смысловой план лирического переживания, и это свидетельствует об отсутствии полного совпадения с упомянутым типом поэтической образности. Индийская

¹ Анандавардхана. Дхваньялока // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. Т. I. С. 399-402.

теория «дхвани» в интересующем нас плане примечательна тем, что она демонстрирует принципиальную возможность несовпадения в поэзии психологического импульса и запечатленной картины переживания, возможность контрастной связи между ними. И пушкинский пример показывает, что картина душевной борьбы, воплощенная в лирических формах нового времени, не обязательно выливается в зрелище открытого поединка страстей. Она может скрывать в себе завуалированные следы подавляемой, но не подавленной душевной стихии.

Возьмемся, однако, к литературной традиции, на которую указывают рассыпанные в «Заклинании» элегические сигналы. Ни способ воплощения лирического переживания, ни душевная коллизия, питающая его, не имеют с этой традицией ничего общего.

В старой элегии Жуковского человеческое чувство увядает именно потому, что она, в сущности, не знает иного времени, нежели время лирического «я», утверждающего автономность и незыблемость своего душевного бытия. В этой художественной картине мира и сама смерть не в состоянии прервать бесконечно льющуюся музыку души. Не случайно лирического героя Жуковского интересуют только два временных измерения мира — минувшее и будущее. Настоящее при этом выпадает из живой связи времен, поскольку в нем-то как раз ощутимей всего пульсирует реальное время, напоминающее о себе ударами судьбы, тусклыми заботами дня; ведь «довлеет дневи злоба его». Между тем «минувшее» потому является для Жуковского областью идеала, что оно сохраняет красоту, очищая ее от налета повседневности, противостоя разрушительному потоку времени. Там (в воспоминании) все вечно и нетленно, там иллюзия полной свободы, безграничной независимости духа, здесь (в реальности) все преходяще, подвластно неизбежному разрушению, фатальному и тесному потоку бытия. «Воспоминание», «минувшее», «былое» — поэтическая утопия Жуковского, над которой не властны законы времени и пространства. С другой стороны, в «воспоминании» подтверждается могущество свободной воли субъекта, творящего свой мир, противопоставляющего себя в этом акте законам реальности.

У позднего Пушкина в душевной жизни личности и в объективном мире действительности господствует единый закон реального времени. В 1830 году пушкинская лирика буквально погружена в поток времени, биснис которого исследуется в различных сферах: и на философских высо-

тах, где мотив времени вплетается в раздумья о смерти и о смысле человеческого существования («Элегия», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), и в размышлениях о грядущей участи поэта, где настойчиво повторяется печальная нота забвения («Что в имени тебе моем...»), и в драматических коллизиях чувства, где время оказывается повинным в увядании любви («Прощание», «Заклинание»). Пушкинская любовная лирика 1830 года, расставаясь с романтической иллюзией вечной любви, фиксирует опустошающий бег времени с мужественной бескомпромиссностью:

...Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас...

Эти строки из пушкинского «Прощания» в открыто медитативной форме воплощают тему, которая в «Заклинании» уйдет в подтекст. Здесь дана и «формула обоснования» («Бегут меняясь наши лета, Меняя все, меняя нас»), мотивирующая угасание чувства. В «Заклинании» Пушкин не вспомнит о ней, ибо возможность объективной мотивировки сомнения будет отсечена острым ощущением трагической вины. Ведь ракурс темы изменится (хотя существо ее останется тем же): лирическая ситуация будет предполагать реальную (а не метафорическую, как в «Прощании») смерть возлюбленной.

Тесная внутренняя связь этих стихотворений Пушкина, близких и по времени написания, очевидна. Это связь такого рода, при которой одно лирическое высказывание дополняется другим, договаривается недоговоренное, уточняются акценты. И в «Прощании» новая трактовка лирического конфликта связана с переосмыслением жанровой стилистики, на этот раз энергично оттесняемой индивидуальными ассоциациями поэтического слова. Так, проскользнувший во второй строфе привычно элегический оборот «могильным сумраком одета», подключенный к иному психологическому контексту, обнаруживает неожиданное смещение смысла. Метафора семантически «удваивается». По традиции обращенная к реальности, она теперь целиком погружена в психологический план, живописуя умирание любви. Над старым, привычным метафорическим смыслом надстраивается непривычный, неповторимый, навеянный образными связями нового контекста. Между тем и старый смысл еще откликается в пушкинском образе, и за счет

этого возникают тонкая переключка ассоциаций, смысловое эхо, рождающее ощущение глубины.

Говоря о сигналах жанрового стиля в пушкинской лирике 30-х годов, важно учитывать не только их внутреннюю перестройку, но и их стиховое окружение, художественный фон, на котором они выступают.

Искусство поздней пушкинской лирики — искусство редко, но крупно брошенного словесного мазка, яркой психологической детали. Эта деталь дана порой мимолетно и не вырастает в развернутый образ. Но иногда в ней заключен образный заряд такой поэтической силы и так неповторимо богатство вскрываемых ею психологических глубин, что она «заражает» собой стиховое окружение, либо подчиняет его себе и становится лейтмотивом всей строфы (стихотворения). И когда рядом с этой заостренно индивидуальной деталью оказываются элегические сигналы, создаваемое ими впечатление условности тускнеет уже от одного соседства с нею.

Вспомним первую строфу «Прощания»:

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать.

«Будить мечту сердечной силой» — образ этот мелькнул бегло в ряду знакомых элегических примет. Но эмоция, скрытая в нем, слишком необычна, и поэтому деталь, ничем не выделенная внешне, даже, напротив, точно бы приглушенная традиционным соседством, становится «камертоном» строфы. Что это именно так, подтверждается второй строфой, в которой подхватывается образ оскудевающей мечты, вычлняя новые повороты мысли. Да ведь уже и в первой строфе ключевая деталь бросает свой ответ на традиционную образность, и в ней начинают пробиваться ростки нового смысла. Нега — «робкая и унылая» уже не потому только, что такую ей надлежит быть по предписаниям элегического канона, но и потому, что ее коснулась покаянная робость чувства, не выдержавшего бремени протекших лет.

Поэтика традиционной элегии была замкнуто-монологической. Разумеется, элегия окончательно не порывала всякую связь с внешней реальностью. Но она отталкивалась от нее, чтобы тотчас же уйти в себя, в мир субъективной исповеди, в котором детали предметного фона или смутные отголоски события оборачивались лишь экспрессивными

знаками настроения. Здесь господствовала единая и неделимая форма исповедующегося сознания. Сюда не допускалось чужое «я» на каких-либо иных правах, кроме как на правах безликого объекта любовных признаний, романтического томления или условного пиетета. Тем более не допускалось сюда «чужое слово». И естественно, не только слово, отмеченное индивидуально речевой непосредственностью и несущее в себе всю полноту «другого» духовного мира. Ведь ясно, что для воплощения такого слова лирическая поэзия обладает весьма скромными возможностями. Но и чужое слово, отфильтрованное речевыми установками жанра, живущее отраженным свечением в неизбежно сглаживающих формах косвенной и несобственно-прямой речи — и такое слово, как правило, не проникало в элегию традиционного типа. Из современников Пушкина только Баратынский в элегическом жанре открывает доступ если не «чужой речи», то, во всяком случае, обращенному слову, за которым порой входит в произведение образ чужой души с иной жизненной позицией, принципиально не совпадающей с жизнеощущением лирического «я» («Разуверение», «Признание»). Элегическая коллизия обновляется и драматизируется: конфликт внутри сознания осложняется конфликтом сознаний. Но духовные миры в элегиях Баратынского лишь сопологаются, а не проникают друг в друга: между ними роковая преграда разобщенности¹. В сущности, слово обращения в элегиях Баратынского лишь резко оттеняет трагический разрыв духовных связей, который воспринимается поэтом как «общее состояние мира». Вот почему элегическая медитация Баратынского порою начинается с обращения к возлюбленной, с диалогической установки («Размолвка», «Разуверение», «Признание», «Оправдание», «Уверение»), но тотчас же переливается во внутренний монолог, в анализ своего чувства, в котором изредка вспыхивает «фигура обращения», вытягивая за собой тонкую, постоянно рвущуюся цепь намеков на чужой душевный мир.

В зрелой лирике Пушкина появляется мир другой человеческой судьбы, не поглощаемый целиком субъективной рефлексией, не растворенный в ней. Эта тенденция берет истоки уже в поэзии 20-х годов («Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Ненастный день потух...», «Под небом голубым страны своей родной...»), укрепляясь в любовной лирике позднего периода («Когда в объятия мои...», «Про-

¹ Об этом подробнее см.: Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970 (Глава о Баратынском).

шание», «Закливание», «Для берегов отчизны дальней...», «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»).

Своеобразие пушкинской любовной лирики вовсе не в том, что она обильно насыщена конкретными деталями, складывающимися в отчетливый и развернутый образ возлюбленной. Чаще всего этот образ все же невосстановим во всей своей полноте, и эта недоговоренность рождает ощущение чарующей тайны. Очертания образа словно размыты далью времени. Иногда он завуалирован загадочностью душевных движений («Простишь ли мне ревнивые мечты...»). Но и в том и в другом случаях в структуру пушкинской элегии вписывается и реальная ситуация, в которой участвует чужое «я», правда, недостаточно индивидуализированное («Простишь ли мне ревнивые мечты...» в этом смысле редкое исключение), и даже «чужая речь», хотя и лишенная примет неповторимо-личностного склада («Для берегов отчизны дальней...»). Нетрадиционность любовной лирики Пушкина в том, что лирический образ ее субъекта раскрывается именно *в отношении* к другому «я», и это отношение не фикция, не повод к самоанализу (как у Баратынского), а сама суть пушкинского лиризма. *Интонация обращения* не затухает в пушкинской лирике, она пронизывает ее насквозь — другая судьба исполнена для поэта жгучего интереса. Обращенность стихового слова, его ориентация «во вне», к конкретному или условному адресату — явление настолько важное для понимания своеобразия пушкинского стиля и особенностей пушкинского мышления в болдинский период, что мы позволим себе остановиться на нем подробнее.

Адресованное слово стиха часто, устанавливая доверительно-интимный контакт с «собеседником», удесятерит тем самым силу своего воздействия на читателя. В самом деле, такое слово укрепляет драгоценную в искусстве иллюзию как бы «на глазах» творимой и, следовательно, предельно искренней поэтической речи. Вместе с ним в композицию стиха входит и образ адресата. Он скрытно присутствует на втором плане изображения как образ мыслимого единомышленника (либо мыслимого оппонента) даже тогда, когда он не развернут композиционно, а только назван поэтом или только угадывается в контексте высказывания. В мир адресованной поэтической речи теснее втягивается читательское воображение. Обращенное слово не только (а порой и не столько) изображает, оно внушает, форсируя заключенную в слове и в интонации волевою энергиею, оживляя в преобразенном виде древнюю семан-

тику заклинания. Недоговаривая или вскользь упоминая о том, что должно быть известно адресату, такое слово раздвигает смысловые границы образа.

Лирическое обращение, появляясь в стиховой речи, отражается и на ее интонационном строении. Следом за ним в стих нового времени нередко вторгаются речевой жест, интонации живой, временами неровной, оглядывающейся на разговорную стихию поэтической речи.

Эти новые интонационные возможности обращенного слова в стихотворных посланиях пушкинской поры еще скованы сознательной литературной установкой на благозвучие, на легкую и изящную гармонию слога. Стиховая речь течет здесь как непринужденный, но однако же рафинированный, эстетически отточенный и тем самым сглаженный «разговор», в котором гибкость интонации не разрушает ее подчеркнуто мелодической основы. Послание пушкинской поры словно бы любит только что открытой стихией легкого, мелодически организованного слова, освободившегося от бесконечных инверсировок, от режущих слух усечений, от тяжеловесной поступи затрудненной одической речи. Слово послания, если можно так выразиться, сознательно «болтливо». Оно избыточно нагнетает ассоциации, множит литературные и мифологические имена, не останавливаясь порой даже перед угрозой композиционной аморфности (для послания эта угроза и не столь уж существенна: здесь, как в письме, можно все дальше отодвигать точку).

Мы не случайно начали разговор об адресованном слове с литературных судеб жанра, энергично насаждаемого поэзией предромантизма. В старой оде ломоносовского типа установки обращенной речи формализованы. Даже адресуясь к конкретному лицу (монарх, вельможа), современнику поэта, одическое слово апеллирует лишь к идеальному и абстрактному образу, созидаемому «как звено» политической и философской программы автора. Обращение и в этом случае накладывает отпечаток на воплощение лирической мысли. Но лишь как ораторский жест, стандартизированная фигура риторически построенной речи, элемент ее внешней организации. В державинской оде поэтическая адресация обретает новые оттенки. Объект обращения еще во многом сохраняет налет абстрактной идеализации. Но в противоречие с традицией образ адресата порой осложняется у Державина приметам индивидуально-личностного склада. Характерное державинское колебание между человеческим и нормативно-государственным в облике монарха

соответствующим образом настраивает и речь. Сокращается дистанция между словом и адресатом. Лукавое державинское слово в таких одах, как «Фелице», «Видение мурзы», прикрываясь комплиментами как щитом, может позволить себе тонкую фамильярную игру на человеческом в облике государыни. Слово здесь, естественно, еще очень далеко от того, чтобы реагировать на «чужое слово». Но оно так или иначе пытается реагировать на чужое сознание, то подстраиваясь к нему, то проецируя в него желаемое отношение к реальности и всегда сохраняя за собой возможность укрытия в традиционном пиетете. Возникает, наконец, нечто совершенно немыслимое в условиях старой оды — сопоставление поэта и его адресата как личностей (ода «Фелице»).

В посланиях карамзинистов и раннего Пушкина пока что очень ощутима условность в изображении адресата — следствие еще не изжитых поэзией нормативных представлений. Но существенно изменился самый характер нормативного. Личное, интимное, частное бытие здесь преподносится как норма, и условность вырастает именно на этой почве. Послание спешно формирует художественную психологию, этику и эстетику литературной группы, не позволяя себе углубляться в только что открытый мир индивидуального. Это естественно в тех условиях, когда литературная школа ощущает себя не то чтобы периферийным, но, во всяком случае, явлением неканонизированным, складывающимся, вынужденным отстаивать свое художественное бытие. Послание *в этих условиях* — и форма художественной пропаганды новых эстетических ценностей, и форма литературного общения. Общения единомышленников. Это обстоятельство решающее. Оно-то и предопределяет так называемую «домашнюю семантику» слова в послании¹. Обращенное слово послания называет и эстетизирует явления, хорошо знакомые адресату. Именно поэтому оно может ограничиться намеком, «полусловом» или, называя вещи, смещать их в сторону условных мифологических схем, приучая и читателя за условностями слова ощущать новые связи явлений.

«В дружеском послании, — пишет Л. Я. Гинзбург, — условное и отвлеченное борется с эмпирическим и стремится его поглотить»². Мысль эта справедлива постольку, поскольку она фиксирует противоречивость образной сис-

1 См.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 239.

2 Гинзбург Л. Я. Пушкин и реалистический метод в лирике // Русская литература. 1962. №1. С. 29.

темы раннего русского послания арзамасской поры. Важно только иметь в виду, что условное и эмпирическое в жанре послания проступают не как «чистые» стихии, чуждые соприкаса́ний и стремящиеся лишь оттеснить друг друга. Ранние послания арзамасцев почти не знали чистой эмпирики, быта, не тронутого поэтической стилизацией. Это, конечно, не значит, что бытовая «живопись» послания непременно очищалась с тем, чтобы быть возведенной в «перл создания». Но это означает, во всяком случае, что прозаические стороны быта были отфильтрованы эстетической нормой, стянуты к немногочисленным жизненным сферам, отобранной поэзией: «пиры», «хижина поэта» и т. д. В раннем послании эмпирическое как бы на глазах прорастает условностью. Индивидуальное в человеке и окружающем его быте очень скоро становится общей литературной темой, не успевая превратиться в принцип личного жизнеощущения художника. Стилизацией быта, а следовательно, и литературно-бытовых форм общения, в раннем послании объясняется и своеобразие его адресованного слова. Между субъектом речи и адресатом здесь еще стоит посредник: эстетическая призма условности, отшлифованная литературной школой. К живому облику адресата она примеряет литературный образ, одну из литературных схем («эпикурец», «поэт-отшельник», «философ» и т. д.), выработанных новой поэтической практикой. Накладывается эта схема, однако же, так, чтобы сквозь нее, хотя бы изредка, просматривались отдельные приметы реальной личности.

Когда Пушкин в «Послании к Галичу» (1815) называет своего лицейского наставника «ленивцем» и «любовником наслажденья», то в этой характеристике, конечно, отсвечивает пресловутый культ лени, спутницы вдохновенья,— одно из нормативных представлений, воздвигнутых арзамасским содружеством. Но условно литературный образ в контексте послания перекликается с реальными чертами адресата, хотя бы и предельно обобщенными, сознательно вычлененными из живого многообразия личности. Как бы там ни было, условная схема («ленивец», «философ») избрана здесь не произвольно. Она подстраивается к личности, в известной мере вырастая на ее реальном материале. В композиции этого послания слово обретает двоякую направленность. Оно играет литературными «масками», «перебирая» их, примеривая то одну, то другую к личности адресата («театрал», «мудрец», «низкопоклонствующий поэт»). Увлеченное этой игрой пушкинское слово как бы

забывает о личности адресата и возвращается к ней лишь в обращении:

...Нет, добрый Галич мой!
Поклону ты не сроден...

Начиная с этого момента, равнение на адресата «отрезвляет» полет воображения, направляя его по тропе, на которой встречаются фантазия и реальность. «Поклону ты не сроден», — пишет Пушкин, и этим возвращением к адресату отринута прихотливая вереница условных «масок», каждая из которых в композиции послания разворачивалась ситуативно, вырастая в маленькую жанровую сценку. Но только что отвергнувшее подчеркнуто условный разворот темы, вернувшееся к реальной личности, слово Пушкина вновь начинает ретушировать ее черты.

...Друг мудрости прямой
Правдив и благороден;
Он любит тишину... и т. д.

Интонация непосредственного и интимного обращения затухает в строке. Обрывается жест, притаившийся в слове. Фамильярное «ты», устранявшее речевую дистанцию, переплавлено в обобщенное и уже отчужденное «он». Условный образ «друга мудрости» начинает «раздваиваться». Он еще не порывает контактов с личностью адресата (как не порывает с нею до конца и следующая далее цепочка поэтических образов). Но он уже вновь устремлен к знакомым поэтическим схемам, только на сей раз эти схемы соизмеримы с реальным миром лирического «персонажа», подсказаны им.

Исследователи уже подмечали приметы нарастающей индивидуализации образа адресата в послелицейской лирике Пушкина. Не нужно лишь забывать, что построение неподвижного и замкнутого в себе лирического персонажа отнюдь не является целью послания, даже если этот образ развернут в композиции стиха. Независимо от того, очерчен ли он пунктирно, простирает ли отдельными, бегло намеченными штрихами, или он представлен в многообразии бытовых и характерологических деталей, — образ адресата у Пушкина оказывается втянутым в стихию общения, художественную иллюзию которого и стремится создать обращенное слово. Чаще всего сигналы этого общения подспудно и скрытно дают о себе знать в потоке монологической авторской речи. Но и тогда зрелой лирике Пушкина оказываются соприродными те признаки, которыми харак-

теризует Н. Л. Степанов дружеское письмо начала XIX века: «Ориентация на разговорный диалог, который предполагает реплицирование собеседника, приводит к своего рода одностороннему диалогу, где как бы дается одна его сторона, принадлежащая одному (а не обоим) из собеседников (в данном случае автору письма), так как фактического реплицирования ответов собеседника нет»¹. Движение к индивидуализации лирического образа и поэтической речи в лирике Пушкина послелицейской поры расковывало возможности обращенного слова. Правда, ему еще долго будут сопутствовать отголоски условности, и зрелый Пушкин не откажется совсем от привычки рядить своих адресатов в знакомый лицейский «маскарад» (особенно в произведениях, посвященных лицейским годовщинам). И дело не только в том, что тут сказывалась инерция жанровой стилистики. Но и в том, по-видимому, что Пушкин стремился воскресить в поэзии 20-х годов отшумевший лицейский мир, мир гармонического содружества, духовного братства, сохранив в неприкосновенности самый образ этого мира, или, по крайней мере, его отдельные приметы, как они сложились в лицейской лирике. Содержательные ориентации старых «масок» менялись: теперь перед ними стояла своеобразная «эстетика напоминания». Важно, однако, что схематизация индивидуального исчерпала себя в зрелой лирике Пушкина как принцип стиля. Условно-литературные ассоциации еще могли сопутствовать образу адресата, как сопутствует, к примеру, литературный грим образу Д. В. Давыдова («Денису Давыдову» — 1821 год). Но сквозь застывшие очертания «маски» теперь отчетливей проступает «лицо». Упомянутое стихотворение, без сомнения, «цитирует». Но «цитирует» оно не мифологические штампы лицейских времен, а конкретные приметы того лирического героя, образ которого сформирован неповторимой поэзией Д. Давыдова.

*«Певец-гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов.
С веселых струн во дни покоя
Походную сдувая пыль,
Ты славил, лиру перестроя,
Любовь и мирную бутыль.*

¹ Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М.: Художественная литература, 1966. С. 82.

По мере того как крепла индивидуальность пушкинского художественного мышления, в лирике открывалась возможность, так сказать, прямого, не опосредованного образом условного типажа, обращения к адресату. Композиция поэтической речи перестраивалась. Слово в лирике Пушкина 20-х годов обретает непосредственную связь с реальной ситуацией общения, образными преломлениями которой живет пушкинская адресованная речь. В ранних посланиях Пушкина точка зрения адресата органично и непротиворечиво вплеталась в единую раму авторского лирического сознания. Ведь обращение к адресату как стилизованной личности и призвано было продемонстрировать гармоническую общность жизнеощущения, под знаком которого складывалась поэзия лицейского братства и «арзамасского» содружества. Между тем позиция автора в лирике 20 — 30-х годов осложнена ощущением разноликости людских судеб, неизбежности и порою неуследимости перемен, совершающихся в чужом сознании и чужой жизни.

...Еще кого не досчитались вы?
Кто изменил пленительной привычке?
Кого от вас увлек холодный свет?
Чей глас умолк на братской переключке?
Кто не пришел? Кого меж вами нет?..

(«19 октября»)

Зрелость пушкинского художественного мышления 20 — 30-х годов проявляется, в частности, и в том, что, осознав индивидуальную неповторимость чужих духовных миров, их автономность и сложность («Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Коварность», «Желание славы» и т. д.), Пушкин избежал соблазна индивидуалистической рефлексии, воздвигающей барьеры на пути к постижению другого человеческого «я».

Интонация обращения и слово обращения в пушкинской лирике — нечто большее, чем просто деталь в ряду других «слагаемых» поэтического целого. И то и другое нерасторжимо сливается с природой пушкинского лирического голоса, вырастает в его неповторимый «тембр». Не будет преувеличением сказать, что едва ли не вся зрелая пушкинская лирика пронизана интонацией обращения. Едва ли не вся она несет в себе этот неповторимый пушкинский жест «во вне», рассчитанный на живое соучастие в поэтической речи, оттеняющий ее обнаженную искренность. Здесь истоки своеобразной разомкнутости пушкинского лирического образа. Здесь его выходы в неисчерпаемость того

реального мгновения, из которого он вырастает, не обрывая с ним своих «кровных» связей. Обращенное слово Пушкина — посредник между лирическим переживанием и реальной ситуацией, которую далеко не всегда исчерпывает пушкинский стих, на которую он нередко предпочитает наметать, окидывая ее точно бы краем глаза, оставляя простор для ассоциаций. Так воспроизведенная и так воспринятая лирическая ситуация получает многомерность в глубину, то уходя корнями в пушкинский биографический опыт, то удаляясь от него.

Степень конкретности в адресации такого слова не столь уж существенна по сравнению с тем настраивающим воздействием, которое оно оказывает на интонацию стиха и его образную структуру в целом. Дело даже не в том, назван пушкинский адресат или нет, хотя мы допускаем, что указание на конкретного адресата позволяет опереться в восприятии стиха на контекст пушкинского творчества и пушкинской биографии одновременно. И эта опора раздвигает изобразительные возможности отдельного произведения. Но у Пушкина немало стихотворений, обращенных к безымянному адресату. К тому же адресат этот далеко не всегда получает место развернутого образа в построении стиха, оставаясь как бы за его порогом, не обрастая характерологическими приметами (например, в гениальных пушкинских миниатюрах «Все в жертву памяти твоей...», «Я вас любил...»). Но было бы упущением не учитывать в этом случае роль обращенного слова. Порою именно в безымянных адресациях Пушкина яснее проступают поэтически трансформированные сигналы общения, приметы речевой ситуативности. Достаточно сравнить здесь пушкинскую миниатюру «Все кончено, меж нами связи нет...» (1824) и стихотворение «Кн. М. А. Голицыной» (1823). Первая из них всецело построена как ответ на «чужое слово», втянутое в монолог лирического субъекта.

Все кончено: меж нами связи нет.
В последний раз обняв твои колени,
Произносил я горестные пени.
Все кончено — я слышу твой ответ.
Обманывать себя не стану вновь,
Тебя тоской преследовать не буду,
Прошедшее, быть может, позабуду —
Не для меня сотворена любовь.
Ты молода: душа твоя прекрасна,
И многими любима будешь ты.

Лирический образ целиком порожден здесь своеобразным реплицированием чужого слова. Недаром оно подхва-

тывается авторской речью в драматически-решительном утверждении зачина, рождая скорбное эхо, которое отдается в каждой строке, продолжая жить и в суровой окончательности самозапретов («Обманывать себя не стану вновь, Тебя тоской преследовать не буду» и т. д.). Обращенное слово здесь «срослось» с лирической ситуацией, неотделимо от нее. Оно, если можно так выразиться, еще от нее не отошло на охлаждающую поэтическую дистанцию и потому все пронизано трепетом неостывающей боли.

Совсем иное — в стихотворении «Кн. М. А. Голицыной». Формально обращенная к адресату, поэтическая речь здесь подчинена центростремительным силам. Она созидает образ воспоминанья («Давно о ней воспоминанье Ношу в сердечной глубине»), замкнутый в пределах монологической исповеди. «Она» — лишь объект памяти, а не субъект общения. И стихотворение это — картина душевных итогов, но не образ мгновения, воплощенного в его «сиюминутном» протекании. Настоящее время лирического высказывания живет в этом случае только преломлениями прошлого. Этот временной барьер между субъектом высказывания и адресатом формализует установку на обращение, притаившуюся в названии, не позволяя ей развернуться в поэтическом слове. Образ М. А. Голицыной предстает отчужденным, изъятым из художественной ситуации общения.

Обращенное слово Пушкина не только строит образ особой аудитории единомышленников (в лицейских посланиях, в поздних стихотворениях, обращенных к друзьям). В широких философских измерениях пушкинской художественной мысли оно предполагает сообщаемость духовных миров как принцип человеческого бытия. У Пушкина оказываются пронизаемыми сознания разных уровней: слово Пушкина адресуется, преисполненное уверенности в возможности понимания, не только к собратьям «по музам и мечтам», но и, например, к непосредственной, нетронутой рефлексией, не осложненной печатью самосознания женской душе, и здесь отыскивая тропу к духовному в человеке. Редкостная общительность пушкинской музы утверждает мудрое и трезвое родство душ, лишенное романтической установки на избранничество, на фатальную предназначенность сердец. Создается впечатление, что лирическое переживание Пушкина только и может раскрыться в этом живом и разомкнутом слове обращения, что ему органически необходим этот эффект присутствия другого «я», на которое ориентируется лирическое высказывание.

В болдинской лирике адресация слова обретает особое значение. Она размыкает трагическое уединение мысли. Она воздвигает мост над пропастью, разделяющей прошлое и настоящее. Уже в самом обращении к адресату, реальному или условному, заключена своеобразная *энергия преодоления* трагического разлада с миром и того разобщения с ним, которое порождается исповедальной сосредоточенностью сознания. Далеко не случайно, что именно на переломе лирического размышления в болдинской «Элегии», именно там, где вспыхивает волевое усилие мысли, преодолевающей жизненный мрак, возникает и обращение к адресату, хотя бы и условному: «Но не хочу, о други, умирать».

«Прощальные» стихотворения Пушкина — не только утверждение разлуки с прошлым, но и подтверждение живой связи с ним. Только этим и можно объяснить то изумительное «ясновиденье» поэта, которое, прикасаясь к минувшему, оживляет его опаляющие душу подробности. Вопрос лишь в том, как выражается эта связь и в чем ее смысл. Обращение к умершей возлюбленной в «Заклинании» и в «Для берегов отчизны дальней...» создает особый трагический контраст мертвого и живого, живой мучительной памяти и безжизненности «возлюбленной тени», человеческой судьбы, похищенной смертью. Но к мертвому здесь обращаются как к живому. Над всевластием смерти торжествуют память и воскресшая сила искусства. Пушкин, как уже говорилось, не питает никаких иллюзий насчет романтически вечной любви. Но его прощальная лирика убеждает в том, что если нельзя вернуть минувшее и сохранить навсегда первоизданную силу чувства, то нельзя и вычеркнуть его из «книги бытия», даже на переломе судьбы, ибо оно стало звеном в ее нерасчленимой цепи. «Но строк печальных не смываю» — эти строки пушкинского «Воспоминания» можно было бы поставить эпиграфом к «прощальной» лирике болдинской поры.

Среди стихотворений «прощального цикла» пушкинское «Прощание» — единственное произведение, обращенное к живой женщине. В свое время Г. П. Макогоненко пытался пересмотреть это традиционное представление, выдвинув гипотезу о том, что все три стихотворения («Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...») объединяются одним образом умершей возлюбленной поэта¹. Гипотеза эта не убеждает. Она расходится с художественной

1. Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л.: ИХЛ, 1974. С. 32-48.

логикой пушкинского текста. Единственное, в сущности, на что она могла бы опереться,— пушкинский образ:

Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета.

Но для этого пришлось бы выхватить его из контекста и истолковать в прямолинейно-реальном значении. Что это метафора, обращенная в психологический план, подтверждается контекстом предшествующих строк:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, *меняя нас*.

Разве не достаточно очевидно, что речь здесь идет о *психологических* переменмах, об охлаждении страсти, уже хотя бы потому, что в применении к мертвому (а ведь слово «нас» включает в свой смысловой круг и адресата стихотворения) всякая мысль о переменмах звучала бы как комический абсурд. Но дело не только в этом. Динамика поэтической темы и характер адресации убеждают в том, что «Прощание» обращено не к «возлюбленной *тени*», а к живой, реально существующей женщине. Чтобы это стало очевидным, не нужно даже гадать, посвящено пушкинское стихотворение Елизавете Воронцовой или нет, нужно лишь присмотреться к существу воплощенной в нем поэтической мысли. Для понимания ее глубины совершенно не важно, к какому конкретному лицу обращено стихотворение (и тут мы вполне согласны с Г. П. Макогоненко), но зато чрезвычайно важно, что обращено оно к живому человеку, когда-то горячо любимому.

«В последний раз» и «заточенье» — слова, обрамляющие композицию «Прощания», усиливают лирическую музыку скорби, которой пронизано все стихотворение. Теперь представим хотя бы на мгновение, хотя бы отчетливо сознавая всю шаткость подобных допущений, — представим, что тема этого произведения разворачивается в чисто биографическом плане. Как быть нам в этом случае с трагической пушкинской скорбью, обращенной к минувшему, с ее истоками и мотивами? В преддверии будущей женитьбы, в преддверии счастья, а не «заточения», на пороге событий, ход которых Пушкин подстегивал нетерпеливо и страстно, созданы произведения, в которых последнее прощанье с прежней любовью не сродни ли какому-то странному самозапрету, насилию над душой: «Как друг, обнявший молча друга пред заточением его...» «А с ними поцелуй свиданья... Но жду его; он за тобой?» Подобные вопросы заключают в

себе слишком очевидную нелепость. А ведь вопросы эти встают неизбежно, стоит лишь вступить на путь узко биографического истолкования шедевров «прощальной» лирики Пушкина. И в этом случае уж, конечно, никакие ссылки на «всеобъемлемость» чувства не избавят от неловкости. В упомянутой уже работе Г. П. Макогоненко остро и убедительно полемизирует с биографизмом в истолковании пушкинской любовной лирики. Но соблазн биографизма, по-видимому, все еще не изжит, если его убежденный противник позволяет себе суждения вроде следующих: «Но Пушкин еще не утратил веры в возможное счастье, *старался* верить в него, потому что хотел его, *потому что желал любить свою избранницу*»¹. Вот ведь, оказывается, как обстояло дело: Пушкин не просто любил Н. Н. Гончарову, а только «желал любить», только «старался» верить в счастье. Для чего же понадобились столь рискованные предположения? Единственно для того, чтобы косвенным образом подкрепить весьма романтическую, но шаткую версию о *неколебимом постоянстве* пушкинской любви к той загадочной, рано умершей возлюбленной поэта, имя которой тщетно пытались установить многие пушкинисты. «Много лет он был верен памяти любимой, а теперь наступила горькая минута прощанья навсегда. И не потому, что *перестал любить. Только со смертью его исчезнет любовь и память о ней*»². Последние утверждения, и в особенности их далеко не предположительный тон, настолько ответственные, что, казалось бы, должны появляться лишь во всеоружии фактов.

Пушкинский трагизм в произведениях «прощального цикла» вырастает вовсе не на интимно-биографической почве. Все интимное, все биографическое переключено здесь, в иные, общечеловеческие и философские сферы. Не нужно, конечно, усматривать в подобном перевоплощении рационально холодный акт мысли. Но не нужно и видеть в нем только привычный шаг художественного мышления, определяемый понятием «обобщение». Все горестное, трудное и прекрасное, что было в пушкинской судьбе, вся старая боль и душевные муки оживают в прощальной лирике. Но на них брошен особый свет, они предстают в таком художественном развороте, в котором события личной судьбы расцениваются с позиций общечеловеческого закона. Время, его неумолимая власть над миром эмоций — вот угол зрения, который отсеивает в событиях прошлого все, что

1 Макогоненко Г. П. Указ. раб. С.32.

2 Там же. С. 39 (здесь и выше выделено мною.- В. Г.).

несет на себе печать частной, узко биографической драмы. Здесь источник пушкинского трагизма и здесь же, в границах этой темы, пути его преодоления.

В «Прощании» над пепелищем разрушенных временем связей утверждается мир новых отношений, мудрых, естественных и человеческих. В первоначальный вариант второй строфы Пушкин внес характерное изменение.

Было:

Уж ты для страстного поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя *поэт* угас.

Стало:

Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя *твой друг* угас.

Вряд ли эта замена объяснима простой стилистической правкой, стремлением избавиться от повторений одного и того же слова в контексте одной строфы. Повтор в этом случае вовсе не кажется избыточным. И уж, разумеется, дело не просто в оттенках экспрессии, не просто в том, что слово «друг» звучит теплее и интимнее. Это слово подготавливает новый поворот поэтической темы, воплощенный в последней строфе. В финальном пятистишье перестраивается смысл поэтической адресации. К женщине, когда-то пылко любимой, теперь обращаются как к другу. В контексте этой строфы слова «друг», «подруга» становятся ключевыми словами, а семантика «дружбы» — мерою тех новых отношений, которые утверждаются взамен утраченных, пусть в предвиденье окончательной разлуки. В образе адресата открываются новые черты. Неустрашимый закон времени коснулся и ее судьбы, и ее душа приобщена тому суровому и мужественному знанию мира, которое открылось поэту. Недаром образ «дальной подруги» окружен в последней строфе ассоциациями, исполненными самых дорогих для Пушкина воспоминаний:

Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего;
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его.

Лирический «собеседник» в поэзии Пушкина наделяется иногда «своим» словом, становится речевым субъектом. Возникает явление «чужой речи». Нужно лишь сразу же ого-

вориться, что вслед за такими исследователями, как В. Н. Волошинов, М. М. Бахтин, С. Г. Бочаров, Б. А. Успенский¹, мы понимаем это явление широко. Оно охватывает все многообразие вариантов, «какие мы встречаем в языке для передачи чужих высказываний и для включения этих высказываний именно как чужих в связный монологический контекст»².

Если в эпосе соотношения авторского слова и «чужой речи» предполагают многообразную и гибкую систему взаимовлияний, то в лирическом творчестве связи эти носят по преимуществу однонаправленный характер: воздействию и обработке чаще всего подвергается «чужое слово». В лирической речи безраздельно господствует точка зрения лирического субъекта, господствует и тогда, когда она опосредована внеиндивидуальными установками жанра и жанровых стилей. Допуская в тексте образные вкрапления «чужого слова», она всегда интенсивно преломляет, трансформирует его, и степень такой трансформации, по сравнению с эпосом, очень значительна.

В пушкинской лирике явление «чужой речи» эпизодично. Пушкин гораздо чаще прибегает к формам скрытых «скольжений», тонких ориентаций авторского слова в план чужого сознания, отвечающего в авторской речи приглушенным свечением³. Но даже единичные проявления поэтических новшеств в творчестве великих художников могут оказаться многозначительными, если расценивать их с точки зрения историко-литературной перспективы. В стихотворениях «Герой», «Для берегов отчизны дальней...» (1830), «В мой осенне досуги...» (1835) пушкинская лирика только начинает осваивать многоголосие действительности, как бы реализуя художественный опыт «Евгения Онегина». Способы воплощения «чужого слова» в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» побуждают вспоминать именно поэтику пушкинского романа. Там и здесь «чужое» сознание воплощено не в индивидуальном слове, распахнутом в безграничную и гибкую речевую стихию действительности, но скорее обозначено речевыми приметами литературных стилей⁴. Там и здесь, не претендуя на

1 *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929; *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; *Бочаров С. Г.* Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969; *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.

2 *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929. С. 129.

3 См. об этом: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 51-52.

4 Об образах языков см.: *Бахтин М. М.* Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. №8. С. 85-88.

отчетливо выраженную индивидуализацию, «чужая речь», однако, претендует на характеристику персонажа. Ведь в «чужом сознании» выдвигаются на первый план широчайшие напластования духовного опыта, оформленные речевыми сигналами поэтической традиции. К тому же пушкинский роман — роман лирический, роман, постоянно преломляющий «чужое слово» сквозь призму субъективно построенной авторской речи. Этим мотивируется принципиальная возможность освоения его художественных уроков пушкинской лирикой 30-х годов. Едва намечающаяся в лирике Пушкина тенденция к речевому многоголосию будет подхвачена поэзией Лермонтова и Тютчева (произведения «денисьевского цикла») и, наконец, в лирическом творчестве Некрасова, станет явлением узаконенным, вырастет в принцип стиля¹. «Чужое слово», отчетливо ограниченное в потоке авторского лирического монолога, оформленное в конструкциях прямой речи, возникает в элегии «Для берегов отчизны дальней...»

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

Слово это является в отчетливо поэтизированной и традиционно сглаженной форме. Развертывается цепь «прекрасных формул», следующих одна за другой: «день сви-

¹ См.: *Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова*. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1964.

данья», «под небом вечно голубым», «в тени олив», «любви лобзанья».

Инверсировка поэтических словосочетаний («под небом вечно голубым», «любви лобзанья»), закрепленная рифмой, еще более оттеняет условно-поэтизированный склад «чужой речи». В ней тщательно «вытравлена» стихия индивидуального. Не потому ли Пушкин очищает «чужое слово» от каких бы то ни было индивидуализирующих примет живой речи, от деталей, ведущих к личностному жизнеощущению, что он заботится о слитности и однородности стихового контекста, соблюдая здесь присущий ему речевой такт, опасаясь стилистической дисгармоничности? Но ведь лирический контекст позднего Пушкина успешно демонстрирует принцип эстетической меры в сложных условиях речевой полифонии. Ведь не остановится же Пушкин перед употреблением просторечного слова и живой разговорной интонации в композиционных пределах «высокой» философской лирики, как показывает пример со стихотворением «Пора, мой друг, пора...». Напротив, используя здесь и то и другое, Пушкин достигает огромного художественного совершенства в воплощении философской мысли. Дело, следовательно, не в ограничениях, диктуемых принципом контекстуального единства.

Конечно, элегические формулы «Для берегов отчизны дальней...» дают о себе знать не только в «чужой», но и в авторской речи. Однако в авторском речевом слое они рассредоточены, а их внеиндивидуальный эффект ослаблен в контексте новыми связями слова, психологизирующими лирическую ситуацию, создающими ее драматический накал:

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.

К тому же такие обороты, как «край мрачного изгнания», «край иной», «край чужой» уже не принадлежат всецело речевой сфере лирического героя. В них преломляется субъективный план «героини», ее оценка, ее слово. А между тем в «чужой речи» элегические штампы сгущаются. Слово лирического «персонажа» держится на них, как на опорных понятиях. На стилевом фоне авторской речи, по контрасту с ее только что отмеченными психологическими деталями, «чужое слово» выглядит особенно условным и обезличенным. Оно живет лишь отвлеченными поэтическими ассоциациями. И объяснение этому, по-ви-

димому, может быть лишь одно: условность и обезличенность, поэтизированность и бесплотность «чужой речи» здесь художественно мотивированы. Именно в этих-то качествах слова и выявляет себя чужая точка зрения на мир.

Упустив это из виду, мы не поняли бы глубинной психологической коллизии, питающей движение лирической мысли. Одно из трагичнейших пушкинских стихотворений обернулось бы в этом случае непритязательным этюдом. И был бы перед нами еще один (пусть очень удачный) элегический вариант традиционной темы о смерти возлюбленной и еще одна модификация столь полюбившегося романтикам образа гетевой Миньоны. Впрочем, ассоциации с поэтической традицией отнюдь не отвергаются пушкинским текстом. Элегический мир романтизма с его знакомыми атрибутами действительно вовлечен в стихотворение словом героини и роковыми перипетиями ее драмы. Но язык романтизма перестал быть основным строительным материалом авторской речи. Теперь он лишь знак чужого сознания и носитель чужой точки зрения в авторском контексте. Элегическое слово осталось словом *изображающим* лишь постольку, поскольку оно превратилось в *изображаемое* слово.

Погруженное в поэтическую стихию романтизма слово здесь втянуто в неповторимый лирический конфликт, вырастающий из столкновения двух полярных жизнеощущений. Сознание героини, как оно проступает в речи, отмечено бесплотностью и иллюзорностью. Оно уже как бы не от мира сего, и, не претендуя на парадоксальность, можно сказать, что в контексте пушкинского произведения «чужое слово» предрекает трагический исход.

Поток авторской речи, омывающий это слово, подхватывает его конструктивные элементы и переоформляет их сообразно своей точке зрения на мир. Абстрактные атрибуты романтической мечты, подменяющей мир идеальными схемами традиционной поэзии:

...Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим...

в авторском контексте третьей строфы обретают впечатляющую конкретность остро подмеченных деталей, увиденных точно бы впервые:

...Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,

Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном...

Слово, разорвавшее в «чужой речи» связи с предметной реальностью, теперь восстанавливает их. Лишенное движения, воплощающее застывший эталон прекрасного, изъятый из потока времени («под небом *вечно голубым*»), слово героини, трансформируясь в авторском контексте, получает динамический разворот («Неба своды *сияют в блеске голубом*», «Тень олив *легла на воды*»). В этой перестройке «чужого слова» отчетливей, чем где бы то ни было, *проглядывает точка зрения лирического субъекта*. Его сознание, не отягощенное «неподвижной идеей», плен которой тяготеет над героиней, все распахнуто навстречу живым бурям бытия и потрясениям человеческой страсти, равно как открыто оно навстречу земной, реальной, а не иллюзорно-мечтательной красоте.

Не случайно же именно образу лирического субъекта сопутствует в первой строфе система психологизирующих деталей, развертываемых в потрясающую по драматизму лирическую ситуацию, в которой роль героини пассивна и лишь на долю лирического героя выпадают все муки прощанья.

В контрастном сопоставлении речевых планов (план авторской речи и план «чужого слова»), ритмически акцентированном подхватами и перестройкой «чужого слова» в авторском контексте, — *в этом-то сопоставлении, по существу, и таится конфликтный нерв всего художественного целого*. В контрастах слова — *контраст жизнеощущений*, источник той внутренней коллизии, в свете которой получают нетрадиционный смысл традиционные атрибуты элегической образности.

Воссоздавая стихию элегического романтизма, но ощущая ее как стихию условную, превращая то, что было слито в ней с живым содержанием, в материал для воплощения принципиально иного содержания, пушкинское слово в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» совершает свободные скольжения от традиционных сигналов элегического стиля к психологически насыщенному конкретному слову. Используя язык элегического романтизма для построения «чужого слова» и объективируя «чужим словом» художественно чуждое ему в 30-е годы романтическое мировосприятие, Пушкин раздвигает изобразительные границы поэтической речи. Традиционное слово со стертой экспрессией, подвергшееся нивелировке смысла и потому *исчерпавшее себя как средство лирического само-*

выражения, для Пушкина может стать *средством обозначения, символом иной точки зрения, иного «голоса»*, которому теперь открыт доступ в композицию лирического высказывания. Уже говорилось, что «чужое слово» у Пушкина характерологично, но не индивидуализировано. Остается лишь добавить, что в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» оно потому и характерологично, что не индивидуализировано.

Ведь оно характеризует принадлежность его носителя к родовому, к общей стихии романтического мировоззрения.

« Ю В Е Н А Л О В Б И Ч »

Конкретно-социальные противоречия эпохи в болдинской лирике чаще всего располагаются за гранью стиха, угадываются на стыках философско-лирических конфликтов как некая исходная «инстанция», определяющая общее направление пушкинских поэтических раздумий, их экспрессивную тональность. Но есть произведения, в которых социальные коллизии времени воплощены остро и открыто, входят в тематические и композиционные сферы стиха. Возникают образы пушкинских врагов. В круг этих образов входят и конкретная личность Булгарина, и «толпа» как враждебное социально-этическое целое («Ответ анониму»), и, наконец, враждебная Пушкину «идея», принцип подхода к действительности («Румяный критик мой...»). В зависимости от объекта изображения экспрессивный строй стиха предполагает или беспощадное сатирическое изобличение или драматически насыщенную жесткую и тоскливую иронию.

В болдинскую осень 1830 года Пушкин создает вторую эпиграмму на Булгарина, столь же гневную и хлесткую, как и первая, но несколько необычную по композиции. Пушкинская эпиграмма, как и всякая эпиграмма, обычно накапливает силу сатирического удара к финалу.

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Это пушкинское стихотворение 1825 года раскрывает не только поэтику эпиграммы, но и процесс ее создания. «Ее с конца я заострю» — такова первая и главная забота художественной мысли, которая, создавая композицию, ищет прежде всего завершающий и заостряющий поворот темы, от остроты и силы которого зависит успех всего художественного целого. Композиция эпиграммы и есть туго натянутая «тетива», энергия которой устремляется к финалу. Построение эпиграммы неуклонно ведет восприятие к завершающей остроте, разящий эффект которой должен быть подготовлен как неожиданность. «Подготовлен» и «неожиданность» — взаимоисключающие понятия, но на преодолении этого взаимоотрицания и строится композиционная «логика» эпиграммы. Острый, неожиданный и дерзкий скачок мысли в финале подготовлен в том смысле, что проложены пути к восприятию неожиданности, создан смысловой фон, на котором должен взорваться заряд заключительной сатирической остроты. Оттого, насколько эффективно будет «обставлен» этот «взрыв», зависят мощь сатирического выпада и, конечно же, художественная сила воздействия, блеск и остроумие эпиграммы.

Финалы пушкинских эпиграмм всегда блистательно неожиданны. Но при этом они различно построены. Иногда это неожиданность находчивой перелицовки понятий или острой комической катахрезы:

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

Или неожиданность остроумного и ядовитого противопоставления. Этот тип финала запечатлен во многих пушкинских эпиграммах. «Хаврониос! ругатель закоснелый» («Затейник зол, с улыбкой скажет глупость. Невежда глуп, зевая скажет ум»); «Лечись — иль быть тебе Панглосом...» («И то-то, братец, будешь с носом, Когда без носа будешь ты»); «Недавно я стихами как-то свистнул...» («Он по когтям узнал меня в минуту, Я по ушам узнал его как раз»); «Там, где древний Кочерговский...» («Под холодный Вестник свой Прыскал мертвою водою, Прыскал ижицу живой»)? «Надеясь на мое презренье...» («Лакей, сиди себе в передней, А будет с барином расчет») и т. д. Иногда пушкинская эпиграмма как бы целиком свертывается в отточенное и немногословное противопоставление, превращаясь в язвительный эпиграмматический афоризм:

Лищинский околел — отечеству беда!
Князь Сергей жив еще — утешьтесь, господа!

Вся соль этой эпиграммы держится на мнимом противопоставлении, которое предполагает лишь ироническую подмену эмоций (Лищинский околел — утешьтесь господа! Князь Сергей жив еще — отечеству беда!). Порою эпиграмматический финал подготовлен комической игрой слова. Композиция в этом случае как бы зондирует возможности такой игры, чтобы в заключение неожиданно сместить направление комических ассоциаций:

-Фу! Надоел Курилка журналист!
Как загасить вонючую лучинку?
Как уморить Курилку моего?
Дай мне совет. — Да... плюнуть на него.

Комически обыгранный словесный ряд, который «подсказан» исходным словом, и комический финал, построенный на резком ассоциативном смещении смысла, можно встретить и в эпиграмме «Наш друг *Фита*, Кутейкин в эполетах...».

Конечно, этими примерами не исчерпано многообразие пушкинских эпиграмматических концовок. Но и этого достаточно, чтобы судить о том, что пушкинская эпиграмма чаще всего всей своей композицией неуклонно стремится к сатирически взрывчатому финалу, оттачивает его, заботясь о его разящей неожиданности.

Тем более необычна на этом фоне композиция болдинской эпиграммы на Булгарина:

Не то беда, Авдей Флюгарин,
Что родом ты не русский барин,
Что на Парнасе ты цыган,
Что в свете ты Видок Фиглярин:
Беда, что скучен твой роман.

Совершенно ясно, что основное усилие сатирического выпада здесь сосредоточено вовсе не на финальной строке. Она, разумеется, неожиданна. Но это неожиданность совершенно иного порядка, неожиданность лукавой иронии, обращенной к читателю, комического притворства, смещающего акцент с главного на второстепенное и делающего вид, что это второстепенное-то и есть главное. Поэтика эпиграммы как бы перелицована. Что побудило Пушкина к такому построению? Вполне вероятно, что поэт уходил от привычного, чтобы освежить пути восприятия и тем самым усилить сатирический эффект. Но даже допуская

это, важно иметь в виду, что у Пушкина был и конкретный повод для подобной «перелицовки». Ведь поэтика эпиграммы перестроена здесь с оглядкой на конкретную композиционную структуру, структуру ранее написанной Пушкиным эпиграммы «Не то беда, что ты поляк...» (1830):

Не то беда, что ты поляк:
Костюшко лях, Мицкевич лях!
Пожалуй, будь себе татарин,—
И тут не вижу я стыда;
Будь жид — и это не беда;
Беда, что ты Видок Фиглярин.

Эта эпиграмма была в 1830 году хитроумно искажена Булгариним. Он напечатал ее в «Сыне отечества» с таким сопровождением: «В Москве ходит по рукам и пришла сюда для раздачи любопытствующим эпиграмма одного известного поэта. Желая угодить нашим противникам и читателям и сберечь сие драгоценное произведение, от искажений при переписке, печатаем оное». Следовал текст эпиграммы с изуродованной последней строкой, которая теперь звучала так: «Беда что ты Фаддей Булгарин» (было: «Беда, что ты Видок Фиглярин»). Всего лишь два слова Булгарин переделал в пушкинском тексте, но это были слова, сосредоточившие в себе весь сатирический яд и гнев изобличения. Стоило лишь обезвредить их, как вся эпиграмма утрачивала смысл, превращаясь в невинную шутку. Булгарин ловко сыграл именно на своеобразии эпиграмматического финала: он сломал острие эпиграммы. Цель, конечно, была достигнута лишь наполовину: эпиграмма была обезврежена только для широкой публики, а не для тех, кто с нею имел дело в списках. К тому же явно беззубый финал булгаринской переделки не мог не настораживать: слишком уж очевидно расхотелся он с поэтикой эпиграммы, с тем ожиданием заключительного выпада, с которым свыклось читательское восприятие.

Во второй болдинской эпиграмме на Булгарина Пушкин как бы скорректировал композицию, застраховав произведение от возможности новых искажений. Теперь сатирические акценты были расставлены так, что немислимо было отсечь упоминание о Видоке, издевательскую игру созвучиями булгаринской фамилии («Фиглярин», «Флюгарин»), не разрушив всей композиционной постройки. Вся соль первой эпиграммы была в упоминании французского сыщика Видока, которое сопровождалось прозрачными намеками на «звукоряд» булгаринской фамилии — «Видок Фиглярин». Во второй эпиграмме этот издевательский «звук-

ряд», варьируясь, повторяется дважды, и обе его вариации одинаково красноречивы.

Пушкин позаботился о том, чтобы разоблачительный смысл сопоставления (Видок — Булгарин) был вполне очевиден для читателя. В апрельском номере «Литературной газеты» (6 апреля 1830 года) он напечатал свою заметку «О записках Видока», в которой материал биографии французского сыщика преподносился так, чтобы прозрачно намекнуть на прошлое Булгарина, оборотня и перебежчика, и его настоящее — осведомителя от литературы, добровольной полицейской ищейки, лицедея и фигляра, сочетающего сочинение нравоописательных романов с доносами в 3-е отделение. Заметка «О записках Видока», первая и вторая эпиграммы на Булгарина создавали единый сатирический контекст, в котором каждое звено призвано было восстановить всю цепь разоблачений, напомнить о ней. Можно было вытравить сатирический смысл одного из пушкинских выпадов, обезвредить всю эту серию сатирических ударов было немислимо. Вторую эпиграмму на Булгарина Пушкину удалось напечатать без подписи в альманахе «Денница» за 1831 год. *Напоминающий* эффект этой эпиграммы, ее родство с предыдущей создается уже очевидной однотипностью в построении стиховой фразы: «Не то беда... беда, что...» Вторая строка как бы свертывает в себе тот разворот художественных образов, который в первой эпиграмме был призван подчеркнуть безродность Булгарина. «Не русский барин» — не просто напоминание о польском происхождении Булгарина, которое само по себе не заключает ничего предосудительного: ведь «Костюшко лях, Мицкевич лях». Речь идет именно о *духовной* безродности врага. А это уже серьезно, это означает, что Булгарину отказано в праве судить о судьбах русской нации и русской литературы.

Вторая пушкинская эпиграмма при всем своем явном и сознательно подчеркнутым сходстве с первой — отнюдь не вариация ее. Пушкин не только сгустил краски, чтобы усилить мощь сатирического изображения. Он привнес в сатирический портрет врага новые штрихи. Третья строка эпиграммы — «Что на Парнасе ты цыган» намекает на литературные кражи Булгарина, не стеснявшегося издавать под своей подписью чужие сочинения. Пушкин был убежден, что Булгарин, сочиняя свой роман «Дмитрий Самозванец», позволил себе беззастенчивые заимствования из «Бориса Годунова», к тому времени еще не напечатанного и известного лишь в литературных кругах. Обвинение это

разделялось и другими литераторами, близкими к Пушкину, так что в конце концов Булгарин вынужден был прибегнуть к публичному объяснению. Нужно ли говорить, что эпиграмма на Булгарина — акт гражданского мужества поэта. Публично высечь доносчика, заклеив его убийственным прозвищем Видока, означало так или иначе пролить свет и на «деятельность» третьего отделения «его императорского величества тайной канцелярии». За спиной Булгарина стояла грозная и злобешая сила, бесцеремонно вмешивавшаяся в дела литературы. И вот теперь сношения с этой силой публично расценились как верх человеческого падения и позора.

Враги поэта в болдинской лирике многолики. И обличение их, как уже говорилось, выливается в разные формы. В «Ответе анониму» Пушкин великолепно «раскрыл» потребительскую психологию «толпы», глубоко равнодушной к личности поэта, безучастно взирающей на его беды и муки.

Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой,—
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагодарно кивает головой.
Постигнет ли певца незапное волнение,
Утрата скорбная, изгнание, заточенье,—
«Тем лучше,— говорят любители искусств,—
Тем лучше! Наберет он новых дум и чувств
И нам их передаст». Но счастье поэта
Меж ими не найдет сердечного привета,
Когда боязненно безмолвствует оно...

.....

В гневе поэта здесь слышится «сердечный тяжкий стон», в суровой иронии — глубокая тоска.

Враждебные силы, окружающие поэта, образуют в болдинской лирике своеобразную систему образных сфер, последовательность которых (не хронологическая, а эстетическая) предполагает укрупнение художественного объекта, возрастающий размах обобщения: от конкретной личности российского Видока к обобщенному образу «света» — «толпы» и, наконец, к полемически заостренному изображению уродства и скудости русской действительности в целом («Румяный критик мой...»). Гениальный пушкинский шедевр «Румяный критик мой...» — крупнейшая веха в становлении реалистического стиля в лирике. Действитель-

ность в этом стихотворении полемически депозитизирована: с нее сознательно сняты наслоения поэтической лжи. Далеко не случайно в структуру этого произведения введена идеологическая и художественная позиция («румяный критик» с его отношением к поэзии и реальности), разошедшаяся с истиной действительности. Позиция эта опровергнута не с помощью полемических аргументов, а одним лишь указанием на жестокую правду реальности. Прием знакомый. К нему не однажды обращалась просветительская проза путешествий: не только Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» но и С. К. фон Ферельцт с его «Путешествием критики». Просветительская и антикрепостническая литературная традиция прибегала в подобных случаях к помощи экспрессивно-сгущенного жизненного материала. Иллюзорность и слепота поэзии и вообще «тьма предрассуждений» опровергались описанием произвола и ужасов крепостного права. Сохраняя пафос острейшей социальной критики, Пушкин дает *обыденно-повседневный* «разрез» действительности. В «Румянном критике» даже смерть ребенка и деловитая поспешность похорон — не отступление от нормы, а сама норма. Этому бытовому и страшному в своей обыденности течению жизни соответствует и относительно уравновешенное течение стиховой речи. Речь эта, разумеется, очень далека от спокойствия, но горечь и тоска, и трагическая ирония ее ушли вглубь. Они обузданы установкой на трезвую остроту виденья действительности, ее реальных очертаний и пропорций. Время от времени авторская эмоция дает о себе знать в поворотах поэтической интонации, в печальной ироничности пушкинских вопросов: «Где нивы светлые? где темные леса? Где речка?..», или в щемящей грусти лирического повтора:

Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца...

Экспрессия пушкинского стиха проступает в предметной динамике образа. Пушкин изображает природу и русскую деревню, скованными мертвящим дыханием осени. Жизнь словно бы на последней грани, на последнем усилии:

Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, разомкнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.

От последних, на глазах угасающих признаков жизни к нарастающим приметам омертвения — таково направление, в котором движется пушкинский образ и такова основа, на которой крепится его экспрессия. Что это действительно так, что семантика вымирания, надвигающейся смерти организует систему образных связей в композиции «Румяного критика», подтверждается характерным поворотом пушкинской мысли. Вслед за изображением полуобнаженного дерева, готового стряхнуть листву под первым же дуновением ветра, возникает многозначительная деталь — «И только. На дворе живой собаки нет». Деталью этой сказано больше, чем сказано (так часто бывает у Пушкина). За нею угадывается опустошение, произведенное голодом. Но дальше следует как будто разрыв единой образной цепи. Кажется, поэт готов внести уточнение, новый штрих в картину, чтобы скрасить гнетущее впечатление безжизненности и запустения напоминанием о жизни:

Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.

Однако на самом деле образы *живого* появляются лишь затем, чтобы еще раз напомнить об умирании:

Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил,
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил.

Прозаически деловитое, обыденно-спокойное стремление мужика поскорее схоронить умершего ребенка раскрывает глубокую трагедию народной жизни, в которой смерть стала привычным явлением, вызвавшим к жизни жестокую, но безысходно-трезвую поговорку «одним ртом меньше». На этой бытовой сценке, предугадывающей поэтику Некрасова и Достоевского, отнюдь не замыкается вереница пушкинских образов, настроенных на единый экспрессивно-смысловой лад. О дуновении смерти, которым насыщен как бы самый воздух действительности, Пушкин напомнит еще раз на композиционной вершине стиха:

—Постой,— а карантин!
Ведь в нашей стороне индийская зараза.

Образ «индийской заразы» композиционно подготовлен: зловещая тень холеры как бы порождена самой действительностью. В стихотворении «Румяный критик мой» избран бытовой ракурс в изображении реальности, однако Пушкин

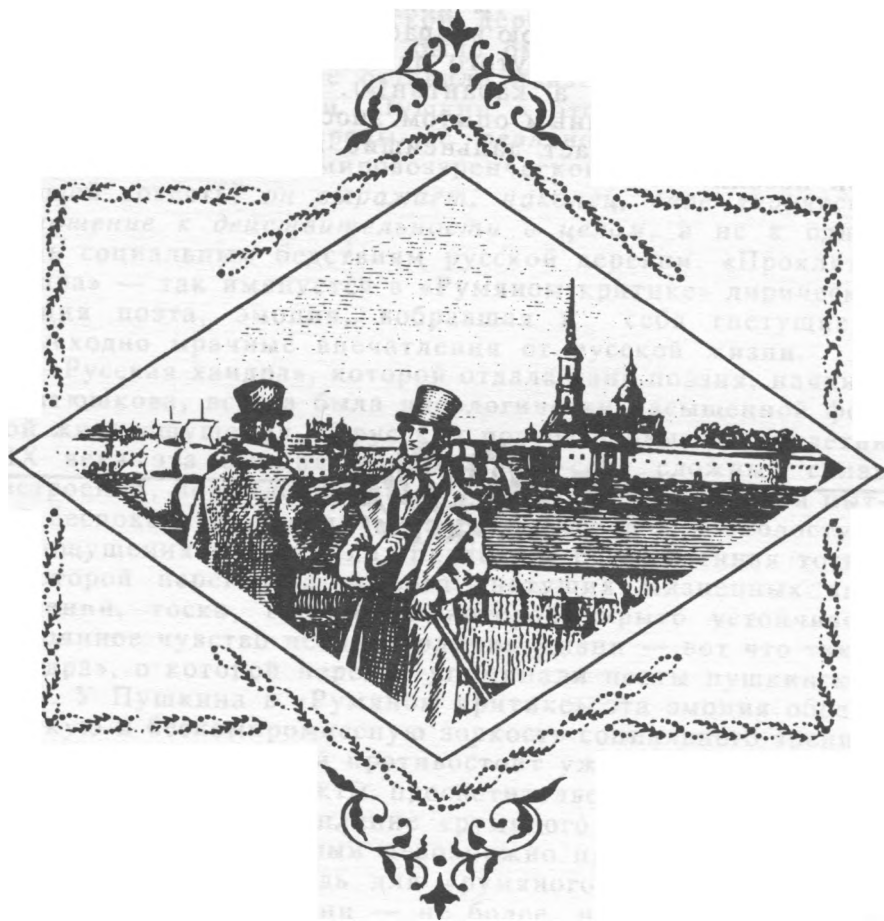
здесь отнюдь не бытописатель. Быт у него оборачивается трагедией народного бытия.

Мы выделили предметный слой изображения в «Румянском критике». Но как бы он ни был важен сам по себе, он заключен у Пушкина в лирико-диалогическую оправу. Поэтическое содержание «Румяного критика» богаче, чем это принято думать. Оно не исчерпывается только изображением вымирающей русской деревни, хотя, конечно, и одного этого изображения было бы довольно, чтобы пушкинское стихотворение оставило неизгладимый след в истории русской лирики. Пушкин в этом произведении не только «снимает покровы» с реальности, он расторгает завесу умышленной мировоззренческой слепоты, убаюкивающей совесть, он *выражает, наконец, свое лирическое отношение к действительности в целом*, а не к одним лишь социальным бедствиям русской деревни. «Проклятая хандра» — так именуется в «Румянском критике» лирическая эмоция поэта, эмоция, вобравшая в себя гнетущие и безысходно мрачные впечатления от русской жизни.

«Русская хандра», которой отдала дань поэзия, начиная с Батюшкова, всегда была идеологически насыщенной формой жизнеощущения. У русских поэтов первых десятилетий XIX века эта эмоция впитывала в себя сложный сплав настроений, порожденных сжигающей душу медленной пыткой беспокойства, усилиями умов, работающих вхолостую, без ощущения ясной цели. Безликая, бесформенная тоска, в которой перегорела острота гнетущих жизненных впечатлений, тоска, в глубине которой скрыто устойчивое, постоянное чувство неблагополучия жизни — вот что такое «хандра», о которой нередко упоминали поэты пушкинской поры. У Пушкина в «Румянском критике» эта эмоция обрела жесткую и бескомпромиссную зоркость социального зрения. В контексте диалога ей противостоит уже не предрассудок, не заблуждение (объекты просветительской проповеди), а сознательное самоослепление «румяного критика», род духовного заслона, который невозможно пробить даже силою вопиющих фактов. Ведь для «румяного критика» жуткая картина русской деревни — не более, чем «блажь», вызывающая лишь досаду и желание поскорее отмахнуться («...Нельзя ли блажь оставить! И песенкою нас веселой позабавить?»). Вот почему тон поэта в диалоге с «критиком» — насквозь иронический. Просветительским иллюзиям здесь нет места, хотя Пушкин и прибегает к «снятию покровов», верному средству просветительской традиции.

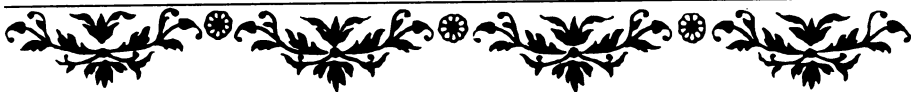
Лирико-сатирический диалог Пушкина смело вступает в художественную область, где господствует иной, драматический принцип построения. Столкновение реплик в «Румянном критике» наделено особой взрывчатой силой, той импульсивностью и психологической достоверностью реакций на собеседника, которые доступны лишь драматической речи. Слово фиксирует перепады настроений, возникающие в ходе диалога («Что ж ты нахмурился?..», «...Что, брат? уж не трунишь?..»), порою вбирает в себя отзвуки действия, следы как бы прочеркнутого движения персонажа («Куда же ты?..» «Постой, а карантин!»). Сближая лирический образ с художественным опытом эпоса и драмы, «Румяный критик» предугадывает дальнейшие пути русской лирической поэзии.





*Истина. Добро и Красота.
Смысл и строй
пушкинского лиризма.*





ИДЕЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ



е было, пожалуй, в лирике Пушкина идеи, которая бы, так часто воспламеняя его сознание, формировалась бы в нем в такой накаленной драматической борьбе, как идея просвещения. Она пережила кризисы веры и взлеты надежды, в ней пересеклись представления о том, насколько современное общество готово принять в себя семена истины и добра, с размышлениями о природе человеческого духа, о возможностях его воздействия на мир. Идея эта мужала и крепла с годами, освобождаясь от утопических иллюзий, от наивных, хотя и трогательных в своей наивности самообольщений просветительства. Она вобрала в себя у Пушкина жесткую правду реальности, выверяя по этой правде свой пульс. Во имя исторической трезвости она вынуждена была считаться с логикой «железного века» и с незыблемостью русского самодержавия. Но духовный накал

ее в пушкинской поэзии никогда не ослабевал. Покидая ее колею, Пушкин возвращался к ней снова и снова, обогащая ее все новыми приобретениями исторического опыта и накоплениями своего всеобъемлющего духа. Долгая и напряженная жизнь этой идеи в лирике Пушкина не убеждает ли в том, что перед нами один из нервных узлов его лирического сознания, укорененных в неустанной думе о судьбах русского мира.

Даже там, где пушкинская мысль возносится на высоты вневременных философских проблем, или там, где она движется по тропе размышлений о предназначении поэта, не соприкасаясь сколь-нибудь явно и прямо с идеею просвещения, даже там мы ощущаем ее эхо, живые нервные токи, которые от нее исходят.

Велико и плодотворно было воздействие просветительской традиции на мышление молодого Пушкина. В ее питательной среде зародилась и окрепла пушкинская мысль о взаимозависимости свободы и просвещения, об их неразрывном союзе, об их равновесии, нарушение которого ничего не сулит государству, кроме потрясений и бед. Даже просветительский ригоризм, его прекраснородушная и фанатическая вера во всемогущество разума и слова несли в себе заряд освобождающей энергии, драгоценный, быть может, не столько для политики, сколько для поэзии. Если мир хотя бы в идеале разумно устроен, если гарантом этой разумности являются глубинные напластования незамутненно доброй природы человека, человеческого естества, которое поддается очищению от искажающих наслоений цивилизации, значит, возможности человеческого разума, носителя просветительских идей, ничем не ограничены, ибо он соприроден сущности человеческого мироустройства. Задача разума в том, чтобы пробиться к этой сущности, притаившейся под ложными покровами, сдернуть эти покровы средствами просветительской проповеди. А поскольку поэзии свойственно открывать первозданное, стирая искажающий налет привычного или социально искривленного виденья вещей, то и само предназначение поэзии в глазах юного Пушкина смыкалось с очищающей миссией просветительского разума. Но как бы ни приближалась иногда поэзия к политике, в самых тесных соприкосновениях с нею она все-таки сохраняет свою суверенность, и юный Пушкин, сближая в стихотворении «Деревня» задачу поэзии с задачей просветительской проповеди, все-таки воздерживается от того, чтобы поставить знак равенства между ними.

Строй просветительского мышления проступает здесь гораздо органичнее, чем принято думать: он просматривается не только в открытых декларациях, но и в самом движении поэтической мысли. И если Пушкин начинает стихотворение картиной идиллически умиротворенного существования на лоне природы, то не только для того, чтобы по контрасту с ним разительнее предстали ужасы крепостного рабства. Это напоминание о том, как могло бы жить человечество, если бы оно следовало законам естества, это образ идеального равновесия всех душевных сил, которому учит природа. И «блаженство», обретаемое в истине, и «закон», боготворимый «свободною душой», следствие вожденной соразмерности «естественного» и государственного права, о котором мечтали просветители, — все это поэтические сигналы просветительских идей, вошедших в духовный обиход времени. Но медленно и плавно текущая идиллия гармонического бытия поэта, освобожденного от «суетных оков», взрывается в единый миг: за нею вдруг следует неожиданный и мощный всплеск лирической энергии. В неожиданности этой — боль и ужас: молниеносным движением проснувшейся мысли сорвана умиротворяющая завеса, застилавшая ее взор. К этой болезненной, но целительной операции «снятия покровов» не однажды прибегала просветительская литература. Ей важно было именно мгновенно обнажить истину, чтобы потрясти ею все существо человека, она была рассчитана на исцеляющую духовную бурю. Но первое содрогание пушкинской мысли, первый всплеск ее тревоги порождены не созерцанием чудовищного социального гнета (это уже следующий этап ее движения), а потрясением при виде всепроникающего невежества («везде невежества губительный позор»). Именно оно в полном соответствии с логикой просветительского отношения к миру объявляется источником всех зол. И позиция пушкинского лирического «я», в смятении созерцающего этот внезапно открывшийся облик реальности, поначалу лишена субъективно личностных примет, словно бы растворена в традиционной, обобщенно-условной формуле «друг человечества». Но дальше эта вялая и обезличенная формула оттесняется такими обжигающими толчками боли, что не остается и тени сомнения в субъективно-лирической окраске высказывания, в котором формально (но только формально) отсутствует лирический субъект. Приступая к изображению «барства дикого» в уравновешенной, почти спокойной тональности, Пушкин явно не выдерживает тона. С каждой строкою его мысль

накаляется страстью, ужас и смятение возрастают с каждым новым разворотом картины. Прежде всего в повторах прорывается эта клокочущая лава негодования («эдесь барство дикое...», «здесь рабство тощее...», «здесь тягостный ярем...», «здесь девы юные цветут/По прихоти развратного злодея...»). Все названо «своими именами», и в этой номинации огромная взрывная сила, после каждой такой «называющей» формулы как бы напрашивается восклицательный знак. Зло пригвождено этими отточенными пушкинскими обозначениями. А дальше лирическая эмоция, копившаяся в повторах, в нервном и страстном движении пушкинской интонации, вдруг прорывается с ошеломляющей силой, тоской и страданием в пушкинском возгласе: «О если б голос мой умел сердца тревожить!» И этот-то возглас, исполненный томления по ускользающему идеалу витийства, и особенно как бы призывок неуверенности, сквозящий в восклицании и подкрепленный упоминанием о «бесплодном жаре», столь необычный, что явно разводит пушкинскую мысль с канонами просветительского миропонимания. При всей рационалистичности своей оно исходило из абсолютной, ничем не омраченной, не взвешенной на весах рассудка незыблемой веры во всеислие просветительского слова. Глас истины, этого детища разума, верховного божества в просветительской системе мира, и есть как бы «глас божий», ведь истина — единственное и универсальное орудие мироустройства. Она может быть легко переплавлена в слово, а слово способно беспрепятственно воздействовать на умы. Но Пушкин всезрящим провидением поэта слишком хорошо знал сопротивляющуюся, неподатливую материю слова, преграды, порой возникающие на пути между мыслью и словом, словом и стихийным движением души. А кроме того, объектом воздействия слова для него изначально была вся духовная целостность человека, а не один лишь интеллект, к которому прежде всего взывала просветительская мысль. «Сердце» и предстает в «Деревне» традиционным знаком этой целостности. Быть может, не разумом, а тайным инстинктом творца все это воспринято в «Деревне», но настанет срок, и эта тень сомнения войдет в дневную область пушкинского сознания и воплотится в сплетениях мучительных проблем. На этом пути «Деревня» всего лишь предвестие, но предвестие знаменательное: Пушкину едва ли не изначально тесно среди освященных минувшим столетием просветительских символов веры. В сознании молодого Пушкина, автора «Деревни», осложнилось на фоне традиции представление о субъекте просве-

тительского воздействия на реальность, представление же о его *объекте*, о сообществе душ, которым предназначено врачующее слово истины, пока за чертою каких бы то ни было сомнений.

Но именно этими сомнениями отмечен следующий, едва ли не самый болезненный этап в становлении самобытной пушкинской идеи просвещения. Начало его лишь условно вписывается во временные очертания того духовного кризиса, который выпадает для лирики Пушкина на 1823 год. Условно потому, что в лирике, по-видимому, запечатлен лишь относительно созревший его результат. Протяженность же процесса не поддается временным определениям, поскольку накат лирической волны, порожденной этим потрясением, дает о себе знать и во второй половине 20-х годов (например, в стихотворении «Поэт и толпа») да и позднее в 30-е годы. Кризис 1823 года, разумеется, вовсе не производное перепадов и злоключений частной пушкинской судьбы, но и не автономное явление в развитии пушкинского духа. Давно уже и вполне справедливо одну из причин, его породивших, усматривают в том тяжком гнете впечатлений, которые почерпнул Пушкин из наблюдений над трагической участью освободительных движений в Европе начала 20-х годов. Но это один из истоков, отнюдь не единственный. Надо думать, что уже и тогда попадали в поле зрения Пушкина усредняющие начала ранней буржуазной демократии, подавлявшие в человеке ростки самосознания, нивелирующие личность, умножавшие в жизни то уродливое явление, которое Пушкин вслед за романтиками обозначил понятиями «толпы» и «стада». Да и в России начала 20-х годов были вполне реальные предпосылки для возникновения этого явления. Спад общественной активности в эту пору слишком заметен на фоне ее высшего взлета в эпоху русско-наполеоновской кампании и войны 1812 года. Он был заметен в массе общества, несмотря на нарастающую активизацию декабристских сил. И лучшие свидетели тому — сами же декабристы, Рылеев, например, бросивший в «Стансах» тяжелые, до краев наполненные тревогой, трагические строки:

Всюду встречи безотрадные.
Ищешь, суетный, людей,
А находишь трупы хладные
Иль бессмысленных детей.

Не только ратоборцами с самодержавием ощущали себя декабристы, но и ратоборцами с косностью людской.

Безысходна картина общества у Рылеева, как безысходна картина «стада» «мирных народов» в стихотворении Пушкина «Свободы сеятель пустынный».

Изыде сеятель сеяти семена своя.

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 гремучками да бич.

И Рылеев, и Пушкин позволяют излить гневную силу переживания безоглядно, не опасаясь, что запечатленная ими истина перерастает в крайность. И тот и другой прекрасно знали, что и трагические крайности имеют право на существование в поэзии, если они пропитаны болью сердца. Эпиграф, предпосланный «Сеятелю», побуждает вспомнить евангельскую притчу: «Вот вышел сеятель сеять; и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы, и поклевали то; иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро взошло, потому что земля была неглубока. Когда же взошло солнце, увяло и, как не имело корня, засохло; иное упало в терние, и выросло терние, и заглушило его; иное упало на добрую землю и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!»

Сразу же бросается в глаза, что смысл пушкинской вариации на евангельскую тему бесконечно сумрачнее, нежели символическая логика притчи Христовой. Ведь в притче этой, повествующей о человеческих душах, об их готовности принять в себя семена правды и добра, сквозит все-таки вера в существование благодатной душевной почвы, в которой прорастают эти семена. Между тем, перевоплощая евангельский сюжет, Пушкин сознательно отсекает в нем именно этот мотив, подхватывая лишь символику омертвевших и бесплодных сердец, не отзывающихся на голос чести. В «Сеятеле», как и в «Деревне», есть и «порабощенные бразды», но нет ни слова о невежестве, этом вездесущем демоне, враге рода человеческого, вечно тревожившем воображение просветителей. Не невежество,

которое может проснуться, а беспробудный душевный сон, развращающая привычка к рабству встают преградой на пути к истине.

В просветительской модели мира не было места «толпе». Даже притча Христовая, как мы видели, признает существование душ, погибших для веры и возрождения. Просветители же и не пытались в этом направлении дифференцировать структуру общества. Оно для них вполне однородно в том смысле, что разумное ядро человеческого сознания не только внесловно, но и внеиндивидуально, ибо оно составляет вечно жизнеспособный элемент человеческой природы, всегда готовый пробудиться к жизни не только в личности, но и в массе. Как жадно вникает, к примеру, чаще всего безмолвный рылеевский народ в «Думах» (вполне просветительских по строю мышления) голосу исторической личности. Само это безмолвие не признак безучастия, а верный признак того, что слово животворно ударило в сердца: следом за ним у Рылеева наступает черед историческому деянию. В пушкинском же «Сеятеле» слово правды точно бы бесследно рассеивается в пустыне, недаром и сеятель у Пушкина «пустынный». Если «Сеятель» крайность, то это не бесплодная крайность, в нем тяжесть отрезвления и первая весть о готовности подняться на новый уровень мышления.

С появлением в литературе образа «толпы» дала глубокую трещину уютная и самоослепляющая просветительская вера во всеобщую жажду прозрения. Слишком долго литературоведение (а пушкинистика в особенности) видело в художественном феномене «толпы» либо романтическую мистификацию, измышление якобы существовавшего реакционного романтизма, либо обозначение зловещей светской среды (именно так обстояло дело с истолкованием этого понятия в пушкинистике). Давно пора попытаться увидеть за ним реальность, грозную реальность «железного века». Толпа, разумеется, не народ. «Лишь минуя толпы, вы дойдете к народам», — гласит старая истина. Но бывают исторические эпохи, когда массивы толпы возрастают в толще общества, и тогда она особенно настойчиво начинает претендовать на звание народа. Во все времена толпа воспринимала себя как разумную норму, как золотую середину, объявляя неразумными все отклонения, по нехитрому обычаю «перевертывая» при этом те духовные ценности, которые могли внести смуту в самодовольно спокойный уклад ее бытия, объявляя ум безумием, честь низостью, просвещение тьмой. Но в эпохи замороженной

общественной активности толпа оживала, то был ее социальный праздник, ведь в такие времена делалась ставка на «среднего человека», категорию размытую и бесформенную, явление хаотически колеблющееся от полюса добра к полюсу зла («чернь» у Пушкина «ветрена и зла»).

Становление буржуазной цивилизации в Европе и особенно в Америке пушкинских времен сопровождалось торжеством ледяного эгоизма, резкой деформацией человеческой сущности, а не только отчуждением орудий и продуктов труда. В статье о Джоне Теннере Пушкин писал: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранизме. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавлено неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort), большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие; талант из уважения к равенству; принужденный к добровольному остракизму...»¹ Умножение толпы в структуре общества, а тем более ее агрессивное стремление подменить его собой — всегда грозное предупреждение для государства. Но сильные мира сего не привыкли внимать языку подобных предупреждений, их больше прельщает возможность играть на стадных инстинктах и потребностях толпы. В понятии «толпы» у Пушкина пересеклись усредняющие начала нового буржуазного миропорядка, духовные очертания которого уже осязаемо проступали в Европе и в Америке, и регламентирующий дух николаевского времени. Русская мысль в эту пору, как известно, должна была потесниться, плотно зашторить окна от чуждого взора, уйти в себя, либо спуститься в кружковые убежища, ощущая себя как бы случайным и чужеродным соглядатаем на этом пиру посредственности. Над самыми бодрями и отточенными умами в 30-е годы порой нависал призрачный призрак безумия. Блестящий и глубокий знаток античности, профессор Московского университета В.С.Печерин, автор мрачной романтической трагедии «Торжество смерти», в дневнике своем писал о болезненном видении, являвшемся ему. То было видение «серого карлика», знаменующего собой, по всей вероятности, падение образа и подобия человеческого в обществе, торжество человеческой серости, среди

1 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1964. Т.7. С.435.

которой было невыносимо жить, а тем более дышать воздухом культуры, ибо разрыв между культурой и реальностью был способен привести в отчаянье. В.С.Печерин и кончил отчаяньем, ринувшись в лоно католицизма. С накопившейся болью и накипевшим гневом запечатлел Денис Давыдов это новое состояние русского мира, столкнув в поэтической картине две эпохи, прежнюю и нынешнюю:

То был век богатырей,
Но смешались шашки
И полезли из щелей
Мошки да букашки...

Огромной человеческой индивидуальности Давыдова, формировавшейся в пору расцвета русской самобытности, было неуютно и тесно среди общества, в страхе усвоившего для себя нивелирующие мерки тусклого ранжира, подозрительно и враждебно настроенного ко всему резко очерченному, непредвиденному в своих проявлениях, остро оригинальному, подвижому побуждениями натуры, а не лицемерного приличия.

Уже в двадцатые годы в русской журналистике дает себя знать склонность к добровольному служению толпе, вызывавшая у Пушкина отвращение и протест. «Библиотека для чтения» О.Сенковского («Барона Брамбеуса») была сознательно сориентирована на толпу, и это приносило ощутимую выгоду ее издателю. Журнальная позиция Сенковского в этом смысле была беззастенчиво откровенной. Его вульгарная ирония, вызванная к жизни причудами его скептического ума, лишенного представлений об идеале (а без них любая ирония неизбежно срывается в цинизм), не щадила литературные святыни (например, «Повести Белкина» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, лирику Фета). Не претендуя на изящество юмора, она с отважным безвкусием вышучивала их именно на потребу толпе, ее сокровенной склонности уравнивать все: гениальное и ничтожное, самобытное и вторичное. Она посмеивалась и над потреблявшим ее обывателем, но ровно настолько, чтобы его не рассердить, ведь он-то и был источником ее дивидендов. В письмах Белинскому А.В.Кольцов, хорошо знавший пристрастия воронежской читающей публики, сообщает о том, каким кратким было ее увлечение «Отечественными записками». Толпа в конце концов вернулась к старым журнальным симпатиям, все к той же «Библиотеке для чтения», и это было возвращение в ее родную литературную стихию, непоправимо сформировавшую ее художественный

вкус: «Библиотеку» все бранят, но ее кредит так утвердился, что бранят-бранят, а все-таки выписывают. Они не хотят прямо сознаться в своем тупоумии, а внутри всякий идиот чувствует, что «Библиотека» ему по плечу, а с «Записками» горе, их надо читать с толком...»¹

Напрасно мы до сих пор уверены в том, что романы Булгарина читали лишь купцы да мещане, знавшие толк в грамоте, и ошибался И.В.Киреевский, утверждая, что «читатели Выжигина — те же люди, которые покупают «Сонник» и книгу «О клопах». Нет, читательская среда этих романов была куда обширнее. Княгиня Мещерская писала И.И.Дмитриеву: «Куда ни взглянешь — в гостиных, в дамских кабинетах, везде увидишь Ивана Выжигина, даже с разрезанными страницами, занимающего почетное место на столах. Какой патриотизм, но жаль, что нехстати»². Толпа жаждала своей словесности, и у нее была своя шкала оценок, в которой «Бенедиктов-то, пожалуй, কাছে Пушкина будет» (такую фразу молодой Афанасий Фет слышал от книготорговца), в которой Кукольник размещался едва ли не на одном уровне с Байроном (Белинский в «Литературных мечтаниях» если и преувеличивает, саркастически издеваясь над восторгами толпы, то лишь чуть-чуть). Толпа в России 20 — 30-х годов была не только фактом реальности (литературной и внелитературной), но фактором пушкинской судьбы, зловещею силой, которая требовала, чтобы с нею считались, и которая погубила Пушкина потому, что он предпочитал не считаться с нею. Говоря так, мы никоим образом не ставим под сомнение действие вполне конкретных сил, уничтоживших Пушкина, и тот зловещий механизм интриги, который исследован едва ли не исчерпывающе. Но ведь и великосветская и литературная чернь, и Геккерены, и окружение Николая I — все это тоже толпа.

Еще в молодости Пушкин пытался в своем жизненном поведении выработать систему защитных мер, род психологического барьера, который бы делал его неуязвимым для посягательства толпы на тайная тайных его личности, на ее внутренний мир. В письме к брату Льву Сергеевичу он предлагает ему свод житейских правил, приобретенных ценою горького опыта. Среди них есть, например, такие: «...Тебе придется иметь дело с людьми, которых ты не знаешь. С самого начала думай о них все самое плохое, что только можно вообразить: ты не слишком ошибешься.

1 Кольцов А.В. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1965. С.361.

2 Пушкин и его современники. Вып. XXIX-XXX. С.31.

Не суди о людях по собственному сердцу, которое, я уверен, благородно и отзывчиво и, сверх того, еще молодо; презирай их самым вежливым образом: это средство оградить себя от мелких предрассудков и мелких страстей, которые будут причинять тебе неприятности при вступлении твоём в свет... Не проявляй услужливости и обуздывай сердечное расположение, если оно будет тобою овладевать: люди этого не понимают и охотно принимают за угодливость, ибо всегда рады судить о других по себе... Никогда не забывай умышленной обиды — будь немногословен или смолчи и никогда не отвечай оскорблен им на оскорбление...

Правила, которые я тебе предлагаю, приобретены мною ценой горького опыта. Хорошо, если бы ты мог их усвоить, не будучи к этому вынужден, Они могут избавить тебя от дней тоски и бешенства...»

Странно было бы расценивать все это как приступ мизантропии, к которой Пушкин был менее всего склонен. Это не более чем перечень оборонительных мер, которым вряд ли он следовал: он был слишком импульсивен, слишком горяч, ему было бы тесно в панцире поведенческой роли, душно за завесою маски. Несмотря на все уроки житейских столкновений с людьми, больно ранивших его самолюбие (в период южной ссылки особенно), Пушкин вряд ли способен был пожертвовать свободой и раскованностью душевных реакций в пользу хладнокровной, но и сковывающей неуязвимости однажды и навсегда избранной поведенческой манеры. К тому же маска и роль в их защитном предназначении станут распространенными средствами построения поведенческого образа позднее, в 30-е годы.

Враждебность толпы устремлена прежде всего против личности, и толпа проницательна в этой враждебности: каким-то темным чутьем она понимает, что возрастание в жизни личностного начала для нее означает гибель. Но агрессивность толпы направлена и на все, что для нее непостижимо, на всю область непознанного, необозримо огромную потому, что толпа полуневежественна и охраняет свою полукультуру как единственно возможный для нее *modus vivendi*. Толпа справляется с непонятным тем же самым способом, каким она справляется с высшими этическими ценностями, смущающими ее самоудовлетворенность: а именно, пытаясь их скомпрометировать. Подлость

1 Пушкин. Полное собрание сочинений. Изд-во АН СССР, 1937. Т.13. С.524.

Ф.Булгарина в начале 20-х годов, уже тогда сделавшего ставку на толпу, выразилась, в частности, в той разнузданной травле, которую он обрушил на печатный орган молодых русских философов, проповедовавших идеи Шеллинга — альманах «Мнемозина», издававшийся В.Ф.Одоевским и В.К.Кюхельбекером. Булгарин в особенности издевался над слогом русских мыслителей, набрасываясь на него как на жупел, усматривая лишь вычурность и якобы нарочитую утяжеленность в том, что было рождено плодотворным стремлением найти язык и формы русского философствования. В непомерности булгаринского гнева явно проступает раздражение от столкновения с непонятым, ведь существо идей, развиваемых в «Мнемозине», для Булгарина осталось за семью печатями¹. В полемике с «Мнемозиной» Булгарин не упускал возможности апеллировать к читательскому здравому смыслу в том пошлом варианте, в котором преломляется лишь «житейский опыт — ум глупца». Пользуясь тем же критерием узколобого «здроваго смысла», Булгарин обличает философов «нового покроя» (любомудров) в романе «Иван Выжигин» устами Виртутина: у них-де «всего полно через край, кроме здравого смысла».

Скорая на кумиротворчество толпа еще более падка на развенчание. Возникающие в верхних эшелонах литературы перепады литературных оценок и пристрастий, порождаемые групповыми интересами, достигая слуха толпы, тотчас же обрастают в ее сознании мифами. А мифы порою обесмысливаются едва ли не у истоков своего возникновения, но и обесмысленные они живут долго. Мало того, чем нелепее миф, тем он привлекательнее для толпы. Именно так в конце 20-х годов формировался миф о падении пушкинского таланта. Одним из литературных поводов к его возникновению были программные притязания любомудров на создание в России новой поэзии, «поэзии мысли», притязания, в свете которых пушкинская традиция порою расценивалась как исчерпавшая себя. Особенно далеко зашел в своих претензиях к Пушкину наиболее настойчивый в поэтическом экспериментаторстве и, пожалуй, наименее трезвый в отношении к традиции С.П.Шевырев, отважившийся в своем послании к Пушкину на дерзкие поучения, лишь для приличия загримированные условными реверансами. Не вникая в тонкости литературных распрей, толпа усвоила только одно: пушкинский гений близок к закату. Этот миф был тем привлекательней для нее, что

¹ О полемике Булгарина с любомудрами см: *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф.Одоевский. М., 1913. Т.1. Ч.10. С.276-295.

он отвечал смутному ощущению недовольства могучими порывами пушкинского гения к новым вершинам, порывами, за которыми явно не поспевало инертное мышление толпы. Психологию этого недовольства Пушкин раскрыл в статье о Баратынском.

«Жестокая», «суетная», «холодная», «надменная», «тупая», — таковы эпитеты, сопутствующие пушкинскому изображению толпы. В этом ряду определений доминантным является признак душевного холода. Вялая, едва тлеющая жизнь души, если это можно назвать жизнью, атрофия сердца, порождающая слепоту ума, неискоренимая глухота к прекрасному. Поистине зорко и это сочетание суетности и жестокости, в котором жестокость воспринимается как порождение суетного сознания, не нашедшего внутренней опоры, растворившегося в хаосе повседневности. Любопытно и соединение всего этого с надменностью: за нею глыба самодовольства, непроницаемого для сильных впечатлений, для благодатных и живительных порывов души. («Ты без волнения глядишь/ На дивный мрамор Бельведерский» — так было в черновом автографе «Поэта и толпы»).

По первоначальному замыслу стихотворению «Поэт и толпа» должен был быть предпослан эпитафия из библейской книги Иова: «Послушайте глагол моих...». Пушкин любил эту книгу. В ней катит могучие волны океан человеческой скорби, звучит вопль истерзанной души, возносимый к престолу всевышнего, и каждое слово Иова трепещет безмерною болью сердца, покинутого божеством. А скорбь вырастает до великого мужества, рискнувшего бросить вызов самому создателю. Эта гениальная поэма, исполненная гигантской космической образности и одновременно как бы подобие сократического диалога, в котором совершается искание истины, но искание не в холодных состязаниях ума, а перед лицом жизни и смерти, ибо это *последний* спор и на чашу весов здесь брошена человеческая судьба. Эпитафия из книги Иова Пушкин снял, предпослав стихотворению слова жреца из «Энеиды» Вергилия: «Procul este, profani». Но значит ли это, что отзвуки библейской мысли совсем ушли из пушкинского творения? Нет, в поворотах пушкинского слова, в его интонации, в интонации человека, власть имеющего, власть и право, обретенные ценою страдания (сам по себе этот пласт страдания и горечи как бы вынесен за скобки в речах пушкинского поэта — в них только холодный гнев и только гордая отстраненность от суетливой толпы), — в этом узнается тон и склад библейских речей Иова. «Молчи, бессмысленный народ, /Поден-

щик, раб нужды, забот» (Пушкин). «О если бы вы только молчали! Это было бы вменено вам в мудрость» (Иов. — 13). «Замолчите передо мною, и я буду говорить, что бы ни постигло меня» (Иов.— 13). Но главное, разумеется, не в этих отзвуках величавой и грозной библейской речи. Смысл книги Иова преломился у Пушкина в гораздо более глубинном и животрепещущем измерении мысли. Наверное, самое поразительное в книге Иова заключается в том, что Господь, с горних высот ниспосылающий слово последнего суда, не столько истину преподносит в этом слове, истину, которая бы логически, умозрительно пересиливала горестную правду и боль в сетованиях Иова, сколько разворачивает потрясающую по мощи воображения картину красоты и величия, беспредельности и неизъяснимости мира, творения Божьего. Воистину Бог предстает здесь художником, высшее оправдание которого в творении его, в нем же и высший смысл. Дальше мы увидим, как этот библейский ход мысли сольется с самой сущностью пушкинской думы о предназначении искусства.

Пушкин снял библейский эпиграф, и снял его, надо полагать, потому, что в ходе становления пушкинской мысли слишком явно возобладал не исповедальный, а обличительный прицел замысла. Если Иов перед лицом друзей и самого Бога исповедуется в неисчислимых страданиях, готовый посягнуть на самую справедливость Творца, то вся мощь пушкинского лиризма устремляется вовне, всю силу саркастически охлажденного гнева поэт обрушивает на толпу, он меньше всего склонен исповедоваться перед нею. Глухим призывом ощущается в этом гневе страдальческий опыт поэта, ни единым словом он не хотел бы обмолвиться о том, что заведомо не найдет в толпе ни отклика, ни сочувствия. В отличие от книги Иова, где в речах друзей сквозит хотя бы тень истины (Господь упрекает их лишь в том, что они поведали слишком неполную правду о нем), пушкинский диалог явно формален, формален в том смысле, что суждения его участников не пересекаются ни в чем: меж ними неодолимая и роковая зона отчуждения. Это слишком очевидно, к примеру, на фоне пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом», где сталкиваются полярные жизнеотношения, в каждом из которых есть зерно истины, и столкновение их возвещает возможность более обширной и полновесной правды о мире. Не случайно же в финале этого диалога, ни на йоту не отказываясь от собственной правды, Поэт делает шаг навстречу собеседнику («Вы совершенно правы...»), соглаша-

ясь с ним в том, что неумолимо продиктовано трезвым пониманием реальности. Диалог же «Поэта и толпы» — диалог разрыва, исключаящего какую бы то ни было возможность сближения. Где происходит действие этого диалога? Везде и нигде. Пространство его — вся жизнь и вся история. Поэтому-то Пушкин и не обозначил никакими сколь-нибудь конкретными приметами места и времени его «арену». Толпа у Пушкина нерасчлененно монолитна и безлика. Такова она и есть по сути своей, она лишь носительница «общего гласа» и стадных страстей, в которых и коренится ее уверенность в собственной силе. Хладная и надменная, она непочтительно требовательна к Поэту, как если бы имела некие права на него. «Бряцание» пушкинского Поэта на лире перевоплощается во мнение толпы в пренебрежительное «бренчит».

В первой же реплике диалога перед нами цепь опорных понятий, составляющих своего рода эстетическое кредо толпы, увенчанное излюбленным ее требованием к искусству, требованием *пользы*:

И толковала чернь тупая:
«Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер, песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»

Насколько важно было это требование в контексте утилитарных претензий черни к искусству, в этом убеждает черновой автограф стихотворения, в котором ход мысли, замыкающий в окончательном тексте первую реплику толпы, имел несколько вариантов:

Как мрамор песнь его бесплодна
Какая польза —

*

Но что — какая ж польза в ней — — -

*

И нам какая ж польза в ней — — -

*

Игра его смела, свободна бесплодна
Какая ж польза нам от ней — — -

Пушкинская мысль точно бы кружила вокруг понятия «польза», предугадывая, что именно в ней доминанта всех «эстетических» предрассудков черни, кружила до тех пор, пока строка, опирающаяся на это слово, не заняла ключевое положение. Недаром Поэт в стихотворении Пушкина тотчас же выхватывает это понятие из вульгарного «эстетического» кодекса черни, сосредоточивая на нем всю силу разоблачения:

Тебе бы пользы все — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.

В самом деле, ведь в понятии «пользы» у Пушкина сомкнулись архаические предрассудки толпы, укорененные в моралистической традиции классицизма, и житейская логика «железного века», объявившего пользу единственным кумиром и последнюю целью всех человеческих устремлений.

Романтики обрушились на утилитаристские представления об искусстве с особой энергией и даже, можно сказать, с эстетической яростью потому, что они почувствовали, как тесно переплетается в них власть старых художественных заблуждений с экспансией всеобщей пользы, которую насаждает «век-торгаш». В борьбе с оголенным и прагматическим просветительством у них было могучее подспорье — диалектическое наследие кантовской эстетики, в особенности та диалектика цели, которая сформулирована в знаменитой антиномии Канта из «Критики способности суждения»: «Красота это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается без представления о цели»¹. Уже в статье В.А.Жуковского «О нравственной пользе поэзии» (1809), являющей собой перевод из немецкого просветителя Энгеля, склонного вслед за Баумгартеном настаивать на принципе полезности искусства, есть один акцент, по существу, взламывающий логику утилитарной эстетики. По Жуковскому, поэт «существенной моральной красотой занимается столь же мало, как и существенной логической истиной»². Отзвуки знакомства с кантовской эстетикой, быть может воспринятой через эстетическое посредничество Фридриха Шиллера, слишком явно прослеживаются в этом постулате. Кантовское представление о цели в искусстве русская эстетика стремилась защитить от вульгаризаций, от грубых усечений смысла, выхолащивающих его диалек-

1 Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С.240.

2 В.А.Жуковский-критик. М.: Советская Россия, 1985. С. 50.

тический дух. В статье «Литературные опасения за будущий год» один из персонажей надеждинского диалога вертопрах и недоучка Тленский, тяготеющий к эпигонскому романтизму, начиненный модными идеями, но не понявший их существа, заикнулся было о романтической «бесцельности». Но тотчас же экс-студент Никодим Надоумко (литературная маска Н.И.Надеждина) сурово прерывает эти разглагольствования, восстанавливая в правах второе, отсеченное звено кантовской антиномии: «целесообразное без цели (Zweckmäßigkeit ohne Zweck)»¹.

Диалектическая объемность кантовского парадокса в том и состоит, что в нем снят лишь момент «внешней» цели в искусстве (в том числе и этической), но удержана идея внутренней целесообразности, нераздельно слившаяся с природой прекрасного. Когда Пушкин утверждал, что цель искусства есть идеал, а не нравочужение, это и было подлинно диалектическое решение вопроса, ибо именно в идеале органически переплетены и опосредованы «красотой» «этика» и «гносеология». Кантовская эстетика воспринималась Пушкиным как знамение эпохального перелома в философии искусства, которая с этой черты, по Пушкину, приобретает ясность и универсальную полноту. «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшета; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза», — с досадою замечает поэт в первой же фразе статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница»². Не очевидно ли, что для Пушкина с этого момента вопрос о соотношении искусства и пользы решен навсегда.

Между тем вопрос этот возникал снова и снова в литературных распрях 20-х годов. Претендуя на роль опекунов нравственности, идеологи толпы в литературе особенно ревниво следили за тем, чтобы выбор предметов в искусстве не покушался на запреты благопристойности. Имея в виду лицемерно мешанскую шепетильность этих самозванных ревнителей нравственности болгаринского типа, Е.А.Баратынский вынужден был предпослать поэме «Наложница» («Цыганка») специальное предисловие, в котором мы найдем мысль, перекликающуюся с пушкинскими пред-

1 Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 55.

2 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 7. С.211.

ставлениями об идеале как цели искусства, но выдвигающую новый аспект темы — механизм воздействия искусства на нравственную сферу личности: «...творения, развивающие чувствительность, в то же время просвещают совесть». Замечательно здесь прежде всего это понимание органики душевной жизни, ее целостности, взаимосплетенности всех душевных сил человека, к которой и обращено искусство, заставляющее в нас звучать струны прекрасного и рассчитывающее на резонанс этого звучания во всех регистрах нашего духа.

Испокон века толпа склонна была подозревать безнравственность в сильных и ярких проявлениях души, повинующейся лишь зову своей самобытности и сердца. Пушкин это прекрасно знал, утверждая в «Евгении Онегине», что «пылких душ неосторожность /Самолюбивую ничтожность/ Иль оскорбляет иль смешит». Особенно раздражает ее деятельность, не взвешенная на весах мещанской меры, свободная и всепоглощающая, вызывающая в толпе ревнивый ропот и опасения за собственные устои той душевной умеренности, без которой немислимо ее существование. «Ум, любя простор, теснит», и это стеснение, причиняемое усилиями ума, рвущегося на простор, вызывает в толпе потребность тотчас же бросить тень на нравственные мотивы такой деятельности. «Странно, но правда, что для хорошей репутации у нас лучше совсем не действовать, чем иногда ошибаться...»², — писал И.В.Киреевский, переживший после закрытия журнала «Европеец» крушение всех надежд на просветительскую деятельность, мечта о которой горела в нем с юных лет.

Не случайно в первой же реплике пушкинской «толпы» понятия «цели», «учительности» искусства («чему нас учит») и «пользы» соединяются в неразрывную цепь. Они и в критике того времени порою выступают в едином контексте, там, где она говорит от имени толпы, не афишируя, разумеется, защиту ее литературных интересов, а предпочитая маскироваться под защитницу нравственности и вечных устремлений искусства. Сосредоточивая прежде всего на принципе «пользы» силу саркастического удара, Пушкин разрывает всю цепь моралистических категорий, обнажая их несоприродность истинному предназначению искусства. И если пушкинский Поэт напоминает об Аполлоне Бельведерском, то это и есть напоминание об идеале

1 Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1957. С. 320.

2 Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С.135.

в художественном творчестве, исключая необходимость нравоучения, а стало быть, и рационалистически истолкованной узкой и прагматической пользы.

Далее в пушкинском диалоге происходит нечто странное: словно бы какая-то прихоть самобичевания обуяла пушкинскую «толпу»:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй:
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы слушаем тебя.

Но ее ли это язык? Не имитирует ли она, вечно наклонная к имитации, язык обличителей от искусства, к которому она давно привыкла, который скользит мимо ее сознания, но в котором она, как ни странно, испытывает как бы некую потребность. Склонная к неукоснительному соблюдению ритуала, не усматривает ли она и в этом обличении нечто напоминающее благопристойный ритуал? Замечательна финальная фраза этого самобичевания: «А мы послушаем тебя». В ней и автоматизм привычки, и незыблемое спокойствие души, которую не в состоянии растревожить искусство, и даже некоторая самоудовлетворенность от ощущения хорошо исполненного ритуала. Поистине паче гордости это самобичевание, и надменность несокрушимого самодовольства так и сквозит в нем. «Поэт и толпа» — поэтический знак того, что Пушкин отказывается от тоталитарных устремлений рационалистического просветительства, уверенного в том, что для него нет иных барьеров, кроме разве что барьеров власти, не нуждающейся в просвещении. В духовном организме общества пушкинскому взору открылись пласты сознания, заинтересованного лишь в полукультуре, но недосыгаемого для культуры истинной, не желающего жертвовать ради нее привычками душевного сна. Пять раз мелькнуло в пушкинском черновике упоминание о рабстве в контексте самообличений толпы: «мы... рабы», «Рабы, ленивцы, подлецы», «Мы дети... темные умы? душой рабы», «Мы сердцем подлые скопцы, рабы, тираны иль глупцы». В развороте этого мотива особый смысл приобретает нереализованное Пуш-

киным сцепление понятий «душой рабы». Развращающая привычка духовного рабства вырисовывается здесь как роковое препятствие на пути просвещения.

Психология толпы — пробный камень, на который наткнулась пушкинская идея просвещения. Но, наткнувшись на него, она не рассыпалась в прах. В столкновении с этой преградой развеялись лишь иллюзии, унаследованные от рационалистического просветительства французского толка, иллюзии беспрепятственного приятия истин разума и великого искусства. Во всеобщей готовности пробудиться от одного провозглашения этих истин сомневался еще Мабли: «Как можно воображать, — писал он, — что сила правды подчинит себе все умы и одушевит волю всех»¹.

Вопрос о власти разума над людьми и о пределах этой власти в конце концов упирается в понимание природы человека. Просветительский рационализм тяготел к универсализации разумного начала в человеке, убежденный в эфемерности всего, что противостоит или сопутствует интеллекту. Это было обожествление обескровленного разума, тщательно оберегающего себя от соприкосновения с чувственной стихией, с движением нравственного инстинкта. Даже сенсуалистское течение в просветительстве (Ж.-Ж. Руссо, Монтескье) все-таки исходило из противостояния разума и чувства, и, поднимая голос в защиту последнего, все-таки не пыталось воссоединить эти начала в органической целостности духа. Если Вольтер и стремился объединить принцип Локка и принцип Декарта, то лишь чисто механически. История не раз убеждала в том, насколько бесплодно и шатко всякое просветительство, как, впрочем, и всякие социальные доктрины, лишенные стремления разобратся в феномене человека или автоматически проецирующие в область его природы исходную философскую посылку своей картины бытия.

Библейский вопрос «Что есть истина?» в сознании Пушкина конца 20 — 30 годов все очевиднее оборачивается вопросом «Что есть человек?» (логика их взаимосплетения с необыкновенной отчетливостью запечатлена в пушкинском «Герое»). Точкой приложения пушкинской думы о человеке в эту пору все чаще становится *субъект духовного воздействия на мир*, сознание самого творца, поэта. Нет, смущающее пушкинскую мысль беспощадно трезвое виденье друзей, движущих сознанием толпы, не оттеснило пушкинские надежды, возлагаемые на человека. За пределами

¹ Мабли. Избранные произведения. М.-Л.; 1950. С.205.

толпы для Пушкина и начинается безграничная область Человека, не перекрытая никакими окончательными истинами область вероятного, и здесь открывается простор для преобразующих усилий искусства. Диалектическая полнота пушкинской мысли в том и выражается, что его сознание одновременно вбирает в себя и то и другое: и постижение реальных преград на пути просвещения и осознание его вечной правоты и необходимости. Правоты и необходимости, подкрепленных верою в человека. Но и самую эту веру Пушкин хотел бы соизмерить с реальными возможностями человеческой природы. Для Пушкина потому и важен вопрос о субъекте воздействия на мир, что в органике творящего духа таится как бы ключ к постижению тайны воспринимающего сознания, ибо человеческая природа едина. Осознание этой соизмеримости способно высвободить всю духовную энергию творчества, ибо, зная себя, творящий дух поэта уже знает, что надобно миру и человеку.

В последекабрьскую эпоху в истории русской мысли набирают силу новые духовные веянья, отмеченные пылким интересом к философии Шеллинга. Первый всплеск этого интереса обозначился гораздо раньше: еще в начале 20-х годов князь В.Ф.Одоевский и профессора Московского университета М.Г.Павлов и Д.М.Велланский закладывают фундамент русского шеллингианства. Развитие декабристской идеологии на какое-то время ослабило, если не оттеснило, волну этого философского увлечения. Но за исторической чертой 1825 года русская мысль все энергичнее устремляется в глубины, ища ответы на коренные вопросы бытия. То был не просто способ ее самосохранения в новую историческую эпоху, как иногда склонны объяснять это радикальное смещение духовных влечений. То была реакция на упрощенно-просветительский социологизм декабристов, реакция неизбежная и необходимая. Только пройдя философский виток духовного развития, русская мысль смогла в 40 — 50-е годы вырваться на новые пространства социального самосознания.

Когда читаешь иные работы о русской литературе 30 — 40-х годов, порой возникает ощущение, что декабризм как бы «загипнотизировал» ее и русская мысль только и делала, что возвращалась к нему, не в состоянии двигаться вперед. Если, например, довериться суждениям иных лермонтоведов, то получится, что едва ли не вся поэзия Лермонтова — не что иное, как одно непрерывное воспоминание о декабризме. Разумеется, русская классическая

литература никогда не была беспамятной (беспамятство не совместимо с культурой), а память о декабризме была для нее особенно свята. Но значит ли это, что в 30-е годы она вращалась в одном и том же кругу отбушевавших впечатлений, исторически исчерпавших себя идей, каким бы ореолом святости они не были окружены в ее национальной памяти. Нет, с героическим упорством она пробивалась к таким глубинным напластованиям духовных проблем, о которых не ведала минувшая эпоха. В этом и выразилось *подлинное* наследование духовной миссии декабризма, ведь это была миссия живой мысли и живого дела, чуждая духовного окостенения, побуждающая к вечному исканию.

Нетрудно догадаться, что до последнего времени сдерживало исследовательскую мысль в оценках духовного вклада русской философии 30-х годов и что преграждало путь к осознанию всей полновесности этого вклада. Это было время господства идеалистических систем на ниве русского мышления, а идеализм у нас принято было *разоблачать* как философию второго сорта, едва ли не ущербную, и разоблачать лишь на том основании, что она противоположна материализму. Красота мышления, диалектическая утонченность его, глубина постижения духовной реальности бытия — до всего этого не было дела той схоластической разновидности материализма, которая укоренилась в нашей послереволюционной философии. Претендуя на звание подлинного материализма, она соединяла эти необоснованные претензии с сектантской нетерпимостью к философскому инакомыслию. Вот почему принято было ставить в заслугу пушкинскому гению его размежевание с любомудрами (еще бы, ведь они были идеалистами!), не замечая плодотворных пересечений пушкинской мысли с идеологией русского философского романтизма в понимании природы поэтического гения и — шире — в понимании природы человеческого духа. Да, Пушкин никогда не питал особого пристрастия к отвлеченностям «немецкой метафизики» (как он выражался), полагая, что Россия еще не пресытилась положительным знанием. Да, он упрекал «Московский вестник» за то, что тот «сидит в яме и рассуждает, веревка вещь какая». Но это означает, что Пушкин возражал против *исключительно* философской сосредоточенности литературного мышления, что ему по-прежнему дорога была историческая зоркость русского ума. Однако менее всего он расположен был к пренебрежению философией (напомним еще раз, как высоко ценил он могучий философский ин-

теллект Канта). К тому же «новая философия», философия тождества, безгранично раздвинула картину возможностей человеческого духа и раздвинула ее в той сфере, которая Пушкину была дороже всего, в мире искусства, объявив его высшим инструментом познания. Философия Шеллинга нанесла сокрушительный удар расчленительному истолкованию человека как носителя разобренных способностей и сил, подчиненных непререкаемой диктатуре разума. Даровитый и все еще не оцененный философ русский, пушкинский учитель по лицу Александр Иванович Галич, испытавший на себе благотворное влияние шеллингианства, в замечательном своем трактате «Опыт науки изящного» писал: «... не менее справедливо и то, что человек *по единству существа своего, как малый мир*, желал бы обладать всеми совершенствами природы в совокупности»¹. «Изящные предметы», то есть те предметы, которые, по Галичу, отвечают нашей эстетической потребности, «соответствуют устроению *нераздельной нашей природы*» (подчеркнуто мною. — В.Г.). Так у Галича в единый узел стягивается новое понимание человеческой природы и предназначения искусства, идеально соответствующего живой целостности духовного существа человека. «Интеллектуальная интуиция» Шеллинга, интегрируя в себе все духовные силы личности, опрокидывала просветительское понимание разума. Стало очевидно, что дух бесконечно богаче интеллекта: вобравший в себя энергию страсти, импульсы воли, силу нравственного порыва, наконец, потаенные возможности интуиции, дух стал синонимом *органического единства человеческой природы*. Что же касается искусства, то оно и было объявлено областью высшего торжества интуиции: именно искусство способно схватывать идеальное и реальное в их живой нераздельности, постигая изначальное тождество, которое не дается вполне ни логическому мышлению, ни простому созерцанию. «Искусство является философии, — писал Шеллинг, — чем-то высочайшим, словно открывается его взору святая святых, где как бы в едином свете изначального вечного единения представлено то, что в истории и в природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении»².

Философская конкретика шеллингианства вряд ли интересовала Пушкина, но новое воззрение на предназначение

1. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 214.

2. Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 395.

искусства, укорененное в новой философии человека, носилось, так сказать, в воздухе последекабрьской эпохи. И быть может, важнее всего, что культ универсального поэтического гения, манифестируемый журналом «Московский вестник», органом русского любомудрия, соответствовал самой природе пушкинского поэтического дара. Историческая реальность конца 20 — 30-х годов, резко стеснившая возможности духовной свободы, в сущности, покушалась на самый строй пушкинского сознания, на его всеобъемлющий размах, нуждавшийся в жизненном просторе. Ощущение простора уходило из жизни, и поэтому его нужно было сохранить в сфере мысли и искусства для того, чтобы потом вновь вернуть его в жизнь. Вот почему воплощенная в поэтической деятельности универсальность пушкинского гения уже сама по себе в эту пору была способом противостояния исторической реальности. Важно было сохранить в поэзии силу и полноту «всех впечатлений бытия», ведь когда жизнь трагически отпадает от идеала, искусство должно сосредоточить в себе энергию неустанного напоминания о нем.

Пушкин, как известно, стремился «шекспиризировать» в драме. Но «шекспиризировал» он и в лирике, в границах тех возможностей, которые открывает этот род творчества. Человек и в лирике Пушкина — носитель многих страстей, существо безграничное в своих реакциях на мир и в своих духовных потенциях. Отождествив логирующий разум с духовной сущностью человека, просветителя, казалось бы сняли с этой сущности покров тайны, но загадка человека тотчас же ускользнула от них. Тайствен человек в последекабрьской лирике Пушкина: глубинные порывы рождаются в нем под покровом «верхних», легко осязаемых движений души. Тайственна эта духовная жажда, томящая сознание среди «пустыни мрачной» в «Пророке». Тайственна эта неожиданная мощь человеческого порыва к истине в «Страннике», проснувшемся вдруг среди прозаического течения жизни, способного скорее уснуть, чем подтолкнуть к пробуждению. Тайственны слово и жест Наполеона, обращенные к зачумленным в «Герое», слово и жест, исполненные возвышенной человечности, вспыхнувшей в сердце губителя свободы. Загадочно великое «самостоянье» Барклая де Толли в «Полководце», «самостоянье» посреди негодующих воплей надменной «черни». Но высшая тайна, открывшаяся духовному взору Пушкина в лирике, — тайна воплощенной гармонии. Неисповедимой тайной для Пушкина, в сущности, предстало то, чем в избытке было

наделено его собственное сознание. Нужно было трагически остро чувствовать всю глубину дисгармонической реальности, чтобы с таким трепетом и коленопреклоненным восторгом, как перед зрелищем божества, сошедшего в мир, запечатлеть гармонию женской души в стихотворении «Мадонна».

Есть известная непоследовательность в том, что любомудры, в теории проповедовавшие универсальность творчества, в поэтической практике тяготели к сосредоточенности, если не к односторонности. Идея универсальности была для них скорее предметом поэтических деклараций, нежели побудительным началом к изображению душевного космоса во всем многообразии его исторических и психологических проявлений. И только всеобъемлющий гений Пушкина отстаивал в поэзии природную безграничность человека в тех условиях, когда она была стиснута и скована множеством всяких границ. Пушкинская мысль о просвещении в последекабрьскую эпоху устремлена ко всему человеку, а не только к сфере его социальных инстинктов. Будить дух общества, удерживая его в деятельном состоянии, — важнейшая задача искусства в эпохи спада политической активности, быть может, более важная, чем возбуждение социальных страстей, для которых к тому же нет условий в такие времена.

Поэзию Пушкина мы воспринимаем как величайшую святыню. Но пора уже сказать, что отношение к этой святыне (если иметь в виду массовое сознание) у нас до сих пор большей частью чисто заклинательное. Такой оказалась участь многих наших святынь: мы несли их как скрижали, не удосуживаясь прочесть, что начертано на них. Длительная инерция вульгарного социологизма в литературоведении выразилась, в частности, в том, что скромный по объему массив политической лирики Пушкина выдвинулся на первый план, едва ли не заслонив собой глубочайшие шедевры пушкинской философской поэзии, пушкинское лирическое видение истории, которое гораздо шире, философичней и прозорливей, чем непосредственные реакции на политический случай, наконец, пушкинскую психологическую лирику, отмеченную мудрым знанием сердца, такой утонченностью и красотой постижения человеческой души, которые уже сродни откровению. Нам дороже всего был Пушкин — певец свободы. Он дорог нам в этом качестве и сегодня. Но нужно только помнить, что культ свободы у Пушкина бесконечно шире, чем поэтизация одной лишь свободы политической, что этот культ предполагает

гордую независимость духа не только от внешних, но и от внутренних преград. Эта свобода, разумеется, отнюдь не пренебрегает знанием зловещих политических реальностей. Но она часто у Пушкина утверждает себя наперекор обстоятельствам под гнетом тягчайшего давления истории. Психологической предпосылкой свободы, по Пушкину, является «всеобъемлемость чувства» и неустанное движение душевной жизни, то есть те именно свойства человеческого сознания, которые идеально воплотились в пушкинской лирике. Итак *вся* лирика Пушкина несет в себе идею свободы; и *духовные* преломления этой идеи не менее, если не более, важны сейчас для нас, чем преломления политические. А это означает, что великое очищающее действие пушкинской лирики откроется для нас только тогда, когда мы будем видеть и воспринимать ее в полном объеме.

Просветительская миссия творчества напоминает о себе у Пушкина и там, где дума о преображении человеческих сердец высоко возносится над социальной конкретикой времени, приобретая условные формы, воплощаясь в символических очертаниях мифа. Такова поэтическая мифология «Пророка». Но как раз эта-то мифология не устраивала исследователей, жаждущих обнаружить у Пушкина политические ассоциации даже там, где их нет. Подразумевалось, по-видимому, что поэтический смысл лирических творений Пушкина непременно выигрывает от этих ассоциаций. Иначе чем же объяснить, например, упорное стремление Д.Д.Благого во что бы то ни стало доказать недоказуемое, а именно, что пушкинский «Пророк» должен заканчиваться четверостишием, самая принадлежность которого Пушкину не может быть установлена, не говоря уже о том, что именно по этой причине не может быть и подтверждена его причастность пушкинскому замыслу «Пророка».

Речь идет о четверостишье, сохранившемся лишь в памяти пушкинских современников:

Встань, встань пророк России!
В позорны ризы облекись!
Иди и с вервием на вые
К У.Г.(убийце гнусному явьсь)!

Или в другом варианте, еще более невообразимом и художественно беспомощном:

Встань, встань пророк России!
Позорной ризой облекись

Странно теперь даже представить себе, что все истолкование пушкинского «Пророка» может быть сведено к содержанию этого четверостишья, как это произошло с истолкованием Д.Д.Благого.

Этот случай, не ярчайшее ли он подтверждение того, что социологическая пушкинистика превыше всего ценила в пушкинской лирике ее прямые, политические реакции на современность (а в истории с «Пророком» даже не реальность, а лишь призрачную возможность таких реакций)? Очевидны же ведь были не только художественное несовершенство этих апокрифических строк, но и их вопиющая несоприродность лирической композиции «Пророка». Нужно ли доказывать, что логика поэтического мифа не терпит прямых смещений смысла в современную реальность, тем более в политический слой этой реальности. Где миф, там, как правило, особая смысловая ширь и особая высота полета над историей. Пушкинский «Пророк» абсолютно завершен (как это и свойственно мифу, являющему собой подобие закругленного космоса), и последняя его строка «Глаголом жги сердца людей!», этот громоподобный возглас Бога, и есть тот последний мощный удар поэтической кисти, который исключает какую бы то ни было возможность продолжения. Не заметить это возможно было только пребывая в плену социологического самоослепления. Если бы не общая для пушкинистики тенденция, просвечивающая в истолковании Д.Д.Благого, о нем можно было бы не вспоминать. О произвольности и шаткости этого истолкования в свое время уже писал Н.Л.Степанов. Но его собственная позиция явно непоследовательна: он и сам не удержался от соблазна вычитать в этом стихотворении «протестующий гражданский пафос» и даже «антиправительственную тенденцию».

Пушкинский «Пророк» — ничего более как миф о рождении поэта-пророка, но в этом мифе сосредоточена такая всеобъемлющая глубина и поэтическая сила, что никакие политические декларации не в состоянии с ними соперничать. В «Пророке» нет ни единого намека на состояние современной Пушкину России, но есть, однако, мифологический намек на «общее состояние мира». Он притаился в пушкинском упоминании «о пустыне мрачной». Уже Н.Л.Степанов обнаружил в книге пророка Исайи библейский исток той ситуации преображения чувств, которая

воплощена в «Пророке». Но библейские мотивы в литературе живут не только локальным смыслом, отключенным от общего контекста той или иной библейской книги. Если пушкинские современники, хорошо знавшие Библию, могли почувствовать отзвук библейского сюжета в сцене «преображения», то на памяти у них была, без сомнения, и общая тональность книги Исаяи и образ мира, запечатленный в ней. А в ней изобличается народ, погрязший в беззаконии, отпавший от божества, пребывающий на краю пропасти. Испепеляющим гневом дышит здесь слово Господне: «Израиль не знает меня, народ мой не понимает, Уы народ мой грешный, народ, обремененный беззаконием, племя злодеев, сыны погибельные Оставили Господа, предали Святого Израилева, повернули назад ...

Как сделалась блудницею столица твоя, столица, исполненная правосудия. Правда обитала в ней, а теперь убийцы. Серебро твое стало изгарью, вино твое испорчено водою, князья твои законопреступники и сообщники воров; все они любят подарки и гоняются за мздою, не защищают сирот, и дело вдовы не доходит до них». На этом-то фоне и возникает в книге пророка Исаяи мотив пустыни, в нем грозное пророчество о всесокрушающем гневе господнем: «Вот приходит день Господа лютый, с гневом и пылающей яростью, чтобы сделать землю пустынею и истребить с нею грешников ее».

Конечно, ассоциация эта лишь символическая возможность, притаившаяся в пушкинском образе пустыни, к тому же возможность, не допускающая проекций в конкретно-исторический план. Но в сочетании с другой смысловой возможностью, заключенной в пушкинской символике пустыни, которая может быть истолкована и в субъективном плане, как метафорический знак духовного перепутья, она раздвигает художественные горизонты образа. Итак, в первой строфе пушкинского стихотворения воплощено состояние мира, жаждущего спасительного слова пророческого, и состояние души, жаждущей преобразования. Все готово для этого преобразования: дух человеческий достиг здесь как бы предельного томления, исполнился такой духовной жажды, которая уже сродни невыносимому страданию. Это взрылленная живою мукой почва души, готовой принять в себя семена веры и истины.

И дальше разворачивается та лирическая сцена преобразования чувств, которая являет собой композиционное средоточие «Пророка». Как бы священный ужас сквозит здесь в каждой подробности, ужас и боль перерождения.

Душа захвачена гигантским шквалом ощущений, сверхчеловеческой мощью их, космической необозримостью мира, открывшимися сознанию в единый миг. Восторг и страдание слились воедино в интонации слова, живописующего обновление духа, словно бы расстающегося со своей прежней оболочкой перед лицом всей громады бытия. Все сферы мира открываются преображенному сознанию: горнее и долнее («И горний ангелов полет...», «...И дольной лозы прозябанье...»), все движения жизни, осязаемые и тайные. Есть определенная последовательность в этом приобщении обновленного духа космической музыке бытия. Сначала лишь хаотическая разноголосица мироздания, абсолютная неразличимость звучания, за которую необъятное многоголосие жизни. Затем в этом звучании космоса водворяются порядок и гармония. Рождается звук, знаменующий расчлененность мира на две его пространственные сферы. В новом, гармоническом звучании мира проступают потаенные, скрытые от обычного человеческого слуха проявления жизни («гад морских подводный ход», «дольной лозы прозябанье»). Вообще целостность мироздания открывается у Пушкина прежде всего в звуке, и каждой пространственной среде сопутствует звук. Удивительным образом пушкинская мысль переключается здесь с учением античных мыслителей. А.Ф. Лосев писал, что «античные философы очень часто представляли себе пространство именно в виде различным образом натянутой струны, то есть с разной степенью напряженности, с разной степенью сгущенности и разреженности. В греческой философии существовал даже термин *topos* (что значит натянутость), которым философы, как, например, Гераклит или стоики, характеризовали все бытие в целом. Оно все, с начала и до конца и сверху донизу, было в разной степени сгущено и разрежено»¹. Пушкинский миф о рождении пророка всеобъемлюще материален, как и вся картина мира, запечатленная в стихотворении. Пространство этого мифа неотделимо от заполняющей его материи, и в этом смысле образ его несет в себе художественную память об античном видении мира. Стало быть, в нем пересекаются потоки представлений, идущих от античной мифологии, с впечатлениями, навеянными библейскими текстами. История мировой культуры отсвечивает в глубине пушкинского образа, и это лишь оттеняет универсальность его смысла.

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики (Ранняя классика) М., 1963. С. 288-289.

Рождение пророка в пушкинском стихотворении — всецело мифологический акт, все подчинено в нем телесной логике мифа: пересоздание слуха, зрения, языка. Удесятеренная сила ощущений — цель этого пересоздания, но эта цель и есть условие, без которого немислима пророческая миссия поэта. Поэт предстает у Пушкина как сотворенный самой природой орган ее идеального созерцания. Сила, глубина и всеобъемлемость созерцания, по Пушкину, есть первая предпосылка творчества и первый залог того, что оно животворным огнем охватит человеческие сердца. Отрешиться от себя, от своей «самости», войти в мир на правах «мыслящего тростника», раствориться в нем, превратившись в единое зрение и единый слух, чутко улавливающий сокровенные движения жизни, — вот первый шаг творящего сознания. И чем решительней он, тем неотразимее в своем жизненном могуществе творение поэта. Этот дотворческий акт — не что иное, как проявление особой способности к полному и самозабвенному созерцанию, заключенному в самой природе поэтического дара. Есть глубокая, вечная правда в этой идее творческого созерцания, и она нимало не скомпрометирована своим рождением в лоне идеалистической эстетики. Ведь речь идет о познающем созерцании, в котором скрытно, нерелективно действуют все силы человеческого духа. Не случайно у Пушкина этот акт растворения в мире, воспринятый новым слухом и новым зрением, предшествует пересозданию языка. Обретение нового языка в «Пророке» — обретение мудрости, которое, по логике пушкинского мифа, только и возможно в обостренно чувственном единении со всем миром. Поэтический дар для Пушкина — могучая природная стихия, и всеми голосами говорит в ней живая целостность мироздания. И здесь пушкинский миф о Поэте включается в знакомый ряд мировоззренческих представлений, которые были особенно дороги русским философским романтикам. Для них было важно непосредственно жизненное ощущение всеединства, предшествующее творчеству, ощущение, слившееся с самим бытием поэта:

...Открой глаза на всю природу,—
Мне тайный голос отвечал,—
Но дай им выбор и свободу.
Твой час еще не наступал:
Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывной
Отзывной песней отвечай!
Когда ж минуты удивленья,
Как сон туманный, пролетят

И тайны вечного творенья
Ясней прочтет спокойный взгляд —
Смирится гордое желанье
Объять весь мир в единый миг,
И звуки тихих струн твоих
Сольются в стройные созданья...

(Д.Веневитинов.
«Я чувствую во мне горит...»)

Стихотворение Д.В.Веневитинова — превосходная, исполненная движения и гармонической точности выражений поэтическая декларация. Но не очевидно ли, что нет в ней той тугой образной плоти, той концентрированной силы и драматической энергии, которые отличают пушкинского «Пророка». То, что у Веневитинова четко разделено в потоке лирического размышления, представлено как отдельные звенья двустороннего жизнетворческого процесса, это у Пушкина слито в единство мифического мгновения. Пересекаясь со стихотворением Веневитинова в поэтизации художественного созерцания «всей природы», в поэтизации, навевающей мысль об универсальных, природных истоках поэтического вдохновения, за этой чертой пушкинский «Пророк» не имеет с лирическим манифестом Веневитинова ничего общего. Точно бы духовный вихрь пронесится в «Пророке», вихрь, преобразующий все существо человека, самый состав его природы, и бесконечно далека здесь пушкинская мысль от того обожествления поэтического покоя, которое сопутствует у Веневитинова высшей фазе творчества. К тому же поэзия в «Пророке» — суть пророчество, предназначенное для пробуждения человеческих сердец, а этого поворота мысли у Веневитинова нет и в помине. Нет его и в стихотворении Баратынского «На смерть Гете», в котором на первом плане именно универсальный дух великого поэта, его умение читать вечную книгу природы, его всепроникающая зоркость в постижении человеческой души:

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна ...

Все это у Пушкина готово перелиться в духовное действие, все это лишь предпосылка пророческой миссии поэта. Носителем мудрости в «Пророке» предстает не расчленяющий рассудок, а соединяющий дух, сопрягающий человека со всем миром. И дух этот зажжен пламенем

сердца, и не случайно у Пушкина «обновление» сердца — последнее замыкающее действие мифологического преобразования. Только пламенная человеческая мысль способна зажечь сердца животворящим горением истины и любви. Воссоединение творческого сознания, обретение им своей природной целостности в «Пророке» воспринимаются как прообраз того, что должно произойти с человеческими душами, причащенными слову поэта. Именно к сердцу как символу духовной целостности, а не к рассудку взывает это обновленное огненное слово. Здесь-то как раз и проходит грань, отделяющая пушкинскую идею просвещения от традиционного просветительства, слепо доверявшего рассудку как верховной силе, якобы способной править миром. И как тут не вспомнить Н.В.Гоголя, который в «Выбранных местах из переписки с друзьями» выразил самую суть того понимания просвещения, которое восходит к Пушкину, и, кажется, даже именно к пушкинскому «Пророку». «Просветить,— писал Н.В.Гоголь,— не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветить человека *во всех его силах*, а не в одном уме, пронести *всю природу его* (подчеркнуто мною. — В.Г.) сквозь какой-то очистительный огонь»¹.

«Глаголом жги сердца людей» — этот пушкинский образ несет в себе отнюдь не представление о пламени гнева и ненависти, а лишь о том возрождающем пламени, которое плавит лед человеческих сердец, от которого загорается в них глубоко сокрытая искра божьего огня. Ничто в пушкинском «Пророке» не дает повода для соблазна вычитать в нем идею агитационно-политического действия поэтического слова на реальность. Нет, по Пушкину, поэзия должна оставаться в своих пределах (и здесь истина «Поэта и толпы» перекликается с истиною «Пророка», хотя, на первый взгляд, они отрицают друг друга). Более того, только оставаясь в своих пределах, она и способна выполнить свое предназначение. А единственным ее предназначением было, есть и будет духовное пробуждение человека. Пробужденный же дух найдет средства очеловечить и социальный мир. Не прихотью вкуса, надо полагать, объясняется то особое пристрастие, которое питал к пушкинскому «Пророку» Ф.М.Достоевский, и та ошеломляющая современников сила страсти, которую он вкладывал в чтение этого стихотворения. Быть может, художественная истина «Пророка» смыкалась в сознании Достоевского с его же

1 Сочинения Н.В.Гоголя. СПб: Издание А.Ф.Маркса, 1894. Т.5. С.85-86.

собственным пророчеством: «Красота спасет мир», ведь по Достоевскому, спасти мир — это и значит пробудить человеческое в человеке.

Удивительное художественное совершенство «Пророка» таково, что за естественностью его исчезает не только всякое помышление о форме, но возникает впечатление, что самый художественный организм его родился в сознании пушкинского гения словно бы вполне готовым, как Афина в голове Зевса. Это ощущение «живорожденности», как любил выражаться Аполлон Григорьев, столь сильно, что, кажется, художественный мир «Пророка» вообще не поддается аналитическому разъятию. Можно указать на отдельные приметы его эстетического бытия, но тотчас же становится очевидно, что каждая из них как бы нуждается в своей противоположности. Чеканный, торжественный строй пушкинской речи, которая здесь сродни библейскому слову пророка — первое, что сразу же приковывает к себе слух и зрение. Давно уже было замечено, что в «Пророке» как нигде обильно сгущается на малом пространстве текста архаическое слово с библейской окраской и как нигде последовательно здесь выдержана библейская интонация в этом нагнетании присоединительного «и», создающем ощущение не только торжественности, но и строгой упорядоченности. Но все это лишь «яркие черты»: «легко их ловит мысль крылата». Они, конечно же, не иллюзия, и, конечно же, Пушкин позаботился об этом впечатлении суровой мощи, которое создается размеренным движением архаического слова. Но внутри этого библейского слоя, для которого как будто естественны густые, хотя и приглушенные сумрачной тональностью целого поэтические краски, вдруг открываются трепет и биение потаенных стихий бытия, движения легкие, почти неосызаемые («перстами легкими, как сон / Моих зениц коснулся он», «горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье»). А кроме того, поразительные подробности, схватывающие вдруг нечто опять-таки сокровенное, но на сей раз абсолютно реальное, подмеченное в мистерии самой природы («Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы»). Итак, как будто бы только твердь мира перед нами в «Пророке», но твердь эта у нас на глазах ускользает в необъятное, в безбрежность космоса, в область таинственных и сакральных начал бытия. Так и колеблется художественная реальность «Пророка» между незыблемым, материально-твердым, мифологически-телесным и неуловимо воздушным, серафически бесплотным. И колебание это

отвечает глубинной логике мифа: миф закруглен и, стало быть, конечен, и одновременно он беспределен, миф телесен и одновременно духовен до полной неразличимости того и другого. Вот почему пушкинский «шестикрылый серафим», оставляя ощущение чего-то призрачно невесомого («перстами легкими как сон...»), в то же время наделен атрибутами чисто материальной мощи («И он к устам моим приник, /И вырвал грешный мой язык...» «И жало мудрыя змеи/ В уста замершие мои /Вложил десницею кровавой...», «И он мне грудь рассек мечом...»). «Легкие как сон» персты и «кровавая десница» — что может быть контрастнее этих подробностей, но ведь это приметы одной и той же мифологической реальности.

Сцена преображения в «Пророке» отмечена поразительно твердыми очертаниями, резкой определенностью рисунка. Никогда еще, быть может, фантастическое не представляло в лирике в такой вещественной осязаемости форм, с подробностями почти натуралистическими («вырвал грешный мой язык...», «Вложил десницею кровавой...»). И, однако же, эта сцена изнутри освещается не только ощущением ужаса, но и ощущением, близким к переживаниям сна, ведь происходит нечто непомерное, чего не может вместить человеческий дух. В глубине образа здесь притаилось нечто, что размывает твердость очертаний и нарушает чеканную поступь архаического слова. Кажется, всплески непредусмотренных восклицаний рождаются в движении пушкинской интонации. Они выпадают на начало и реже на конец стихотворной строки. Особая сила удара здесь приходится на номинацию, и самая эта номинация то исполнена ужаса («Моих ушей коснулся он...», «И он к устам моим приник...», «И он мне грудь рассек мечом /И сердце трепетное вынул ...», «Как труп в пустыне я лежал...»), то изумленного очарования перед зрелищем вселенной, впервые раскрывающей свои тайны.

Изменчив поэтический мир «Пророка», полон жизни и движения. Противоположности здесь перетекают друг в друга. Потоки таинственного света восходят из глубины изображения, озаряя в нем новые и новые смысловые пространства. Кстати, и самое пространство «Пророка» (если теперь взять его в реальном, а не метафорическом значении) полно внутреннего напряжения. Оно стеснено, сосредоточено на пяди земли, на которой совершается таинство преображения, и оно распахнуто в абсолютную безграничность мироздания.

Говоря о стихотворениях «Поэт и толпа», «Пророк», мы сознательно отступили от хронологической последовательности, чтобы не возникало соблазна «вытянуть» пушкинскую мысль в эволюционную цепь, в которой истина «Поэта и толпы» могла быть воспринята как перекрывающая правду «Пророка». Ведь здесь перед нами грани одной и той же идеи, грани контрастные. Но это именно контраст, а не противоречие, в котором одно, более позднее лирическое высказывание могло бы исключать высказывание, произнесенное прежде. Два эти стихотворения как бы нуждаются друг в друге, ибо на пересечениях их образных смыслов возникает ощущение полного объема пушкинской художественной идеи просвещения. То, что было втянуто поначалу в динамически последовательный процесс становления, у Пушкина второй половины 20-х годов совмещается в едином мыслительном пространстве.

ПУШКИН И «НЕВЫРАЗИМОЕ»

Начиная с эпохи романтизма, «невыразимое» — неизменный спутник лирической поэзии. Интерес к нему в лирике мог падать и возрастать в разные времена и у разных поэтов. Но с того момента, когда к нему впервые прикоснулись романтики, его уже нельзя было изъять из «сферы обращения». За ним открылась притягательно смутная, безгранично оттеночная реальность душевной жизни и мучительная для поэзии реальность несовпадения переживания и слова, зияющая неполнота их соответствия. «Муки слова», разумеется, всегда сопутствовали словесному творчеству, но драматичность этих мук бесконечно возросла, как только романтическое мышление нащупало в человеческом сердце область неисповедимого и неизреченного, своего рода душевный мелос, с трудом поддающийся словесному воплощению.

«Невыразимое подвластно ль выраженью?», «Как сердцу высказать себя, / Другому как понять тебя?» — вопрошали Жуковский и Тютчев, и в этих вопросах выплеснулась огромная лирическая тревога. В поэтике классицизма слово расценивалось как знак, принципиально адекватный объекту (эмоции, мысли, предмету). Лирический поэт или персонаж классицистической драмы высказывались «до конца», высказывались вполне, нимало не сомневаясь в изяснимости всех душевных движений. Только психология,

не осложненная богатством индивидуальных оттенков, могла исчерпывающе найти себя в слове. Только мышление, тяготеющее в искусстве к завершенным и завершающим формам воплощения душевной жизни, не знает конфликта между словом и эмоцией. Романтикам впервые открылась вся глубина этого конфликта, и поначалу они пытались его преодолеть средствами романтической иронии.

Слово для романтиков всегда уже объекта. «Выражаемая личность,— писал А.Ф.Лосев,— не вмещается в свое выражение. Это форма иронии, ирония там, где выражено превосходство выражаемого перед своим выражением»¹. Ирония склонна подчеркивать и одновременно заострять эту узость слова. Но ирония же расценивалась романтиками и как способ возмещения принципиальной неполноты высказывания. Иронизирующий романтик дает понять, что он неизмеримо богаче своего слова и не вполне выявляет себя в конкретном акте высказывания. Слово произносится как бы с интонационно-смысловой гримасой, побуждающей усомниться в его содержательной емкости и соответствии предмету речи. Самопародирование в иронии, о которой писал Ф.Шлегель, и является отчасти сигналом распада между словом и его носителем. Пародируя себя, иронизирующий романтик как бы освобождался от слова, в котором остыла экспрессивная энергия и догматизировался смысл.

Усилия романтической иронии, разумеется, не исчерпывались только стремлением перекрыть зазор между словом и переживанием. Ирония отторгала «чужое» внутри и за пределами романтического сознания. Язык «чужого» в его подчеркнута жесткой определенности воспринимается как антипод невыразимого. На случайное и частное в романтическом духе, на то, что отождествимо с чужой жизненной позицией, ирония бросала отсвет абсолютного идеала. Вот почему романтики воспринимали ее как универсальную очистительную силу сознания. «Она есть самая свободная из всех вольностей, так как только благодаря ей человек может возвыситься над собой»,— писал Ф.Шлегель. Примером того, как сложно порою пересекаются в романтическом образе внешний и внутренний адреса иронии, может служить тютчевское стихотворение «Не рассуждай, не хлопочи...»

Не рассуждай, не хлопочи!...
Безумство ищет, глупость судит;

¹ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С.180.

Дневные раны сном лечи,
А завтра быть чему, то будет.

Живя, умей все пережить:
Печаль, и радость, и тревогу.
Чего желать? О чем тужить?
День пережит — и слава богу!

Очевидно, что здесь в лирической форме запечатлелась духовная позиция, глубоко чуждая тютчевскому мироотношению. Черты ее иронически заострены: чуждому голосу предоставлена полная свобода самовыражения. Но ясно и то, что эта позиция — не просто взгляд толпы, имитируемый и отторгаемый иронизирующим поэтом. Чуждое жизнеощущение он словно бы примеривает к себе: ведь оно несет полноту покоя, притягательную уже потому, что она не дана лирическому сознанию поэта. Ирония тесно переплетается здесь со своеобразным лирическим самовнушением. Но в ироничности самовнушения проглядывает серьезный психологический исток: оно — следствие кратковременной усталости духа, утомленного жизненной борьбой. Слово поэта, таким образом, не только имитация чужого голоса, это и голос, обращенный к себе. Здесь, как и подобает романтической иронии, все в шутку и все, однако же, всерьез. По мере развития лирической темы слово поэта постепенно сгущает приметы обыденного сознания, усматривающего в устранении от жизненных тревог и остроты желаний гарантию своей незаблемости. Но там, где на финальной вершине стиха эти приметы чужого мироотношения готовы вылиться в расхожую истину, в пошлое жизненное кредо толпы, там оказываются отброшены и рутина здравого смысла, и мгновенный соблазн души, позволившей себе задуматься о покое.

Ирония давала знать, что за частным высказыванием романтического «я» незримо присутствует общий психологический контекст индивидуальности, принципиально невыразимый в отдельном речевом выявлении. Однако в отношении к душевному миру личности ирония все-таки — детище рефлексии, несмотря на то, что она рекомендует себя абсолютно непосредственной, органичной и раскованной силой сознания, торжествующей надо всем, в том числе и над невыразимым. За иронией скрывается неизбежно расчленяющее движение мысли: расчленяется «свое» и «чужое» (точнее — чуждое) в духовном опыте человека, мгновенное и претендующее на вечность, случайное и закономерное, отстоявшееся и отмеченное печатью становления.

Чисто ироническое отношение к невыразимому — лишь иллюзорная форма овладения тем, что сопротивляется воплощению в слове. Впрочем, имеет ли смысл говорить об овладении, если ирония лишь указывает на невыразимое, не пытаясь проникнуть в глубину этой стихии.

Может быть, именно поэтому русский романтизм и не воспользовался ироническим опытом немецких романтиков, предпочитая серьезный художественный поиск своевольной романтической игре. Жуковский отважно погрузился в невыразимое и широко раздвинул в этом погружении возможности лирического искусства. Вместе с невыразимым в поэзию Жуковского вошла музыка, музыка, заключенная у него в самом предмете изображения. Зрительная зоркость Жуковского, устремленная к внешнему миру, иногда поразительна, но главное приобретение его лирики все-таки в том, что она впервые начала вслушиваться в мелодию человеческой души, вслушиваясь в слово.

Романтики возносили музыку на высшую ступень в иерархии искусств именно потому, что язык ее ближе всего к психологической сущности невыразимого. В музыке романтическая душа ощущала себя свободной от каких бы то ни было материальных оков, в том числе и от оков слова. Его неподатливая прикрепленность к предмету и понятию порою отягощала романтическое сознание, стремящееся вырваться на просторы чистой духовности. Даже Гегель, глубоко чуждый многим романтическим интуициям, воспринимал музыку в чисто романтическом ключе как жалобу скованного духа.

В письмах своих Жуковский пользуется понятием «музыка» для обозначения особого поэтически плодоносного настроения души, обращенной в минувшее: «Ваши письма, — писал Жуковский А.П.Зонтаг, — так несказанно для меня усладительны. После каждого остается во мне дня на два беспрестанное чувство родины: музыка прошедшего отзывается в сердце...»¹. В горькую и драматическую эпоху своей жизни он успокаивал А.И.Тургенева, встревоженного предчувствием, что гнет дерптских впечатлений окажется для Жуковского невыносимым: «Не бойся за меня Дерпта. Я смотрю на счастье, которое не принадлежит мне, спокойно... Музыка моя молчит, и я сплю.»². В спокойствии этом есть что-то судорожно насильственное и одновременно мертвенное уже потому, что оно достигается ценою молчания душевной музыки. Звучание же ее для Жуковского

1 Жуковский В.А. «Все необъятное в единый вздох теснится». М., 1986. С. 263.

2 Жуковский В.А. Там же. С. 187.

признак деятельного состояния духа, свежей игры его сокровенных сил, готовой вылиться в творчество. Нужно было отрешиться от старых, расчленительно-догматических представлений о душе, которыми питалась психология классицизма, чтобы воспринимать душевную жизнь как музыку в ее живой слитности и неопределенности, порождающих ощущение движения и полноты.

Понимание душевного бытия как музыки во всей неизрекаемо потаенной целостности не чуждо было и Пушкину. «Но что такое душа? — спрашивает Пушкин в письме Каролине Собаньской. — У нее нет ни взора, ни мелодии — мелодия, быть может...» Для Пушкина невыразимое никогда не было предметом особой заботы в поэзии, каким оно было для Жуковского. Но необъятно широко раздвинув в лирике границы душевного мира в зрелую пору творчества, Пушкин не мог не соприкоснуться с тем, что некогда поглощало его старшего современника. Однако, устремляясь в область лирического слова, пушкинская «музыка сердца» устремлялась к ясности и определенности поэтического смысла. Во всяком случае, в них — четко осязаемая перспектива и идеальный предел образотворческих усилий пушкинской мысли. Достигает она его или нет — это зависит от характера воплощаемых эмоций. Пушкинское стремление найти язык для невыразимого не означало сокращения психологического диапазона душевной жизни, ее обертонов и оттенков. Жажда гармонической ясности в изображении самых смутных, порою хаотических движений души не отменяла и широкого спектра возможного или подразумеваемого в семантике лирического образа.

Прикасаясь к невыразимому, Пушкин стремился прорваться к осязаемости смысла и в бытийном, и в художественном его преломлении. Именно об этом «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы».

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный,
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышь бегодня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

За бессвязностью звуков, которые роятся в «хаосе ночном», за ускользящим от погони рассудка движением жизненного потока Пушкину чудится словно бы некий ритм («звук непрерывный» — в черновом автографе), пробуждающийся лишь ночью. Этот голос вечности, перебиваемый хаотической разноголосицей ночных шорохов и звуков. Усилие пушкинской мысли в том и выражается, что она пытается проникнуть сквозь эту поверхностную «музыку» ночного бытия к притаившемуся за ней истинному звучанию мира, к смыслу, прикрывшемуся бессмыслицей, к мелодии, прячущейся за диссонансами. Так возникает разрыв между поверхностным и глубинным, порождающий потребность в особом напряжении мысли.

В книге «Очерки по истории русского литературного стиля» А.В.Чичерин пытался доказать, что поэтическому строю пушкинской идеи в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» идеально отвечает лишь отсекаемый в публикациях вариант последней строки — «Темный твой язык учу...»¹, вариант, который по традиции приписывают Жуковскому. Доводы исследователя сводятся в конце концов к тому, что вариант этот поэтичнее: метафора «Темный твой язык учу...», действительно, отмечена глубиной и свежестью образных сцеплений. И все-таки не она, а именно привычная для нас финальная строка только и может замыкать текст, органично сопрягаясь с поэтической логикой пушкинской мысли. Что она рождена в лоне формирования этой мысли — сомнений быть не может: она трижды с вариантными отклонениями повторяется в черновом автографе:

В этом звуке непрерывном
Смутно смысла я ищу.
Я понять его хочу.

Смутно смысла я ищу
Я понять тебя хочу.

Дай ответ мне. Что ты хочешь?
Объяснись — о чем хлопочешь?

От меня чего ты хочешь?
Смысла я в тебе ищу
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу...

В двух случаях строки, замыкающие стихотворение в черновом автографе, крепко спаяны единством смыслового

¹ См.: Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С.336.

движения, соседствуют друг с другом, и это соседство предрекает неизбежность их сопутствия в финале.

Но дело не просто в том, что эти строки рождались в ходе творческого процесса прежде, чем Пушкин окончательно нашел замыкающее звено всего построения. Скорее дело в том, что их семантика точно бы рассеяна в образной плоти стихотворения; начиная с вопроса «Что тревожишь ты меня?» перед нами целая цепь сильных мыслительных импульсов. Это менее всего риторические вопрошения: в них предельный накал мысли, соответствующий природе объекта, на который она нацелена. А объект этот — сокровенные начала бытия, как бы прячущиеся от дневного сознания. И если один из пушкинских вопросов устремлен к минувшему, то это означает лишь, что разобраться в минувшем для Пушкина — все равно что предугадать очертания будущего, приблизившись к изначальному рисунку судьбы.

Пушкинская ночь — пограничное состояние мира, пребывающее на стыке прошлого и грядущего, и мысль поэта стремится схватить перетекание одного в другое, ток подспудных струй бытия, сопрягающих временные эпохи мира и человека. Кажется, мыслительное начало пушкинского стиха тем осязаемее, чем недостижимее цель, избранная поэтом. Ведь в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» он жаждет пробиться к абсолютному, к тому, что заведомо не может быть постигнуто никаким, даже титаническим, напором мысли и что оборачивается для нее лишь горизонтами, убегающими в беспредельность.

Романтическое мышление Жуковского не столько смысла искало на пути к невыразимому, сколько, пожалуй, откровения на языке искусства. Жуковский стремился переплавить неизъяснимое в слово, но переплавить его ровно настолько, чтобы сохранить неопределенную и размытую музыкальную его суть. Извлекая его на свет смысла, который неизбежно несет в себе момент словесного воплощения эмоции, он, однако, дорожил ощущением его первоначальной чувственной темноты. Невыразимое Жуковского остается как бы на грани тьмы и света — и поэт пытается не столько выразить, сколько навеять ощущение его живой нерасчленимой слитности и одновременно его неуловимой изменчивости. В стихотворении «Таинственный посетитель» разворачивается вереница вопросов, каждый из которых вовлекает в круг изображения всякий раз новую стихию души («Не Надежда ль ты младая...» и т.д.).

Но вопросительная интонация здесь явно лишена той внутренней силы и энергии, которые сопутствуют ей в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»: менее всего она стремится нарушить идиллически умиротворенный строй душевных проявлений. Альтернативность пушкинских вопросов («Укоризна, или ропот /Мной утраченного дня? /От меня чего ты хочешь? /Ты зовешь или пророчишь?») глубоко содержательна. Альтернативность же лирических вопрошений Жуковского, в сущности, фиктивна: это не более чем способ раздвинуть пределы душевного обзора. Открывается целый мир идеальных состояний души, которые Жуковский перечисляет для того и только для того, чтобы в конце концов слить их в ощущение единого душевного порыва.

«Гость прекрасной» — это, конечно же, и поэзия, и любовь, и волшебница-дума. «Кто-то светлый» — в этом образе, замыкающем стихотворение, в этом последнем прикосновении авторской фантазии размыта всякая определенность, и все контуры изображения сливаются в едином ощущении некоей светоносной силы.

В Жуковском жила иллюзорно-романтическая вера в возможность выплеснуть всю безбрежную полноту романтического сознания в «единое слово», в единое лирическое высказывание. Романтическое воображение всегда, в сущности, преследовала эта жажда всеисчерпывающего слова, прихотливо сосуществующая с пониманием «невозможности всей полноты высказывания», отнюдь, впрочем, не отрезываемая этим пониманием. «Хотел бы в единое слово /Я слить свою грусть и печаль», — восклицал Генрих Гейне. «...Поэт всего себя сосредоточивает в едином слове»¹, — уже в почти докторальном тоне возглашал американский романтик Генри Лоусон. Как бы ни были метафоричны эти манифестации, а все-таки в них сквозит живая максималистская вера в то, что можно найти сверхплотное высказывание, в котором забрезжила бы вся целостность духа. По Жуковскому, сама душа предлагает искусству прообразы неизъяснимой полноты, когда «все необъятное в единый вздох теснится». Бывают мгновения, правда, это провидческие мгновения сна, когда целый рой образов и видений проносится в сознании. «Я видел чудесный сон — писал Жуковский в 1833 году, — множество великих, до бесконечности разнообразных предметов, которые так долго, с первой молодости до теперешних лет говорили вооб-

1 Эстетика американского романтизма. М., 1977. С.415.

ражению, привлекали мысли, тревожили любопытство, стеснившись в одну толпу, в несколько минут промчались перед глазами моими, всколыхнули всю душу, как буря, и исчезли...»¹

Невыразимое для Жуковского и есть не что иное, как душевный язык, сопринродный абсолютному, и, стало быть, для того чтобы выразить абсолютное, нельзя перешагивать черту, за которой начинается полная материализация смысла, та ясность, которой наделен для Жуковского скорее «язык материи», нежели «язык духа». Ощущением драматического несовпадения этих «языков» питается напряжение лирической мысли в стихотворении «Невыразимое». Странное дело, казалось бы, здесь все иначе: оттеночен, полон движения у Жуковского как раз «язык предмета», статичен, перечислителен и как-то удручающе неконкретен «язык души», тот самый язык, на котором Жуковский пытается выразить невыразимое. «Яркие черты» действительно есть в той картине летнего вечера, которая вписана у Жуковского в раму лирического размышления.

Что видимо очам — сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь яркие черты —
*Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.*

Семантика «блеска», «пламени», «пожара», кажется, нагнетается здесь для того, чтобы продемонстрировать готовность искусства тотчас обозначить приметы сей «блестящей красоты». Но ведь есть здесь и полет облаков и «дрожанье вод» — все, что придает картине отпечаток легкого движения, то заметного, то почти неуловимого. И еще раз совершенно неожиданно, словно бы в ответ на некую внутреннюю потребность, является «язык предмета» там, где мысль Жуковского смещается в психологический план, является для того, чтобы оттенить в описании начало движения:

Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье)...

1 Жуковский В.А. «Все необъятное в единый вздох теснится». М., 1986. С. 217.

Но как только мы попадаем в психологическое русло размышления, где воображением поэта владеет все, что «слито с сей блестящей красотой», так тотчас же возникает ощущение, что поэтические обозначения невыразимого, найденные Жуковским, лишены объемности, игры оттенков, что они, во всяком случае, прилизательное наименование того, что противится наименованию. Однако недоумение исчезает, как только начинаешь понимать, что Жуковский вовсе не стремится в этом случае во что бы то ни стало выразить невыразимое. Ему нужно было лишь поэтически обозначить проблему, обозначить во всей неизбывной остроте. И она (эта проблема) ощущается уже в несоизмеримости собственного слова Жуковского и той душевной материи, которую оно стремится схватить. Ведь, по сути дела, перед нами — не более чем перечень тем, несущих в себе непостижимую музыку былого.

Но, очертив свою задачу лишь необходимостью намека, Жуковский в самом построении образа выявил тот поэтический принцип, которому он следовал в лирике. Это принцип вариаций, беглого прикосновения к любимому слову, всякий раз попадающему в новый контекст и порождающему в нем новые излучения смысла. Такое варьирование накапливало в слове обилие оттенков, скорее угадываемых, чем проясненных. В нем сохранялось ощущение глубины, тайны и музыкальной неопределенности. Жуковский любил перечислять такие словесные лейтмотивы, вызывая к жизни звук, воскрешающий в памяти полнозвучие аккорда. Невыразимое, по Жуковскому, нельзя высказать, но на него можно намекнуть, и он целенаправленно формировал поэтику таких музыкально варьируемых намеков. И к «далекому стремленью», и «минувшего привет», и «святая молодость», и «воспоминанье», и «сходящая святыня с высоты» — все это не однажды встречалось в лирике Жуковского, но в иных сцеплениях и в иной «огласовке».

Вернемся теперь к пушкинским «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы». В черновом автографе этого стихотворения есть строки, в которых музыка ночи обретает язык смутных, почти неосязаемых движений. Двигается что-то трепещущее, пульсирующее, какая-то первородная расплавленная стихия, лишенная формы, словно некая первоматерия бытия:

Торопливый частый лепет,
Замиранье, чуткий трепет.

И этот-то образ, в котором невыразимое представлено на соприродном ему наречии, близком к поэтическому наречию Жуковского, перевоплощается под пером Пушкина в знаменитые строки окончательного автографа:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье...

Первое, что бросается в глаза в этом перевоплощении, — опредмечивающий ход пушкинской мысли. Все, что было в черновых строках неуловимого и размытого, вдруг сгущается, обретая твердые очертания мифологического образа («Парки бабье лепетанье») и олицетворения («Спящей ночи трепетанье»), в котором явно сквозит материально-телесный оттенок смысла (перед нами как бы трепещущее тело ночи). Из темных глубин неосязаемого вдруг всплывает в освещенную область смысла вполне конкретный образ, образ древней богини судьбы, знаменующий собой новый поворот авторской мысли.

Конкретизация смысла в окончательных пушкинских строках нимало не покушается на широту обобщения. В самом деле: что может быть шире мифологизированной идеи судьбы. Однако в этой поэтической безграничности рождаются неожиданные переливы смысла: возникающие в ней потоки ассоциаций то уходят в беспредельную ширь философского обобщения («Парка»), то — в область прозаически конкретного («бабье лепетанье»). Образ колеблется между этими двумя пределами, и колебание это сохраняет в нем ощущение смыслового простора.

Но самое поразительное, пожалуй, в том, что проявление смысла в этом движении пушкинской художественной воли отнюдь не стирает в окончательном варианте всякий оттенок неизъяснимого. Приглушая его, пушкинская мысль оставляет в образе как бы возможность смыслового зияния там, где «лепетанье» Парки включается в музыкальный фон пушкинской ночи, в его хаотическую невнятицу. Пушкинский образ двойствен и в отношении к традиции. Он опирается на нее, двигаясь в направлении к смыслу, опирается на знакомую поэтическую мифологему («Парка»), и он удаляется от традиции на неизмеримое расстояние, вызывая дерзко вписывая эту мифологему в прозаический контекст.

Ощущение смысловой прозрачности пушкинского слова — одновременно и реальность и иллюзия. Иллюзия в том смысле, что в лирическом образе Пушкина часто сходятся в единое целое многие цепи ассоциаций и в самом резуль-

тате такой переплавки порой сохраняется как бы намек на снятые движения поэтической мысли. Слово Пушкина воспринимается нами как единственно возможное слово о душевной реальности именно потому, что оно намекает на обширный массив отринутого, прочеркнутого в движении от исходной точки развертывания образной мысли к ее результату, но результат сохраняет «память» о прочеркнутом. Для того чтобы понять это, не нужно даже прибегать к пушкинским черновикам. Отзвук снятых ассоциаций продолжает звучать в составе законченного поэтического целого. В том же, например, образе пушкинской Парки из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» сохраняется память об отвергнутом традиционном движении мысли, вытекающем из мифологического арсенала ассоциаций, в соответствии с которыми Парка тклет нити человеческих судеб, время от времени обрывая их. Как смысловая возможность этот поэтический ход притаился за прозаической подробностью «бабье лепетанье»: ведь монотонный этот лепет воспринимается нами как порождение вселенской скуки, тяготеющей над богиней судьбы, из века в век занятой зловещим, но однообразным занятием.

Пушкин допускал существование особой, поэтической «бессмыслицы» в творчестве. В одной из своих заметок он писал: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит из-за недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения». Но поэтическое воображение самого Пушкина не останавливалось перед преградой, воздвигаемой обилием мыслей и «недостатком слов», отодвигая эту преграду все дальше и дальше. Вот почему тщетно было бы искать в лирике Пушкина даже ту вполне оправданную разновидность «бессмыслицы», которая — результат избытка фантазии, ее стремительного напора, опережающего слово. Как на образчик такой поэтической вольности, выпадающей из границ какой бы то ни было смысловой отчетливости, иногда указывают на пушкинские строки из чернового продолжения стихотворению «Воспоминание»:

...И тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые — две данные судьбой
Мне ангела во дни былые —
Но оба с крыльями, и с пламенным мечом —
И стерегут и мстят мне оба —
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

Первое впечатление таково, что строки эти менее всего нуждаются в пояснении. Кажется, в них безраздельно господствует поэтика тайны, и как будто перед нами именно тот случай, когда Пушкин сознательно остановился на пороге невыразимого и потрясенное воображение его озарено не стремлением к смыслу, а лишь тем, чтобы излить трагическую энергию потрясения. Есть нечто загадочное, неотразимо влекущее и выпадающее за пределы всякой логики в этом пушкинском «но»:

Но оба с крыльями, и с пламенным мечом...

Впечатление, о котором я говорю, — вовсе не фикция. Трагическая невнятица действительно входит в многослойную ткань пушкинского образа, но входит как ее верхний пласт. В глубине этой ткани нетрудно нащупать смысловые сплетения, соединяющие все поэтические подробности в единое целое. И здесь уже нет смысловых пустот и разрывов, а есть единое и неуклонное движение поэтической мысли. Пушкинский образ двух «призраков младых», «двух теней милых», «двух ангелов» вырастает на стыке реального и запредельного. Уже в упоминании двух «призраков младых» намечено сопряжение двух планов: эпитет прикрепляет этот образ к реальности, соединяя, казалось бы несоединимое — признак возраста с мыслью об ирреальном. Но смысл этого сцепления еще доступен восприятию: ясно, что речь идет о двух рано умерших существах, дорогих сердцу поэта. В строках «два данные судьбой / Мне ангела во дни былые» реальный слой образа попадает под сильный смысловой акцент, звуковая волна которого захватывает даже упоминание об ангелах, побуждая к метафорическому, то есть вполне земному истолкованию этого слова по аналогии с выражениями «ангельская душа», «мой ангел» и так далее. Но как раз за строкою, закрепляющей образ всецело в реальном, биографически конкретном контексте пушкинской судьбы, следует мгновенный ошеломляющий скачок пушкинской мысли в запредельное, тем более неожиданный, что оформляется это лишь в указании на мифологические атрибуты ирреального мира («Но оба с крыльями, и с пламенным мечом»). Быстрым смещением пушкинского образа из реального плана в потусторонний вполне объясняется, казалось бы, нелогично излишнее упоминание о крыльях ангельских. К тому же деталь эта необходима Пушкину именно в соединении с «пламенным мечом»: «две тени милые» в пушкинском стихотворении

соединяют в себе атрибуты ангела стерегущего и ангеламстителя («и стерегут — и мстят мне оба»). Итак, все как будто остается у Пушкина в границах смысла, не логического, разумеется, а художественного. Но в существовании двух «призраков младых», в их неотразимой, роковой власти над памятью, как бы сообщающей жуткую реальность нереальному, — неизбывный трагизм, и в нем есть ускользающая грань, ужас и тайна, не поддающиеся разгадке.

Движение к смыслу и гармонии в лирике Пушкина по сути своей героично, ибо с ним совмещается представление о душевной бездне. Неизмеримость этой бездны Пушкин, может быть, постиг как никто другой. Но как никто другой, сохранив в искусстве дразнящее ощущение душевной беспредельности, он осветил в ней то, что объединяет неисчерпаемость индивидуальной души с проясняющей широтой общечеловеческого опыта. Так соединились в лирическом образе Пушкина глубина и прозрачность, определенность поэтического смысла и заманчивое мерцание тайны.

Что может быть проще и гармоничнее той лирической мелодии, которая звучит в стихотворении «На холмах Грузии...»?

На холмах Грузии лежит ночная мгла:
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего,
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

А ведь и в нем есть что-то неизъяснимое, не поддающееся никакому аналитическому истолкованию — какая-то аура, витающая над словом. Может быть, поэтому и оказались возможными полярные впечатления, навеянные этой лирической пьесой: восприятие ее только в контексте простоты, граничащей с самоочевидностью мадригала (Мария Волконская) или с риторичностью (С.М.Бонди), и, наоборот, только в контексте непостижимой загадочности, граничащей с противоречивостью (проф.Шляпкин). Даже знаменитая пушкинская формула, ставшая символом гармонической печали («печаль моя светла»), при всей своей очевидной прозрачности полна затаенной глубины. Неожиданность смысловых сцеплений в ней крепится не на одном лишь столкновении взаимоотрицающего: печали и света. Необычность их сопряжения, без сомнения, была ослаблена

в пушкинскую эпоху: читатель еще держал в памяти узаконенное поэзией сентиментализма и лирикой Жуковского меланхолическое по природе своей сопутствие печали и отрады, перелив этих эмоций одна в другую. Разумеется, есть особая прелесть в умении воскрешать в лирике полузабытый звук, оживляя угасшую лирическую экспрессию. Но пушкинская печаль в стихотворении «На холмах Грузии...» вовсе не меланхолична. Быть может, она и побуждает вспомнить о традиции, но тотчас же снимает воспоминание. Отрада, заключенная в меланхолическом переживании, питается самосозерцанием печали. И печаль эта полна собой, лелеет и любит себя, наслаждаясь своей полнотой. Источник света здесь пребывает в глубине уединенного сознания. Свет же, питающий пушкинскую печаль, исходит извне, рождаясь в порыве к другой душе:

Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой...

И вот, устремляясь памятью к ней, пушкинский дух обретает ту ясность, которая приходит к нам всякий раз, когда наше слово и мысль нащупывают точку опоры в другом сознании, ибо дума о другом, возможность хотя бы мысленно приобщить его к тайная тайных обладают огромной проясняющей силой. Вот почему пушкинская печаль, печаль сердца, до краев наполненного «другим», несет в себе начало равновесия и покоя, отрешения от мук и тревог, которые томили сознание, пока оно не поднялось на просветляющую высоту самозабвения. Эта высота, это восхождение к свету готовит тот тонкий, едва заметный, гармонически выверенный переход к новому состоянию души, когда в финале она загорается сильным и ровным пламенем любви. Только одним словом и обмолвился Пушкин об этом переходе («вновь горит и любит...»), но словом этим сказано так много. Оно намекает на затухание любви в минувшем, на смутную, ищущую грусть воспоминания, на ее устремленность к милому образу, на самозабвенное погружение в него, очищающее душу от всего, что когда-то отягощало чувство реальности, и, наконец, на возвращение чувства к его первоначальной чистоте и силе. Картина переживания здесь оказывается богаче исходного тона: в ней есть лирические намеки на историю души. Но исходный тон сообщает ей гармоническую уравновешенность, плавное течение мысли.

Пушкин умел извлекать музыку из беглого лирического прикосновения к внешней реальности. Там, где Жуковскому нужно было широко развернуть полотно пейзажа, там Пушкину порой требовались одна-две подробности, вовлеченные в лирическую ткань. Что такое, например, набросок ночного испанского фона в стихотворении «Ночной эфир...», как не чистая музыка, как не мелодия, распредечивающая внешнее описание? В подобных изображениях у Пушкина порою проскальзывают сигналы вполне конкретной обстановки: тот же Гвадалquivир или Арагва, упомянутая в стихотворении «На холмах Грузии...» так, что прослеживается направление звука («Шумит Арагва предо мною»). А между тем и там и здесь перед нами лишь как бы музыкальные знаки переживания, и связь их с движением чувства необъяснима с точки зрения логики, хотя и вполне реальна. Они сообщают изображению глубину и пространственную перспективу, приметы не столько внешнего, сколько душевного ландшафта. Есть какое-то глубинное «эхо», порожденное шумом Арагвы, легким призывком отраженное в мелодии переживания, но кто объяснит его предназначение, и можно ли его объяснить. Однако и там, где соприкосновение чувства и предмета служит у Пушкина «духу музыки», нимало не затуманивается общий контур изображения, не разрушается пушкинское соединение гармонии, прозрачности и глубины.

Для лирического мышления Пушкина нет запретов, оно объемлет все проявления души, в том числе и невыразимое. Но чуждое сосредоточения на каких-либо излюбленных душевных стихиях, оно всему находит свое место, не упуская из виду соприкосновения всех граней душевного опыта, не разлучая фаталистически невыразимое и смысл, не отключая эту душевную реальность от проясняющих устремлений мысли.

Невыразимое в лирике — величайший искус и величайший стимул. Искус в том случае, если поэзия жаждет сохранить его очарование, предпочитая действовать средствами внушения, форсируя внесловесные, мелодические и интонационные способы воздействия. Стимул в том случае, если оно побуждает к поиску оптимального слова и, стало быть, к поиску ясности в выражении самых сложных и самых смутных движений души. Как искус и как стимул воспринимали невыразимое и Жуковский и Пушкин, но для Пушкина все-таки важнее было его стимулирующее значение.

ПРОЗАИЧЕСКОЕ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Лирика всегда заостряет ощущение черты, границы между поэзией и реальностью. Эта граница сосредоточивает в себе особую художественную энергию, исполнена смысла, и потому она — важнейший ориентир в наших представлениях о поэте. Важно не только то, что входит в художественный мир лирики, но и то, что пребывает за его пределами, что отринуто творцом. Отринутое в искусстве прозы навсегда остается в дотворческой лаборатории художественного сознания, и нам до этого нет дела. Между тем оставленное за горизонтами лирического творчества все же напоминает о себе. Невовлеченное в картину мира, созданную лирическим поэтом, воспринимается как недостойное изображения и, стало быть, включенное в зону оценки. Ведь лирика всегда формирует общий, точнее, предельно широкий образ реальности и неизобразенное в ней тотчас же дает о себе знать, как только мы начинаем уяснять себе вехи и очертания конкретного лирического мира.

Такой областью отторгнутого, которая оставалась за чертою лирической поэзии романтиков, была необъятная сфера прозаического. Вынося ее за скобки изображения, романтическая лирика тем самым ее оценивала, оценивала как область низменного и хаотического, противостоящего идеалу. Кажется, романтики с тем большей сосредоточенностью стремились избавиться от нее в лирическом творчестве, чем драматичнее ощущали ее ничем не ограниченную власть в реальности. Не было в их глазах стихии более опасной для чистоты романтического идеала, чем бесформенная, подвластная произволу случайностей, рассеивающая остроту и силу желаний, приглушающая накал мечты стихия жизненной прозы. Не столько зло в его резких проявлениях, способное породить лишь мощь сопротивления и «упоение в бою», сколько именно проза бытия вкуче с «бессмертной пошлостью людской» воспринималась романтиками как главная опасность. Но жизненная проза вездесуща; подобно Протею, она воплощается в разные облики, она примешивается к прекрасному, она соседствует с возвышенными мгновениями бытия, она заключает в себе ту неисчерпаемую конкретику реальности, жертвуя которой романтики были вынуждены жертвовать

в поэзии индивидуальным богатством и многообразием мира, его живой неделимостью.

Что может быть поэтичнее той романтической истории любви Жуковского к Марии Протасовой, любви, которая самой жизнью была как бы предназначена для того, чтобы стать основанием своеобразного лирического романа, происшедшего не в дневники, а в поэзию? И не странно ли, что именно в лирике Жуковского она отразилась лишь слабыми отзвуками? Разумеется, она питает ее *всю*, питает особой меланхолической интонацией и той эстетизацией страдания, которая выливается у Жуковского в целую философию, смыкаясь с идеей самосовершенствования духа. Но биографические повороты этой жизненной драмы, ее подробности, заключающие в себе иногда «бездну поэзии», — где все это в лирике Жуковского? Даже самое роковое и трагическое событие своей судьбы, смерть Марии Протасовой, Жуковский, в сущности, зашифровал в лирике, запечатлев личную скорбь и пережитый им ужас по поводу другой смерти, смерти королевы Виртембергской. Не потому ли Жуковский чурается в поэзии биографически конкретного и неповторимого (даже когда оно освещено высоким светом поэзии), что к нему неустранимо примешивалось прозаическое с его обывательскими случайностями, с приметами жизненного «сора»?

Преображение реальности в романтической лирике идет поверх прозаического, вообще не затрагивая эту область, отторгая целые пласты реальности, пронизанные прозой. Но лирическая поэзия (повторим еще раз) формирует представление не только о том, на каких духовных опорах воздвигается мир, творимый поэтом, но и о том, каков мир, пребывающий за ее порогом. Даже в тех случаях, когда она отсекает конкретно-историческую реальность, она намекает на ее жизненный закон. Намек этот по принципу контраста навеивается структурой поэтического мира. Если Фет с такой сосредоточенной страстью стремился остановить в поэзии ускользящее мгновение красоты, если эта красота воспринималась им с упоением, близким к страданию (отзвук страдания так чутко подметил у Фета Аполлон Григорьев), то это означает, что историческая действительность 40 — 70-х годов воспринималась поэтом как реальность, не соответствующая законам красоты, подменяющая ее культом пользы. И самое стремление Фета очистить прекрасное от жизненной прозы означает лишь одно: действительность в его глазах отмечена неудержимым натиском прозаического. Точно также за поэтизацией ус-

тойчивого в душевной жизни, за стремлением обозреть ее идеально всеобщие стихии, за обоже­ствлением воспо­минания, которое охраняет красоту от разрушительного набега времени, — за всем этим в лирике Жуковского угадывается образ реального бытия, отмеченного ускорен­ным ритмом истории, вихрем событий, нагнетающим ощу­щение призрачности счастья, хрупкости человеческих на­дежд. Такое соотношение «поэзии» и «прозы», когда «проза» мыслится за чертой поэтического мира, а этот мир напо­минает о ее существовании лишь художественным актом ее отсечения, — это соотношение, в сущности, лишь ча тный случай общего для романтиков стремления строить поэти­ческую «систему» в лирике по закону контраста с реаль­ностью или, точнее, по принципу компенсации. Он пред­полагает выдвижение тех граней бытия, ценность которых занижена в данную историческую эпоху.

Но и статус самой «прозы» при всем ее объективном всевластии может оказаться заниженным а реальности, при­чем заниженным не только в глазах художника, но и в глазах читателя. Это бывает, как правило, в поэтические эпохи, создающие особое умонастроение, неотразимо под­тверждающее возможность «обратного» воздействия искус­ства на действительность. Таким был период сентимента­лизма и раннего романтизма в России, сформировавший своеобразную психологическую волну в обществе, опреде­ленный стиль общения, сориентированный на психологиче­ские (и даже речевые) модели искусства. В литературной глубине подобных эпох рано или поздно возникает встреч­ное движение — к реабилитации жизненной прозы. В такие времена прозаизируются художественные схемы и ситуации, обильно насыщенные «поэзией». Их издеватель­ски сталкивают с грубой прозой, и проза иронически «под­мигивает» в сторону поэзии. Так, в комедии Шаховского «Новый Стерн» именно неожиданные проявления жизненной прозы, вплетаемые в ткань сентиментальных ситуаций, отбрасывают на них иронические отсветы, демонстрируя слепоту и нетрезвость сентиментального отношения к ре­альности.

Прозаизация в лирике — иногда спутник распадаю­щихся художественных систем, воздвигавших свое художе­ственное бытие на гипертрофии возвышенного. Желание бросить на них тень прозы возрастает с появлением эпи­гонства, знаменующего исчерпанность таких систем. Эпа­тирующие пушкинские насмешки над потугами классици­стического вдохновения в посланиях лицейской поры, как

правило, прозаируют то, что в сознании классицистов было совершенно неприкосновенно для жизненной прозы и что было вознесено эпигонами в заоблачные выси полной отрешенности,— процесс творчества. Проза послания была нацелена не только на расчистку пути в искусстве, на дискредитацию отжившего, но и на разведку новых просторов, оказавшихся за пределами художественного зрения сентименталистов и ранних романтиков. Послание с его художественным вкусом к прозаическому было в лирике едва ли не единственным жанром, создававшим художественный противовес той всеобщей сосредоточенности на поэзии, которая в перспективе была чревата новой, на сей раз романтической односторонностью. В этом смысле послание смотрело далеко за черту своей эпохи.

Проза послания художественно не свободна уже потому хотя бы, что она явно нормирована, заключена большей частью в рамки быта, патриархального и условного, условного в гораздо большей степени, чем быт в поэзии Державина. Державинская проза в лирике при всем том, что она явно тяготеет к быту, эстетически неупорядоченна и в неупорядоченности своей отражает его живую пестроту и хаотичность. Нет-нет да и мелькнет в этой бытовой живописи деталь не просто прозаическая, но такая, в которой порой проглядывает запретное, подчеркнуто антипоэтическое, или подробности, несущие в себе случайное и единичное во всей их непредвиденной конкретности. И на эту-то державинскую прозу с ее грубоватыми порой, но колоритными приметам падает всеозаряющий луч поэзии, победоносно торжествующей надо всем, в том числе и над косной материальностью «простой природы». Нет сомнения в том, что отчасти именно державинской традиции обязано раннее пушкинское послание склонностью извлекать поэзию из прозы, склонностью буквально пророческой, если иметь в виду будущее пушкинской художественной судьбы.

Но в ранних лицейских посланиях Пушкина проза усмирена, приведена к повиновению: она нисколько не противостоит высшим устремлениям поэта, уступая под напором поэзии да и сама впитывая ее животворящий дух. Часто она комична, но комичность эта лишена сарказма, уничтожающей иронии, это легкая усмешка перед лицом того, что не воспринимается как враждебная сила, покушающаяся на независимость поэтического бытия.

Где проза, там обыденное течение жизни, так, во всяком случае, полагали романтики. А они стремились

изжить обыденное, взорвать его, развеять по ветру, ибо в обыденном им чудилась гибель духа. Лучше уж бури и пламя, испепеляющее человеческую жизнь, чем медленное угасание лучших порывов души, чем постепенное окаменение ее в оковах обыденного.

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает:

Так грустно глится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразьи нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень разлился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

(Ф.И.Тютчев)

Только в свете абсолютного и надличного проза предстает как сила, угрожающая сознанию унижением идеала. Но дружеское послание начала века сместило «местопребывание» идеала в круг частного существования, открыв в нем источник прелести и красоты, неразлучных с суверенностью личности. Частная жизнь предстала как множество автономных существований, разноликих и своеобразных, не подчиненных и неподчинимых авторитарным стереотипам (хотя конечно же, частная жизнь рождала свои стереотипы, но во всяком случае рождала их вполне органично, из глубины своего бытия). Недаром Пушкин вспоминал «фламандской школы пестрый сор» в «Евгении Онегине» как предмет своих пристрастий в поэзии: пестрота-то этого «сора» и приковывала его взгляд в юности. В пестроте этой открывалось ему обольстительное разнообразие жизни, посреди которой незыблемо существование прозы. Именно в разнообразии бытия на полотнах фламандских художников и кроется объяснение того, почему на них не отпугивает самая низменная проза. Ведь и она (скажем у Броувера и Остаде) попадает в поток той могучей жизненной энергии, которая являлась для фламандцев истинным божеством, которая выливалась у них в бесконечное богатство жизненных форм. Поэтому и в соприкосании с прозой мы здесь как бы невольно любимся тем же, чем любимся в соприкосании с красотой: полнотою и таинством жизни. Не тем же ли самым ощущением полноты и непредвиденной поэзии овеяны картинки патриархального быта в пушкин-

ском «Городке» со всеми их прозаическими подробностями, с той лишь разницей, что у раннего Пушкина это скорее все же предвкушаемая, нежели состоявшаяся полнота: он еще только открыл для себя эту прозу, открыл по преимуществу ее экзотику, а не безграничную и неисчерпаемую реальность. И если Пушкин в «Евгении Онегине» иронически отторгает прежние «прозаические бредни», то скорее всего потому, что к этому моменту для него уже далеко в прошлом отношение к прозе как источнику экзотического.

За границей лицейского творчества проза, в сущности, никогда не исчезала из поля зрения пушкинскоХй поэзии. Она всегда уживалась в ней рядом с высокими проявлениями жизни, но долгое время и то и другое существовало лишь в собственных художественных владениях. До второй половины 20-х годов две струи эти не смешивались и почти не пересекались, хотя и текли они в пределах одного и того же художественного сознания. Прозаическое тяготело к эпиграмме, к шутливому экспромту, к дружескому посланию (пока оно еще не исчерпало себя) и к тем многочисленным стихотворным «безделкам», которые часто не укладывались ни в какие жанры, которые порою вообще не предназначались для печати, а были расчитаны лишь на чтение в дружеском кругу или на свободное странствие из уст в уста. Второе, прозаическое, бытие Пушкина в поэзии было столь устойчивым и продуктивным, столь иногда неожиданным на фоне высоких жанров его лирики (элегия, антологическая пьеса), что это, по всей вероятности, резко смещало в глазах публики традиционное представление о романтическом поэте. Во всяком случае диапазон его воплощения не был таким контрастным ни в лирике Жуковского, ни в лирике Батюшкова. Единство их авторского образа оставалось неколебимым, невзирая на разнообразие его жанровых вариантов, и ранний романтизм тщательно оберегал это единство. И только Пушкин рискнул поколебать в лирике начала 20-х годов традиционный образ высокого романтического поэта, открыв доступ в поэзию многообразным проявлениям жизненной прозы. В лирике Пушкина первой половины 20-х годов уже воцаряется жизнерадостное ощущение полета над всею действительностью, над всеми ее материками, хотя и сохраняется неприкосновенность границ между ними.

Прозаическое еще не выходит за свои пределы, но и оставаясь в своей сфере, оно иногда неожиданным образом начинает перекликаться с возвышенным, трагическим и

прекрасным. И переключка эта порою стихийно возникает на стыках лирических высказываний, каждое из которых разворачивается в своем эстетическом ключе. Разнородное вовлекается в общий лирический контекст там, где в лирике возникают участки единого и сильного напряжения, порождаемого кризисными процессами пушкинской мысли. Так, в круг демонических настроений Пушкина, отозвавшихся в «Демоне» и в стихотворении «Свободы сеятель пустынный», втягивается и «Телега жизни» с ее шокирующе прозаическим преломлением вечной философской темы:

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!..

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И, дремля, едем до ночлега —
А время гонит лошадей.

Мысль столь же глобальная, сколь и безотрадная, как и в этих двух демонических манифестациях поэта, переключается здесь в нарочито обытовляющий регистр, насквозь проникаясь жизненной прозой. Первое впечатление таково, что это соприкосновение безысходной идеи о быстротечности человеческого существования, о его фатальном влечении к «ночлегу» с прозаической символикой дорожного странствия вносит в стихотворение дух «трансцендентальной» иронии, бодро обозревающей скудные пределы бытия, «бедный клад» жизни (как выразился Пушкин в наброске «Бывало, в сладком ослепленье») и хотя бы на мгновение торжествующей над роковой угрозой исчезновения. И если абсолютность этой иронии роднит «Телегу жизни» с трагическими крайностями «Демона» и «Сеятеля», то, казалось бы, она же и разводит пушкинскую аллегорическую с ними: абсолютизация трагизма здесь словно бы смягчена иронической улыбкой. Д.Благой даже утверждал, что «Телега жизни» написана с позиций «утра жизни». Это, разумеется, явное преувеличение: хотя бы и подчеркнуто обытовленная, трагическая правда о человеке безотрадности своей у Пуш-

кина не утрачивает. Посредством иронии нельзя избавиться от «последних истин», ирония — лишь проявление мужества, которое смотрит им «прямо в лицо».

Прозаическое в «Телеге жизни» менее всего напоминает о внешнем антураже, оно вырастает в самую структуру мысли, незаметно видоизменяя ее существо. Бросается в глаза прежде всего авторское стремление до конца расшифровать аллегорию, странная как будто бы готовность осветить второй ее план так, чтобы в нем не осталось даже самого малого пространства, не освещенного авторским истолкованием, допускающего возможность свободного движения ассоциаций.

Перед нами как бы антиаллегория, поэтическое высказывание, прибегающее к условности, кажется, только для того, чтобы тотчас ее снять, снять у самых ее истоков, прямо в названии. Не так уж и часто встречаются в русской лирической поэзии подобные формы построения. В стихотворении Баратынского «Дорога жизни», близком пушкинскому своей «дорожной» семантикой, все смысловые узлы образа столь же рельефны и отчетливы и второй план с такой же целенаправленностью выводится на поверхность:

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас.
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы
И с нами теми роковые
Прогоны жизни платим мы.

Но в этом случае вряд ли имеет смысл говорить об аллегории: предметный ряд у Баратынского не развернут и не наделен хотя бы относительной автономией. Вместо аллегории здесь, по сути дела, цепь метафор, вырастающих из единого смыслового зерна («годы почтовые», «корчма», «прогоны»). К тому же прозаические подробности у Баратынского слишком очевидно уравновешены сигналами высокого поэтического стиля («безумцы», «сны золотые», «судьба благая»).

Гораздо более сложное и поэтически объемное построение мы находим в «Трактире жизни» Иннокентия Анненского. Его стихотворение отличают художественная целостность и относительная самостоятельность предметного плана, который может быть воспринят здесь и как коло-

ритно очерченный, вполне эмпирический эскиз внешней реальности (картина трактира).

Вкруг белеющей Психей
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах — отравы злости,
В сердце — скуки перегар...

Ночь давно снега одела.
Но уйти ты не спешишь;
Как в кошмаре, то и дело:
«Алкоголь или гашиш?»

А в снях, поди, не жарко:
Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка
Счеты сводит гробовщик.

Как бы забывая об объясняющем наименовании стихотворения, философская мысль его в первых строках ничем не намекает о себе, разве что лишь всепроникающим повтором первого четверостишья («те же», «тот же»), оттеняющим унылое однообразие бытия. И только в последних строках в резкой неожиданности, в единый миг (точно бы у нас на глазах ниспадает завеса с тривиального маскарада жизни) открывается второй, трагически глубинный смысл изображения и вся его конкретика начинает звучать по-новому.

Необычность пушкинской аллегории заключается в том, что в ней, казалось бы, все расшифровано, а между тем прозаически-предметный слой образа наделен максимумом смысла. Ведь перед нами не просто картина быстротечной смены трех этапов человеческого существования (юность, зрелость и старость), создающая впечатление его неудержимого падения в пропасть. В картине этой есть нечто такое, что держится именно на семантике прозаических подробностей, прибегая к которым автор отнюдь не спешит заглянуть по ту сторону изображения. Их второй смысл вызывает к свободной, непредуказанной работе нашего воображения. Речь идет о нарастающем замутнении чувства жизни, о прозаизации образа мира в сознании, перешагнувшем краткую, как сон, эпоху юношеского возбуждения, кипения сил, упоения свежестью бытия. Все это на закате жизни сменяется подспудным трагизмом привычки, дремотою души, переставшей ощущать даже катастрофический бег времени. Смысл изображения у Пушкина бесконечно

богаче аллегорической программы, обозначенной в названии. И это естественно, ведь в нем задан лишь контур, он будет заполнен конкретными деталями, вступающими в такие сцепления, в которых именно проза начинает рождать дополнительные оттенки значений.

Если в «Телеге жизни» перед нами еще одна грань демонического разочарования, то грань совершенно оригинальная, выпадающая из традиции, с которой явно смыкается пушкинский «Демон». «На жизнь насмешливо глядел» — эта строка из «Демона» заключает в себе своего рода предвестие поэтического сюжета «Телеги жизни». Но как далеко это предвестие от прозаической конкретики будущей аллегории, как очевидны на фоне этой поэтически нейтральной констатации те «приращения смысла», которые несет в себе пушкинская проза. У нее к тому же национально отчетливый облик: вечное погружается в такую толщу жизни, где становятся обозримыми ее национально-русские черты.

Обновление образного строя в пушкинской лирике со второй половины 20-х годов иногда сопрягают с появлением прозаизмов в поэтической речи Пушкина. Но ведь это всего лишь следствие, лишь реакция слова на перелом, который совершился в пушкинском отношении к действительности. Ведь прозаизм лишь знак новой реальности, и суть дела даже не в том, что этой реальности открылся доступ в поэзию (она проникала в нее и прежде), а в том, что она теперь входит в лирический образ мира на равных правах с возвышенным и прекрасным. Мало того, она начинает переплетаться с ними, отражая в этом переплетении живую неразрывность всех сфер бытия. В лирике Пушкина со второй половины 20-х годов, в сущности, восстанавливается объективное единство мира, прежде раздробленное жанровой систематикой, замкнутыми контекстами поэтических стилей. Прозаическое слово и прозаическая деталь, закрепленные раньше за областью комического или строго нормированные установками конкретного жанра (послание), начинают смещаться в эстетически нейтральную среду. Здесь заявляет о своих правах *обыкновенное*, «живая жизнь» с ее неповторимой эмпирикой, где все перемешано — красота и проза и где сама проза неожиданно начинает излучать поэзию. Мы все еще по инерции слишком односторонне акцентируем формулу «поэзия действительности» («поэт действительности»), в свое время с готовностью подхваченную Пушкиным из статьи И.В.Киреевского. Мы ставим в ней ударение на слове

«действительность». А между тем столь же сильный акцент падает и на слово «поэзия», во всяком случае, необходимость этого акцента выверяется устремленностью пушкинских усилий в лирике конца 20-х годов. Усилия эти как раз и направлены к тому, чтобы породнить поэзию и прозу, открыть прекрасное в самой действительности, не жертвуя ее эмпирикой, не пренебрегая ее бытовой неупорядоченностью.

Ироническая усмешка порою сопутствует *обыкновенно* му в лирике Пушкина, но в ней нет и следа романтической нетерпимости. И это тем очевиднее, что Пушкин как автор стихотворений «Подъезжая под Ижоры», «Калмычке», «Зима. Что делать нам в деревне?..» имеет дело уже не с прозаической экзотикой и не с прозой, стилизованную под патриархальность, а с живой, эстетически не регламентированной прозой, пронизанной ощущением первожданности и тех комических нелепостей, которые способна рождать только сама жизнь. Пушкинская ирония исходит из признания незыблемых прав жизненной прозы, ее реальной власти, романтическая война с которой была бы чревата донкихотством, комизмом несоразмерности между энергией негодования и обыденностью предмета. Эта ирония тем человечнее, тем трезвее, что она не забывает о субъекте высказывания, распространяясь и на него тоже.

Уже в первых же строках прелестной и милой пушкинской шутки «Подъезжая под Ижоры» ироническая «жестуляция» обращена и на самого поэта:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И вспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза...

Да и все это стихотворение, в котором рассеяны комические следы неповторимых пушкинских впечатлений от провинциальной России, в котором сама эта провинция неподражаемо комична, — все оно от начала и до конца освещено легкой усмешкой, обращенной поэтом на себя:

Упиваясь неприятно
Хмелем светской суеты,
Позабуду, вероятно,
Ваши милые черты,

.

Если ж нет... по прежнему следу
В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.

Как бы легкое недоумение разлито в пушкинской иронии, кажется, поэта и самого изумляет как некая загадка природы его влечение к какому-то неприятительному волшебству, которое исходит от обыкновенного и будничного. Не бог весть как замысловата в этом стихотворении пушкинская провинциальная красавица, только и есть у нее, что «Легкий стан, движений стройность, /Осторожный разговор/... скромная спокойность, /Хитрый смех и хитрый взор». И все-таки очарованием неповторимого исполнен этот образ, милым таинством неприятительного и естественного и даже, быть может, «хитрый смех и хитрый взор» здесь по-своему обворожительны. За всем этим грациозные прихоти обыкновенного, игра самой жизни.

Обаяние своеобразной, как бы рассеянной в прозе красоты обыкновенного в лирике Пушкина тем сильнее, чем очевиднее приближается оно к природным началам и национальным основам жизни. Эта красота открывается всеобъемлющему пушкинскому взору и в *другом* национальном мире, сохранившем себя, свою верность первоистокам национального характера. Стихотворение «Калмычке» вполне убеждает нас в том, что Пушкин был свободен от предрассудков европоцентристского взгляда на прекрасное, от того эстетического сектантства, которое склонно замечать прекрасное лишь в собственной национальной среде. Пушкин не остановился даже перед тем, чтобы сгустить прозаическое именно в этой сфере: его русские барышни здесь не более чем смешные жеманницы, заводные куклы в сравнении с калмычкой, с ее «дикой красотой», в которой энергия и сила соединились с грацией души. Пушкинское уважение к чужим национально-культурным ценностям выражалось в том, что он никогда не стремился подогнать их под мерку русских обычаев и традиций и его русский взгляд на вещи проявлялся именно в этом самоограничении. А оно оборачивалось огромными духовными приобретениями уже потому, что позволяло воссоздать объективный образ другой культуры, и это расширяло горизонты русского ума.

Прозаическое чаще всего закрепляется в лирике Пушкина на русской национальной почве, на этой же почве оно и восходит к поэзии. Неизъяснимо обаяние жизни, запечатленной в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?...», жизни, текущей здесь точно бы медленная, широкая река, замутняемая временами скукой и однообразием и вспыхивающая вдруг ослепительным блеском поэзии, молодости и красоты. Этот лирический очерк деревенского дворянского быта полон таких подробностей, ко-

торые позволяют представить особое качество прозы, явленное в русской поэзии Пушкиным. Пушкинская проза в лирике почти лишена грубой и жесткой материальности, признаков демонстративного выпадения из пределов поэзии. Ее поэтическая сила в изумительной конкретности и остроте зрения, выхватывающей из потока жизни подробности, немислимые для традиционной жизни, немислимые не потому, что они *слишком* прозаичны, а потому, что они объемны и эмпирически осязаемы. Их конкретность такова, что в ней просматриваются целые пласты жизни, мгновенно узнаваемые для читателя минувшего века. И слуга, несущий барину «чашку чая» в постель, и разговоры в гостиной «о близких выборах, о сахарном заводе», и хозяйка, гадающая на червонного короля, и сидение за шашками «в уголке» — все это знаки российского деревенского быта, казалось бы, темного и скучного, но и полного раздолья, опьяняющей радости зимних охот и этой вот нечаянной прелести, которой оваяно здесь явление двух «провинциальных фей».

У пушкинской прозы в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?..» широкое и естественное дыхание, запечатленное в поразительной интонационной свободе стиха. Он полон интонационных перебоев и переносов, эфонического разнообразия. Повествовательная ширь, спокойствие и медлительность сочетаются в нем со стремительным движением, с напрягающим, восходящим движением стиховой фразы. Можно четко указать грань, где кончаются интонационные уклоны, свойственные замедленному течению повествовательной речи и стих обретает упругую динамику. Строкою «Но если под вечер в печальное селенье...» начинается этот перелом в лирическом звучании стиха. С этого момента его интонация и синтаксис тяготеют к равновесию, почти исчезают переносы, анафорические зачины и повторы гармонизируют стиховую мелодию. Но это именно та грань, за которой начинается постепенное преобразование жизненной прозы. Загадочно тонкое и волнующее очарование исходит теперь от обычного, если не обыденного, проза незаметно окутывается поэтической дымкой, и ощущение полноты жизни («Как жизнь, о боже мой, становится полна!») питается поначалу, быть может, даже не столько присутствием красоты, сколько переживанием молодости, избытка сил, которым нужно так мало для того, чтобы жизнь осветилась близостью тайны. Нам дано у Пушкина почувствовать реальные, в сущности, прозаические очертания этой тайны (весь этот от века «за-

данный» ритуал сближения, обновленный лишь деталями усадебного фона), но дано прикоснуться к ее «обыкновенному» волшебству, к ее неизъяснимости. И наконец, стихотворение, начавшееся с прозаических подробностей, сгустившее эти подробности до плотности почти непроницаемой житейской материи, затем как-то незаметно разредившее эту плотность, приоткрывшее выход во второе, поэтическое измерение одного и того же бытия,— увенчивается в финале изумительным по своей поэтической силе символом русской красоты, уже вполне свободной от какой бы то ни было примеси прозаического:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Красота, возникшая среди «моря житейского», теперь уже очищена от его прозаической «пены» и нераздельно слита с поэзией русской природы.

В лирическом мире Пушкина сопрягаемы все предметы, сопрягаемы проза и красота, и эта сопрягаемость лишний раз демонстрирует то уникальное владение эстетической мерой, которое отличало гений Пушкина. Распределение предметов у него таково, что грань между прозой и поэзией исчезает незаметно, переход одного в другое неуловим и тайна преобразования обыкновенного в прекрасное где-то в последнем своем преломлении, в сущности, неисповедима. Вещи освещены так, что не виден источник освещения.

Из этого, разумеется, не следует, что Пушкин вообще избегал соединять прозу и поэзию по закону *контраста*. Но противоположение их в лирике Пушкина вытекает не из романтического двоemiрия, настаивавшего на их изначальном онтологическом распаде, а из конкретной логики конкретного лирического конфликта. Мир романтического безумия со всеми приметамии его величия и красоты в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» отнюдь не суверенен, он зависим от прозаической реальности потому хотя бы, что самое мечтание о нем рождено ее трагическим всевластием и мечтание это не что иное, как психологическая перелицовка реальности: здесь тюрьма, там «простор и воля». Прозаический социум заполнил здесь все пространство жизни, потому и воплощен он под знаком отрицания, потому и проза его окрашена в зловещие, почти гротесковые тона. В сущности, перед нами два безумия:

величавое и трагическое безумие романтической мечты, отвлеченное и всеильное безумие самой реальности.

Вообще лик пушкинской прозы в 30-е годы явно мрачнеет. Новую цену обретает в глазах Пушкина в эту пору природное начало в человеке и в обществе. Все, что связано с ними, озаряется светом поэзии. Прозаическое же тяготеет к реалиям современности, к искаженному миру ее отношений. И теперь это тяжелая проза, прикованная к земле, ее гримасы уродливы, комичность ее на грани с трагизмом. В стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» она пытается утвердить себя, свою социальную иерархию за чертой бытия, кощунственно простирая свои владения туда, где должно бы безраздельно царить абсолютное равенство смерти. Есть что-то устрашающее абсурдное в этом самообольщении социальной прозы, стремящейся восторжествовать над законами жизни и смерти. Кажется, у Пушкина в первой части стихотворения и сама смерть как бы заимствует у безобразия жизни. Ведь образ «склизких могил» возникает в контексте, насыщенном приметамизированной реальностью. Ведь есть у Пушкина и другой облик небытия, умиротворенный и торжественный, знаменующий собой естественный исход естественного существования. Под сенью сельского кладбища смерть означает возвращение к истокам, растворение в безбрежном океане бытия, о котором и напоминает замыкающий образ.

Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелясь и шумя...

Городское кладбище, этот уродливый и противоестественный слепок социального мира, в изображении Пушкина выпало из природы и, напротив, всей первозданностью природы, неувыдающими проявлениями ее жизненной энергии окружено сельское кладбище. Противостояние природы и цивилизации оставляет печать даже на облике смерти, и это лишь подчеркивает трагическую неустранимость противостояния. В пушкинской лирике стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу» одно из немногих, где проза насыщена таким саркастическим ядом, где в ее воплощениях так сконцентрированы признаки социального безумия.

Конфликт природы и цивилизации с ее грубой прозаичностью в сознании Пушкина тем неустранимее, что ему отнюдь не кажется, как это казалось просветителям, что пласты цивилизации, наслоившиеся на природные основы бытия, поверхностны и могут быть легко сняты. Потерявшая

связь с вечными ценностями, цивилизация стремится обескровить их, включив в систему своих ограничений безграничное, омертвив живое. Трепетом жизни и страдания пронизан лаконично очерченный евангельский эпизод в стихотворении «Мирская власть», эпизод, на фоне которого «хранительная стража» отвращает уже своей неподвижностью, являя собой исчерпывающе емкий символ мертвенной цивилизации.

Неизбежно прозаичен у Пушкина мир, отправший от божества. В слепой жажде самоутверждения он забыл о свободе, смирившись с многообразными формами зависимости. Зависимость «от властей» и зависимость «от народа» в стихотворении «Из Пиндемонти» уравниваются, и современный мир в итоге предстает как царство тотальной и безысходной зависимости. Прозаичность же его воспринимается как следствие непоправимого нарушения органического хода жизни, забвения естественной потребности человека в божестве, в природе и в свободе. («По прихоти своей скитаться здесь и там,/ Дивясь божественным природы красотам»). Нельзя сказать, что поздний Пушкин, автор «Мирской власти» и стихотворения «Из Пиндемонти», нарочито нагнетает прозаические приметы современности.

К чему, скажите мне, хранительная стража?
Или распятие казенная поклажа,
И вы боитесь воров или мышей?
Иль мните важности придать царю царей?

(«Мирская власть»)

Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова...

(«Из Пиндемонти»)

Но поэт создает вокруг них контрастный фон, призванный напомнить о святынях, и на фоне этом даже, казалось бы, вовсе не зловещая, обыденная проза тяжелеет, и атрибуты ее воспринимаются как знаки абсурдного мироустройства.

Поздняя лирика Пушкина соединяет в себе всю высоту поэзии, напряженной порою до романтического пафоса, трагичной там, где Пушкину начинает казаться, что красота и святыня покидают этот мир, и всю отталкивающую тяжесть прозы, низменность которой в эту пору лишь

оттеняется молитвенным пушкинским благоговением «пред идеалом красоты».

«ЛИРИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ»

В маленькой рецензии на элегии Теплякова Пушкин употребил формулу «лирическое движение», притягивающую к себе мысль не столько потому, что она открывает нечто неожиданное в стиле одного из третьестепенных поэтов пушкинской поры, сколько потому, что она кратко и емко именуется один из признаков лирического мышления, самим же Пушкиным возведенный в степень совершенства. Речь не о ритмической энергии пушкинского стиха, не о разнообразии и гибкости его интонаций. И то и другое скорее ведет нас к природе *стиха*, нежели к природе *лирического мышления*. И то и другое легко осязаемо. Но есть область особых, глубинных проявлений лирической энергии, которые зависят от самой сущности лирического стиля. Так, вялая поступь элегического стиха в лирике карамзинистов, медлительность его лирического движения — отнюдь не производное его глухоты к интонационному разнообразию живой речи. Она — результат его склонности к поэтическому самосозерцанию душевной жизни, к определенному строю душевных проявлений, в котором нет места психологическим неожиданностям, взлетам страсти.

Способ развертывания темы и — шире — способ формирования картины мира, то, что восходит к индивидуальности поэта либо к условиям жанровых стилей, определяет и особый рисунок лирического движения. Здесь в поле зрения входят уже не просто динамика лирического переживания, ее мера и степень, а процессы, материализующие его внутреннюю логику. Логика эта проступает в пушкинской устремленности к *полному образу душевного бытия*. Укорененная в природных склонностях пушкинского мышления, она тем более поразительна, что часто совмещается у Пушкина с мгновенными реакциями на мир, с кажущейся однозначностью лирического переживания. За мимолетностью лирического мгновения, за звучанием, казалось бы, только одной струны вдруг начинаешь ощущать нечто, намекающее на устойчивые начала душевной жизни, на полнозвучие лирического тембра, вобравшего в себя множество порою едва заметных оттенков. Становление пушкинской лирической мысли и есть становление ее со-

душевного бытия заранее постулирована у Жуковского, являет собой своего рода исходный прообраз, вечно пребывающий в душе, вечно невыразимый и обрекающий поэзию на вечное возвращение к тому, о чем уже давно знает душа. Потому-то лирический образ и крепится у Жуковского на своеобразных обозревающих движениях авторской мысли. Субъект находится вне чувственного потока, точнее, поднимается над ним на некую лирическую высоту, обеспечивающую полноту самосозерцания. Состояние такое возможно лишь при одном условии — когда обозреваются именно отстоявшиеся стихии души. Пушкин же привносит в лирику горячую энергию психологического самодвижения, со всеми его неожиданностями, с непредвиденностью душевных порывов. В *становящемся*, текучем и живом всплывают из глубины пушкинского лирического переживания напластования эмоций, создающие впечатление как бы *расширяющегося душевного пространства*. Мысль Пушкина захватывает без видимых усилий и точно бы невзначай такие проявления душевного опыта, которые восполняют и укрупняют картину душевной жизни. Даже тяготея к определенности переживания, окрашенного, казалось бы, в один эмоциональный тон, пушкинская мысль вызывает к жизни контрастные душевные движения, подрывающие ощущение психологического однозвучия. Не вступая в прямой конфликт с доминирующим чувством, они уравнивают лирический образ мира, намекая на идеал гармонии даже тогда, когда душа готова отпасть от нее.

В стихотворении «Мне вас не жаль, года весны моей» (1820) перед нами, казалось бы, бестрепетный суд над прошлым: все, чем так полна была жизнь, все, что так обольщало сердце, все отвергнуто.

Мне вас не жаль, года весны моей,
Протекшие в мечтах любви напрасной,—
Мне вас не жаль, о таинства ночей,
Воспетые цевницей сладострастной:

Мне вас не жаль, неверные друзья,
Венки пиров и чаши круговые,—
Мне вас не жаль, изменницы младые,—
Задумчивый, забав чуждаюсь я.

Но где же вы, минуты умиленья,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья?..
Придите вновь, года моей весны.

Во всем обнажена суетная изнанка, представшая взору в беспощадном свете окончательного отрезвления (любовь — «напрасная», друзья — «неверные», «изменницы младые»). В повторах пушкинской отторгающей формулы «мне вас не жаль», понижающей первые две строфы, нагнетается именно ощущение окончательной переоценки. Но перечень ложных кумиров юности замыкается на подробности, заключающей своего рода остановку души («Задумчивый, забав чуждаюсь я»). Остановка эта, однако, вовсе не бесплодное окостенение духа: ведь в ней-то и берет исток то новое лирическое движение, которое питается мгновенным ужасом души, измерившей всю открывшуюся перед ним бездну опустошения. Напуганная ее созерцанием мысль порывается вспять и вдруг обнаруживает в минувшем такие ценности, без которых немислима жизнь («минуты умиления», «младые надежды», «жар и слезы вдохновения»). Неожиданно раздвигается поле обзора, и образ минувшего как бы надстраивается, обретая такую объемность, в которой совмещается взаимоисключающее и непримиримое, ложное, и истинное, бесплодное и плодоносное, словом, переливается во всем богатстве светотени «живая жизнь». Несоединимое в сферах рефлексии соединяет сама реальность.

Аналогичный, но более сложный лирический ход запечатлен в стихотворении «Надеждой сладостной младенчески дыша». Здесь раздваивается не только образ реальности, но и картина предельного бытия. И поскольку это лишь умопостигаемая картина, ее раздвоение, результат подтачивающих усилий рассудка, ведет к снятию ее первоначального образа, вызванного к жизни полетом мечты. «Ничтожество меня за гробом ожидает» — в этой строке скептический осадок, выпавший в итоге разъедающей реакции мышления, последнее слово рассудка о стране, «где мысль одна плывет в небесной чистоте».

Совсем по-иному разворачивается здесь образ реальности. В первой части стихотворения произнесена метафора «жизнь, уродливый кумир», на первый взгляд внутренне неподвижная, не оставляющая места для надежды. И однако же заключенное в ней представление о мире неокончательно. В финале стихотворения приоткрывается завеса над другим полюсом бытия. Впрочем, «приоткрывается» — не то слово. Она сдергивается мгновенно, лихорадочным движением мысли в тот момент, когда накал ее достигает высшей точки, когда в потоке пушкинской медитации возникают всплески смятения: «Как, ничего! Ни мысль, ни

первая любовь/Мне страшно!..» И в этот-то миг в горячем движении сердца рождается образ изумительный в своем поэтическом совершенстве, заключающий в себе высшую правду о реальности:

.....И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

Заблуждением было бы видеть в этом образе одно лишь прихотливое порождение непоследовательной логики сердца. Заключенное в нем виденье мира рождено всезрящим полетом духа, в котором сплавлены воля, мысль и страсть. Только ему и дано прорываться к высшим истинам, не к истинам расчленяющего рассудка и не к правде сердца, всегда неустойчивой и хрупкой, а к правде самого бытия. Что многомерна эта правда и что не забыла она о «бедном кладе» жизни, об «уродливом кумире», на это намекает неизгладимый след печали («на жизнь гляжу печален вновь»), сопутствующий пушкинскому прозрению.

В стихотворении «Ангел» (1827) то же направление лирического движения воплощено на сей раз в динамике символических образов:

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости,— он рек,— тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в мире ненавидел,
Не все я в мире презирал».

Начало абсолютной гармонии потому так притягательно в пушкинском ангеле, что оно совмещает в себе слияние истины и добра с тайною грустью. Откуда эта грусть? Она рождена, по-видимому, ощущением как бы некоей вины совершенства, карающего себя уже за одно лишь свое пребывание в несовершенном мире, за свою инородность перед лицом дисгармонического порядка вещей. И может быть, этой-то своей сокровенной печалью, знаком причастия высшему знанию, не разрушающему, однако, гармонии и покоя, пушкинский ангел влечет к себе бурное и расколотое сознание демона.

Демон у Пушкина воплощен на пороге новой правды, в преддверии обновляющего перелома души, исключаящего возврат к прежнему мироотношению. Абсолютные противоположности здесь словно бы движутся навстречу друг другу. Пушкинский демон не отказывается ни от презрения, ни от ненависти, но в его душу уже хлынул внутренний свет. Итак, даже там, где у Пушкина сталкивается абсолютное, даже там в этих полярностях, ощущается тонкая игра оттенков, полнота жизни, признаки движения. Лермонтовский демон, пройдя цикл своего обновления, в финале великой поэмы отброшен к прежнему состоянию души, и состояние это вполне безысходно, раз и навсегда исключает всякую возможность возрождения. Пушкинский демон остановлен, как это часто бывает с пушкинскими героями, в момент сильного духовного потрясения, в котором зреют уже всходы нового взгляда на мир. «Жар невольный умиленья», испытанный демоном впервые, — это как раз то, что противостоит демонической гордыне ума, иллюзии всеисчерпывающего знания, в столкновении с которой увядаст живое цветение бытия. Менее всего была свойственна пушкинскому взгляду на мир эта романтическая гордыня, эта переоценка знания, обессиленного своей абстрактностью, тщетной погоней за абсолютами и разошедшегося в этой погоне с истинами «живой жизни». Если Пушкина настораживали философские увлечения русских Любомудров, то настораживали прежде всего заключенным в них преизбытком самоослепляющей веры во всеисцеляющую абстрактную мысль. Драматические истоки этого самоослепления, заключенные в исторической реальности конца 20-х — начала 30-х годов, Пушкин, надо полагать, прекрасно осознавал. Недаром же он писал в письме А.А. Дельвигу (2 марта 1827 г.): «Московский Вестник» сидит в яме и спрашивает: веревка вещь какая?»¹, прозрачно намекая на «яму» русской действительности. И все-таки чисто философские формы противостояния реальности, на взгляд Пушкина, таили в себе угрозу полного разобщения с нею, забвения ее объективно исторической логики.

В предметной сфере воплощения мысль, взятая как точка исхода, в пушкинских стихотворениях, о которых шла речь, предстает как мысль, неадекватная полноте жизни. В авторской же изобразительной сфере это ощущение неадекватности исчезает, и исчезает именно в перспективе движения к целостному образу бытия. Здесь перед нами

1 Пушкин. Полное собрание сочинений. Изд-во АН СССР, 1937. Т.13. С. 320.

преодолеваемая двойственность, снимаемая антиномичность. На это преодоление и снятие нацелена вся энергия пушкинского лиризма, и совершаются они путем наложения одной картины мира на другую, порождающего особую стереоскопичность художественного зрения.

Подчеркнуто рельефны эти «восполняющие» движения пушкинской мысли там, где она у Пушкина натывается на преграду непреложной истины, жизненного закона, который не может быть поставлен под сомнение. Там мы встречаем у Пушкина не горделиво-трагическое единоборство с такими истинами (ведь это истины бытия, а не истины мышления) и не смирение перед громадою последней и всесокрушающей трагической правды о мире, а именно стремление раздвинуть пространство души, готовое замкнуться на безысходности. Отменяет ли пушкинский порыв в «обитель дальнюю трудов и чистых нег» ту грозную истину (грозную, невзирая на всю обытовленность ее воплощения) о близости «последнего ночлега», которая звучит в начале стихотворения «Пора, мой друг, пора»?

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

В том-то и дело, что — нет: она не может быть опрокинута никакими ухищрениями рассудка. Но отчего же тогда душа так жаждет покоя, и к тому же покоя деятельного, исполненного кипением жизненных сил, в преддверии покоя абсолютного? Дума о смерти здесь, как это часто бывает у Пушкина, высвечивает всю картину душевного бытия, заостряет жажду гармонии, раздвигает границы душевного зрения до такой широты миропонимания, когда оно готово вместить всю бесстрашную трезвость в предвосхищении неустранимого конца и всю силу порыва к простым и возвышенным началам жизни, невзирая на то, что ведь и они поставлены под угрозу исчезновения. Универсальное для Пушкина в этом стихотворении понятие «покой» внутренне раздваивается: мысль о смертном покое восстанавливает в правах мечту о покое как синониме жизненного равновесия, если не счастья, равновесия и свободы, притягательность которых лишь возрастает в преддверии неизбежности конца.

Логика становления пушкинской мысли в этом стихотворении — логика не взаимоотрицания, а скорее взаимодополнения. В лирической музыке стиха звучат две тональности, но неслиянность их преодолевается и возникает ощущение высшего единства, единства поэтического видения, вобравшего в себя противоположные начала мышления. В движении пушкинской мысли и здесь нет синтезирующего звена, и странно было бы искать в ней структуру логически расчлененной триады. А между тем здесь сливаются противоположности, но сливаются они по законам искусства, а не по законам логики. Противостояние двух фаз — двух стадий в движении стиха — исчезает на уровне внутренней темы, исчезает тотчас же, как только мы начинаем понимать, что дума о смерти преследует пушкинское сознание ровно настолько, насколько преследует его дума о жизни, точнее о таких формах бытия, в которых можно было бы сохранить полноту устремлений и высоту достоинства перед лицом последнего испытания, испытания смертью. В стихотворении «Пора, мой друг, пора» ощущается мощное волевое усилие мысли, поставленной перед необходимостью окончательного решения. Это усилие несколько ослаблено в первой части, в которой субъект еще растворен в потоке жизни так, что ему остается лишь следить за тем, как катастрофически убывает время. Но пафос воли нарастает с каждой строкой во второй части стихотворения, сливаясь с движением пушкинской мысли, стремящейся раздвинуть стесненное судьбой жизненное пространство и приблизиться к воделенной цели. Самая мечта поэта предстает в оболочке пространственного образа («обитель дальная трудов и чистых нег»). И теперь позиция лирического «я» в отношении к бегу времени — позиция извне, из открывшейся перед ним жизненной дали. Прежнее же состояние его, это распыление воли в неудержимом полете времени, уже опредмечено и, стало быть, отчуждено в метафоре «усталый раб». Фазы развертывания пушкинской мысли отчетливо контрастны, но это вовсе не означает, что в них воплощены одинаково суверенные и несоприкасающиеся движения души. О смерти во второй части стихотворения нет ни слова, но тень ее все-таки витает здесь, напрягая пушкинскую мечту, сообщая ей волевую целеустремленность. А это означает, что в новом состоянии духа скрытно присутствует прежнее.

Поляризация пушкинской мысли (внутренний источник ее движения) далеко не то же самое, что универсальная раздвоенность всех душевных начал в лирическом мире

Баратынского. Раздвоенность эта у Баратынского выливается не столько в ощущение полноты, сколько в ощущение трагического распада. Противоположности, образующие основу душевной жизни у Баратынского, распадаются и дробятся по принципу своеобразной цепной реакции. Это дробление означает в итоге неизбежное раздвоение их оценки, затрудняющее постановку вопроса о выборе. А между тем необходимость выбора всегда сопутствовала лирическому мышлению Баратынского, означая для него потребность и одновременно невозможность закрепить за областью идеала нераздвоенное и цельное влечение души, причем родовое, а не индивидуальное влечение. Только укорененное во всеобщем душевном опыте и могло быть для Баратынского предметом выбора, но здесь-то и оказывалось, что самим этим выбором распоряжается не личность, а судьба:

Дало две доли провидение
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волнение,
Иль безнадежность и покой...

Время в стихотворении «Две доли» побуждает юность избрать надежду, но вместе с нею и волнение, время подталкивает к покою, но и к безнадежности. Надличный выбор, пребывающий в распоряжении рока, единственно реален, но и неизбежно трагичен, ибо отсечение альтернативы здесь всегда оборачивается потерей какой-либо духовной ценности. Мысль Пушкина никогда не смущало в явлениях душевной жизни сопутствие противоположностей, игра света и тени оборачивалась для него не тупиками сознания, а житнетворческой игрой бытия, в необозримости которой он всегда распахивает внутренний мир. Противоречие и противоположность воспринимаются Пушкиным в диалектическом ключе: он видит в них намек на объективную полноту реальности. Нужно приблизиться к ней, и этот акт приближения всегда таит в себе освобождающие возможности для человеческой мысли. Но, как мы видим, это приближение, определяющее «логику» пушкинского лиризма, отмечено захватывающим драматизмом мысли, энергия которой, однако, не всегда выходит на поверхность лирического высказывания, а живет иногда лишь в подспудной глубине его. В самом деле, в философской лирике Пушкина часто нет ничего, что несло бы в себе явные следы душевной борьбы. Здесь только взлеты прозрения, в этих неожиданных совмещениях противоположного, того, что угрожало сознанию распадом и катастрофой и что

выводит его в итоге на широкие просторы бытия, к новому и всеобъемлющему знанию о мире. Соприкасание мысли и жизни у Пушкина всегда спасительно для ищущего духа, потому что оно предохраняет его от пустого кружения в холодных пространствах чистого умозрения (не их ли знаменует собой та бездна, над которой в «Ангеле» летает пушкинский демон?).

Подобное умозрение рано или поздно застывает в не-движности скептического взгляда на мир, а для Пушкина нет ничего бесплоднее скепсиса, возведенного в абсолюте. Что демонический скепсис (стихия демонизма предстает у Пушкина именно в скептическом варианте — «Демон») сопряжен с представлением о бесплодной остановке духа, в этом вполне убеждает тот паралич души, в котором пребывает пушкинский Онегин до тех пор, пока это состояние не взорвано живую, органическую силой любви.

Бесконтрольный порыв души, ускользящий из-под надзора рассудка, неискоренимая потребность любви, гармонии и надежды — все это воскресает в лирическом переживании Пушкина наперекор надличностной логике «последних» истин.

Бесконечности этих истин, их всесокрушающей власти Пушкин любил противопоставлять яркое и летучее мгновение жизни или милый образ, выхваченный памятью из круга общения. Хрупкое и текучее, но зато наделенное всей полнотой бытия, пусть скоротечной, сопряженное с его торжественными минутами для Пушкина обладало силой противостояния перед лицом «всепоглощающей бездны». И даже если она воспринималась в мечтах Пушкина как миротворная беспредельность, как «чистый пламень», пожирающий «несовершенство бытия», и тут пушкинская мысль готова была затосковать о «минутных жизни впечатленьях» («Люблю ваш сумрак неизвестный»). На этом противостоянии несоизмеримого с точки зрения логики мышления, но равновеликого с точки зрения логики бытия построены такие стихотворения, как «Умолкну скоро я...», «Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Люблю ваш сумрак неизвестный». В свете этой логики здесь сталкиваются уже не беспредельное и конечное, не всеобщее и единичное, но абстрагирующее начало идеи уничтожения, преждевременно разлучающее мысль с «привычками бытия», и живое богатство его, восстающее против безысходной сосредоточенности на идее конца.

В лирике Пушкина за изображением жизненного мгновения порою открывается глубокая перспектива: оно по-

грузается в историю души, включается в длительность и, преображаясь в этом соприкосании с потоком жизни, обретает глубочайший смысл. «Чудное мгновение» в знаменитом стихотворении («Я помню чудное мгновенье») становится точкой пересечения сразу нескольких жизненных сфер, смысловой объем этого образа возрастает до символической неисчерпаемости. В свое время академик А.И. Белецкий пытался размежевать интерпретацию этого стихотворения с узкобиографическим истолкованием, но, кажется, зашел в этом размежевании слишком далеко, отсекая всякую связь пушкинского образа с биографическим контекстом. Нет, «биография» живет в пушкинском шедевре, но живет в преображенном виде. История чувства, воплощенная здесь, перекликается с историей пушкинских отношений с А.П. Керн, но перекликается лишь общими контурами («первая встреча» — «последняя встреча»), освобожденными от какой-либо конкретики. «Биография» — лишь верхний слой пушкинского образа, слой, в котором пробиваются ростки нового смысла. Но этот слой не за порогом произведения, а внутри него. Вовлеченный в его образное пространство, он закрепляется не столько на конкретике пушкинского адресата, сколько на конкретике пушкинской судьбы. Узнаваемость этой судьбы подкреплена деталями вескими и красноречивыми. «Тревоги шумной суеты», и «бурь порыв мятежный», и уж тем более «глушь» и «мрак заточенья» при всей метафоричности своей — не что иное, как опознавательные знаки определенных этапов пушкинского бытия (петербургский период, южная ссылка, Михайловское).

Преображение биографического начинается сразу же, с первого четверостишья. «Мимолетное виденье» — образ, неоформленно смутный, схватывает лишь быстротечное впечатление красоты, но однако же впечатление, почерпнутое из реальности, хотя и затронутой уже легким налетом воображения. В следующей же строке он перетекает в нечто подчеркнуто нематериальное, совершенно размытое порывом фантазии, отыскавшей аналог реальности в арсенале искусства, в кругу поэтических формул высшего совершенства и гармонии. Обнаженная литературность образа, его подчеркнутая цитатность лишь оттеняют преобразующие усилия мечты. Совершенно такой же образный ход запечатлен в третьем четверостишье: «голос нежный», в сущности, единственная конкретная примета реальности, сменяется поэтической формулой «небесные черты», в неосвязаемости которой уже исчезает какая бы то ни было

память о действительности. Это и есть формула забвения, которое уже состоялось.

Но по мере того как дематериализуется «мимолетное виденье», материализуются от строки к строке события пушкинской судьбы. Да, они узнаваемы, но не очевидно ли, что у Пушкина речь идет о чем-то большем, нежели только о драматических перепадах частного человеческого существования. Перед нами всеобъемлющая концепция бытия, построенная на динамике контрастных стихий, как бы нуждающихся друг в друге. Тревожная, ищущая грусть, вспыхнувшая от прикосновения к прекрасному, и поток жизненной суеты; грозные порывы жизненных бурь и вялое течение бытия, безжизненный сон души, в котором, кажется, вымерли все воспоминания, — это чисто пушкинская чересполосица мрака и света, сопутствие поэзии и прозы во всей их нераздельности. Это видение жизни, порою текущей как бы на краю трагедии, но никогда не срывающейся в пропасть, а лишь накапливающей в себе могучую творческую силу, накапливающей ее незаметно для себя, чтобы проснуться вдруг в единый миг, едва лишь повеет в жизни освежающим дуновением красоты. Таков второй смысловой пласт пушкинского стихотворения, обращенный к всеобщим основам бытия. В пушкинской композиции он выявляет себя соприкасаниями противоположностей. Разведенное жизнью на разные полюсы бытия у Пушкина неуклонно сопрягается друг с другом. Настойчиво варьируется на правах своего рода музыкального лейтмотива то, что ускользает из памяти. Звучит неиссякающая мелодия, в которой распределено все внешнее и остался лишь отголосок воспоминания. Но этот отзвук неустранимо живет не столько в памяти, сколько в иных, сокровенных тайниках души, о которых она и сама не ведает. Он — предпосылка ее возрождения, ибо ничто не исчезает в ней бесследно, и когда, от какого толчка проснутся ее внутренние силы, никому не дано предугадать. Пушкин и воплощает в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» эту живую неисчерпаемость души, тем более что это душа поэта, естественная, как сама природа.

Но здесь мы вступаем в третий смысловой круг стихотворения, круг, в котором сквозь череду жизненных событий просвечивает потаенная логика творчества. Образ мира запечатлен у Пушкина так, что, казалось бы, все отвлекает поэта от благотворного прикосновения красоты. Всевластный напор судьбы, неудержимая стремнина бытия влечет и бросает человеческую жизнь то на произвол бурь,

то в лагуны затишья, куда не доносится рокот житейского моря. И не столько бури, сколько именно это затишье, да к тому же еще затишье «заточенья», разлучающее поэта с просторами мира, — величайшее испытание для души. Но и то и другое — стадии подспудной и незаметной кристаллизации творческой мечты. Нужно, чтобы зерно ее погрузилось в холодную жизненную почву и затем пробилось на свет всходами обновленной красоты. Обновленной потому, что она теперь приобщена многотрудному опыту жизни, закалена в горниле испытаний. Пушкин размыкает процесс творчества поэта в органическое течение его судьбы, в котором ничто не пропадает для искусства, в котором даже остановка духа — лишь опорная точка для нового взлета. Чем туже сжимает судьба пружину внутренней жизни художника, тем стремительнее разворачивается она, накопив в этом сжатии энергию движения. Ведь именно вслед за изображением тусклого и сумеречного прозябания души «во мраке заточенья» раздается в пушкинском стихотворении торжествующий этот вскрик «Душе настало пробужденье», вскрик, знаменующий возрождение мечты, слез и вдохновенья. Тут-то и является во всем первоизданном блеске творения то, о чем забыло сознание, но о чем помнил инстинкт художника. Тут-то и начинаешь понимать, что поэту нужно было отойти от первых, слишком горячих, возбужденно-восторженных, ослепляющих сознание впечатлений красоты, отойти волею судьбы на некую жизненную дистанцию, чтобы вернуться к ним в полном самообладании духа и в полном торжестве воскреснувших жизненных сил. Словно бы очистительная буря пронесится в душе, буря, являющая собой искупление всех невзгод и треволнений судьбы, но немислимая без этих невзгод и треволнений. У Пушкина полноте творчества предшествует полнота самоотдачи художника «всем впечатленьям бытия», полнота саморастворения в стихиях жизни. («И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он»). На этом жизненном фоне акт творчества выглядит непредсказуемо парадоксальным, сравнимым лишь с приобщением к иному, астральному измерению мира, откуда и раздается у Пушкина «божественный глагол», молниеносно исторгающий поэта из круга жизненной суеты. Но все это, разумеется, не более чем метафора. Она-то и создает впечатление изначальной раздвоенности бытия поэта, живущего как бы сразу в двух сферах. Между тем никакого раздвоения здесь нет и следа. Одно является предпосылкой другого: полнота самозабвения и растворения в потоке

жизни — полнота скрытого накопления, неощутимого созревания сил, без которого немислим взлет вдохновения. «Ничтожные дети мира» из пушкинского стихотворения «Поэт», может быть, и не падают в ничтожество так низко, но зато и не взлетают над ним так высоко, средю их обитания остается бесплодная жизненная «середина». Пушкинский поэт подобен эоловой арфе, на струнах которой играют все дуновения мира. И в стихотворении «К***» внезапность и взрывчатость пробуждения творческой души питаются тем же самым: органикою ее существования, готовностью изведать все отведенное на ее долю судьбой. Итак, о чем же это стихотворение? О судьбе Пушкина, о конкретных биографических разворотах этой судьбы, об извечной светотени бытия, о природных основах искусства? О том, о другом и о третьем и, быть может, еще о чем-то, чему и название трудно сыскать, о внутренней мелодии человеческой жизни, о ее сокровенной музыке, звучащей в нас даже тогда, когда мы ее не слышим. Наконец, это стихотворение о любви, но о любви, воспринятой в свете абсолюта: недаром в пушкинском перечне высших ценностей она оказывается в соседстве с «божеством», «вдохновеньем» и самой жизнью. Оно о любви как универсальной силе, преобразующей жизнь.

«Лирическое движение» в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» начинается с малого толчка, с быстротечного жизненного мгновения, переливается затем в панорамное обозрение пушкинской судьбы, охватывающее несколько эпох духовного бытия, и, пройдя кризисную фазу сознания, устремляется в безграничную ширь вдохновенья, жизни и любви. Динамика пушкинской лирической мысли такова, что, в каком бы тематическом русле она ни развертывалась, она захватывает отдельными ли деталями, беглым ли намеком такие пласты душевной жизни, которые создают вокруг конкретной лирической ситуации как бы особый ореол, порождающий ощущение душевного простора. Не просто о смысловой объемности образа здесь идет речь: сама по себе она безразлична к индивидуальности лирического стиля. Речь о том, что у Пушкина за отдельным лирическим переживанием нам все как бы видится «весь Пушкин». И ощущение это питается не тем, что мы приносим и незаметно для себя подставляем в восприятие отдельного стихотворения всю полноту нашего знания о пушкинском художественном мире, во всяком случае, не только этим. Оно, как мы видели, растет у Пушкина из глубины конкретного лирического переживания.

О ЛИРИЧЕСКИХ ФИНАЛАХ ПУШКИНА

Замкнуть лирическое произведение — значит ли это только свести его своды в прочный архитектурный замок? Конечно, умение своевременно поставить точку требует от поэта развитого чувства архитектоники, точного ощущения пропорций, особенно в лирике, где действуют силы сжатия и концентрации, где финал — это всегда вершина, с которой мы можем окинуть лирическое целое мгновенным и всеохватывающим взором и нам тотчас откроются стройность или аморфность композиции, выверенность или избыточность деталей, вялость или энергия в движении темы. И поскольку финал всегда отсылает наше восприятие вспять, побуждая его к завершающей интеграции всех элементов целого, постольку финал — это всегда проблема структуры, поскольку он разомкнут в контекст созданного лирического произведения.

Но порою (особенно в романтической лирике) финал намекает на нечто большее, на общую картину психологического потока, в котором воображение поэта выхватило лишь один эпизод, один момент душевного бытия, остановив его как раз на той черте, за которой он готов перерасти в новую фазу душевного движения. Романтики в лирике (как, впрочем, и в философии) часто тяготели к фрагменту именно потому, что фрагмент обнажает живые и горячие соприкосновения лирического переживания с непрерывным движением душевной жизни, с той «ускользающей струей бытия», о которой писал Новалис.

«Остановить мгновение» в лирике для романтиков особенно трудно, ибо они впервые осознали диалектическую взаимосплетенность всех проявлений души, единство и неразрывность ее бытия. Мы уже не говорим об особых, философских притязаниях романтиков в лирике, в свете которых каждое отдельное проявление духа должно было вписываться в систему общих представлений о мире, постоянно напоминать о ней. И в то же время фрагмент в романтической лирике был знаком доверия к душевной минуте, к мгновенному и вольному движению сердца, подобно тому как в романтической философии (фрагменты Ф. Шлегеля и Новалиса) он означал доверие к молниеносным взлетам интуиции, объявленной Шеллингом высшим инструментом познания. Здесь, в сфере столкновения этих покушений на системность или на изображение неисчер-

паемого и невыразимого в мире души с романтическим упоением мимолетностью, заключалось живое противоречие, справиться с которым романтикам не всегда удавалось. Поэзия от этого не страдала, страдал лишь романтический замах на абсолютное.

Относительность всякого завершения и внутренняя неустойчивость финала особенно ощутимы в элегической лирике Жуковского. В элегиях «Славянка», «Цвет завета», «На кончину королевы Виртембергской» вереница образов неустойчиво-зыбких нарастает к финалу, переживание дробится на оттенки, твердь мира расплывается в каком-то туманном мареве и последнее усилие авторской мысли, кажется, не в силах сообщить поэтическому целому хотя бы видимость четко прочерченной замыкающей границы. «Невыразимое» у Жуковского всякий раз словно бы стремится исчерпать себя в конкретном лирическом высказывании и всякий раз натывается на свою неисчерпаемость. И это потому, что элегической лирике Жуковского свойственно не столько переживание конкретных чувственных состояний, имеющих внутренний предел, сколько именно переживание «невыразимого», которое по сути своей беспредельно. «Невыразимое», этот призрачный дух, сквозящий в меланхолическом воспоминании, и был тем абсолютном, овладеть которым порывалось романтическое мышление Жуковского. Дух этот расторгал оковы всякого завершения, и мысль поэта искала его на пути лирических вариаций, возвращаясь к нему снова и снова. Может быть, именно поэтому в элегических финалах Жуковского иногда заметен след чисто внешнего конструктивного усилия, не стирающего впечатления внутренней безграничности изображаемого.

Элегия на кончину королевы Виртембергской завершается душеспасительным увещанием «Мужайтесь: душою не скорбите! / С надеждою и с верой преступите!» Но ведь это увещание — не что иное, как «глас с того света», «призывное несущий издалека», из-за «таинственных врат», сакральной черты, над которой так долго кружила мысль Жуковского. И в голосе этом подчеркнутая и логизированная материализация того, что стремилась навеять на душу лира Жуковского, навеять как ощущение неисповедимой тайны.

Обращение к цветку в финале элегии «Цвет завета» не способно прочно замкнуть лирическую композицию, хотя в нем явно проступает авторская воля к завершению, поскольку финал призван напомнить о начале, а переклич-

ка начала и конца должна, казалось бы, лишь оттенять закругленность произведения. Но вот на последней черте этого построения «невыразимое» точно бы вырывается за пределы магического круга, в который пыталась поймать его мысль Жуковского, и напоминает о себе во всей своей неизъяснимости. И единственно соприродной формой его постижения объявляется молчание:

Посол души, внимаемый душой,
О верный цвет, без слов беседуй с нами
О том, чего не выразить словами.

Мысль о невыразимом вдруг уходит в беспредельность молчания. Вспыхивает роковое противоречие между абсолютной истиной молчания и самим актом лирического высказывания, и преодолеть это противоречие Жуковский уже не в силах. По отношению к недостижимой полноте невыразимого всякое лирическое высказывание оборачивается не более чем фрагментом. Именно в этом смысле следует воспринимать авторское уточнение «отрывок», сопутствующее стихотворению «Невыразимое». «Отрывок» несоотносим с мыслью о продолжении, ведь всякое продолжение условно по отношению к безусловности невыразимого. Всякий намек на дальнейшее течение переживания, по существу, заведомо исключается в финале, потому что здесь, как и в элегии «Цвет завета», мысль Жуковского натывается на неодолимую преграду молчания, и, стало быть, она снова уходит в беспредельность, но над этой беспредельностью уже не властно слово:

.....Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

И Пушкин, как уже говорилось, знал существование зазоров между словом и психологической реальностью, ибо ему открылась вся необъятность душевного бытия, его подспудные струи, едва освещенные светом сознания, его внутренняя музыка, не поддающаяся слову. Но лирика Пушкина тяготеет к ясности. Не зная робкой резиньяции перед «невыразимым», она стремится называть то, что, казалось бы, недоступно называнию. В известном смысле лирическая поэзия и воспринимается Пушкиным как форма движения к ясности, к определенности душевных состояний, рассеянной в реальном течении душевной жизни, осложненном обилием оттенков, соприкасаниями эмоций. Для Пушкина здесь открывался путь к свободе в одном из высочайших

ее проявлений, к свободе как производному власти над собственным духом, власти, вырастающей из самопознания. Ощущение определенности душевного момента, которое у Пушкина возникает как бы в живом процессе становления лирического образа, исключало влечение к фрагментарности. Рассуждения о пушкинской фрагментарности в лирике явно преувеличивают размеры явления. Исследуя пушкинскую форму отрывка и усматривая в ней тенденцию пушкинского стиля, В.Б. Сандомирская¹ вынуждена оперировать единичными примерами. Круг этих примеров угрожает сократиться до минимума, исключающего мысль о тенденции, как только мы примем всерьез тот последний акт пушкинской художественной воли, в итоге которого наименование «отрывок» было снято при публикации того или иного лирического произведения в пушкинском собрании стихотворений. Было бы неосмотрительно сопрягать пушкинское отторжение этого наименования с мыслью об отсутствии продолжения. Пришлось бы исходить из рискованного допущения, что процесс пушкинского отбора стихотворений и сопутствующие ему уточнения — чисто формальны и отключены от сферы творчества, от проявлений авторской самооценки, от стремления «последним» и «охлажденным» взором выверить целесообразность всего, что заключено в поэтическом тексте. Убеждены в том, что, отсекая наименование «отрывок», Пушкин исходил из представления о внутренней завершенности произведения, выверенной и взвешенной окончательно.

Насколько чуток был Пушкин ко всему, что касается завершенности лирического стихотворения, нас красноречиво убеждает творческая история «Воспоминания». Это как раз тот случай, когда «продолжение» было, и «продолжение», отмеченное всеми признаками художественного совершенства, а между тем Пушкин его безжалостно отсек.

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит холодный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой,
И шепот зависти, и легкой суеты
Укор веселый и кровавый.

¹ Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т. 9. С. 69-82.

И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые.
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые;
Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
И стерегут... и мстят мне оба.
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

Красота и энергия этого «продолжения» столь велики, что понятно недовольство иных исследователей, возбуждаемое фактом его оттеснения в раздел вариантов и черновиков, практикуемого до сих пор в изданиях пушкинских стихотворений. И все-таки нет ничего более сомнительного, нежели попытки объединить в этом случае «отрывок» и «продолжение», как это делает, к примеру, А. В. Чичерин в своей фундаментальной работе «Очерки по истории русского литературного стиля»¹. В пушкинском «продолжении» есть намеки слишком интимные, прикасающиеся словно бы к очагам боли, к страдальческим страницам пушкинской судьбы. Таково это упоминание о «двух тенях милых», упоминание достаточно зашифрованное, чтобы можно было без затруднений спроецировать его в биографическую реальность, и, однако же, слишком личное, способное расстроить воображение пушкинских современников и подтолкнуть мысль к домыслам и догадкам. Так не здесь ли и кроется объяснение того, почему Пушкин оставил «продолжение» под спудом? Или, быть может, причина в том, что «продолжение» и само по себе выглядит незавершенным, ведь образы двух милых теней, исполненные особой драматической энергии, обрывают композицию на неустойчивом смысловом звене. Они несут в себе тревожную экспрессию тайны, отвлекая мысль из круга авторской исповеди, которая до сих пор имела дело с реальными невзгодами судьбы, в мир ее роковых и грозных стихий, пробуждающих ассоциации с запредельным. Образы эти вдруг затуманивают картину, которая начиналась с торжественно-сумрачного, но осязаемо живописного нашествия ночи, с величаво-медлительной поступи стиха.

Однако если «продолжение» и заключает в себе ощущение отрывочности, то не следует ли в особенности задуматься над тем, почему Пушкин поставил точку именно там, где он ее поставил, отграничив текст «Воспоминания» на той черте, с которой по традиции мы привыкли связывать представление о его финале. Нет, не впечатление

¹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М.: Художественная литература, 1977. С. 337-341.

излишней интимности «продолжения» или его отрывочности побудило Пушкина его отвергнуть. Его побудило к этому, надо полагать, ощущение внутреннего предела, к которому подошло лирическое переживание в тот момент, когда оно вылилось в этот гениальный в своей неожиданности и чисто пушкинский поворот мысли «Но строк печальных не смываю»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью
Но строк печальных не смываю.

В том, что Пушкин замкнул текст этой строкой, пожертвовав во имя его внутренней завершенности прекрасным по своей энергии и драматической мощи «продолжением», сказался высочайший композиционный такт пушкинского гения.

Присмотримся внимательнее к пушкинскому финалу, и мы поймем, что по складу своему он не одинок в пушкинской лирике. Он несет в себе смысловую неожиданность, которая сродни парадоксу. В нем дерзновенный скачок мысли, перестраивающий вдруг всю перспективу изображения. В нем мгновенное прикосновение к таким глубинам душевного бытия, в свете которых вся эта трагическая тяжесть воспоминания уже не может быть отринута как докучный груз боли и страдания. И если в последней пушкинской строке есть оттенок смирения, то это смирение перед лицом целительной силы страдания, перед лицом его очищающей власти. Если пушкинское воспоминание есть не что иное, как скорбное и мужественное погружение в трагедию, то последняя строка его — катарсис. Не ощущение тупика, но ощущение душевного простора вдруг открывается в ней. В душе блеснул свет сознания, и, еще содрогаясь от мук, вызванных видениями памяти, она уже не бунтует против незыблемой непреложности того, что вплетено в живую ткань судьбы. Мысль

Пушкина словно бы прочеркивает целые пласты промежуточных ассоциативных движений и в мгновенном порыве взмывает на вершину некоей высшей истины, с позиций которой все обретает новый смысл.

В этом-то своем качестве финал «Воспоминания» как раз и напоминает структуру других пушкинских финалов, в которых порой открывается непредвиденная духовная ширь. Таков, например, финал болдинской «Элегии» Пушкина, которая в пику первоначально начертанному безысходному предвосхищению грядущего вдруг открывает в жизни спасительное переплетение мрака и света, согревая сердце надеждою на закатный луч бытия.

Таков и финал лирической миниатюры «Я вас любил...», заключительная неожиданность которой еще острее, но столь же органична и в своей органичности проясняет самую суть переживания, оттеняя неугаснувшее пламя любви, торжествующей даже в готовности самоотречения, точнее, по-пушкински естественно порождающей эту готовность.

Впечатление неожиданности финала может быть ослаблено, как в стихотворении «На холмах Грузии...», но и здесь душа поднимается на особую высоту самопознания, на которой открывается существо ее жизненного закона:

Но сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Свет пушкинской мудрости точно бы сфокусирован в лирических финалах, устремленных к диалектическому восполнению картины мира там, где она готова сомкнуться на односторонних влечениях души. Трагизм у Пушкина часто спровоцирован однолинейностью страсти, разрядка же его сопряжена с восстановлением полного объема душевного бытия. Вот почему не трагическое, а именно прекрасное было господствующим эстетическим ориентиром пушкинского лиризма, хотя, разумеется, лиризм этот не отказывался от воплощения трагической стихии.

Истина многих пушкинских финалов предстает как озарение, дерзновенность которого тем поразительнее, что здесь в особой, содержательно сгущенной форме открываются новые связи вещей, порой, казалось бы, несопрягаемых, если расценивать их в ракурсе привычных соотношений. В стихотворении «Все в жертву памяти твоей» («И мщенье, бурная мечта/ Ожесточенного страданья»). Соприкасание этих эмоций далеко не самоочевидно, и уж,

во всяком случае, не обязательно, но Пушкин мгновенно сближает их, воздвигая мосты опосредующих сцеплений, соединяющих эти эмоции в контексте пушкинского опыта. Мщенье — результат *ожесточенности* страдания — таков первый мост, *бурное* кипение мечты, порожденной страданием, — таков второй. Если, как правило, в неожиданных пушкинских финалах сняты именно опосредующие смысловые сцепления между контрастными проявлениями душевной жизни, вследствие чего и возникает ощущение, близкое к ощущению парадокса, то в этом случае как будто бы все прояснено, восстановлена вся цепь опосредований. Но ведь все это выливается в краткую вспышку пушкинской мысли, и эта-то вспышка сродни озарению. В одно мгновение ока схвачены суть и причина того, что некогда отягочало душу как темная всепоглощающая стихия. Заключительные строки стихотворения прочно замыкают цепь пушкинских присоединений, хотя здесь и нет ни намека на попытку сформулировать некий жизненный итог. Но в них заключена такая глубина духовного зрения, такая необъятная ширь всепонимания, что уже одно это сообщает пушкинской композиции впечатление прочной замкнутости и исчерпанности переживания.

Порою одно только слово или бегло брошенная деталь обретают в пушкинских финалах особую объемность значения, подчеркнутую их смысловой нерасчлененностью, притягивающим мерцанием тайны. Пушкинское «Прощание» замыкается образом, вся драматическая энергия которого сосредоточена в слове «заточение»:

Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга,
Пред заточением его.

В нем — почти физически ощутимая тяжесть, оно нависает в финале как некая громада, заслоняющая горизонты будущего. Одиночество этого слова в последней строке и его «обнаженность», порожденная отсутствием каких бы то ни было поэтических уточнений и оттеняющая страшную реальность его смысла, — все это неотразимо притягивает к нему взор и слух. Да, и слух, ибо в замыкающей строке ритм вдруг меняет свое течение, нарушается его пульс, появляется пиррихий, особенно заметный на фоне размеренного звучания предшествующих строк, на слово «заточение» выпадает сильный ритмический акцент. Слово

это в применении к будущему звучит как грозное пророчество судьбы. Но мы смутно чувствуем, что смысловая глубина его не исчерпывается одной лишь проекцией в будущее. Ведь замыкающее слово вплетено в ткань сравнения и в пределах его вписывается в ситуацию, намекающую на нечто реальное, на что-то, что уже было в минувших разворотах пушкинской судьбы:

Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его.

Очертания же ситуации таковы, что, невзирая на предельную обобщенность ее, мы не можем не ощутить в ней дальнейшее биографическое эхо, например эхо последней встречи поэта с Пушиным в Михайловском, встречи, подспудный драматизм которой в том и заключался, что это была встреча перед заточением. Так в замыкающем образе пушкинского «Прощания» открывается второй смысловой слой. На пересечении смыслов, излучаемых пушкинской думой о прошлом и будущем, резко возрастает экспрессивное напряжение слова. Горизонты будущего словно бы замыкаются на грозовой туче, застилающей жизненную даль. И нам становится ясно, что пушкинское прощальное слово — не об одном лишь прощании с «образом милым», с прежнею страстью, рассеянной охлаждающим ветром времени, но и о прощании с былыми просторами бытия и с самым воздухом свободы. Последнее шестилетие пушкинской судьбы подтвердило, насколько вещим было это пророчество, сумрачный смысл которого тем внушительнее, что оно вырвалось у Пушкина в преддверии счастья.

Этих аналогий достаточно, чтобы судить о том, насколько ограничен для Пушкина рисунок финала, которым замыкается текст «Воспоминания». Как только мы отрешимся от мысли, что Пушкин пожертвовал «продолжением» по случайным причинам, не имеющим отношения к акту творчества, и внимательней присмотримся к структуре продолжения, станет очевидно, что по своему образному языку это, в сущности, другое стихотворение. На ту же самую тему — и все-таки другое. Образный строй «Воспоминания» исключает всякую биографическую конкретизацию мысли. Здесь мы в кругу универсальных преломлений личного опыта. Пушкинское воспоминание так развивает «свой длинный свиток», что в нем «нельзя прочесть ни единой строки». Все, что томит и терзает пушкинскую мысль, так и не всплывает из темных глубин былого, так и не отли-

вается в осязаемую форму. Стихотворение это не столько о прошлом, сколько о терзаниях сердца, о том, как оживают в нем раны минувшего, о неизлечимости этих ран. Перед нами только снимок душевной боли («трепещу», «проклинаю», «горько жалуюсь», «горько слезы лью»), события же, которыми рождена эта боль, за чертою изображения. Они и не могут разместиться в мгновенном снимке душевного момента, на котором виден только общечеловеческий срез переживания. Его-то и замыкает последняя пушкинская строка. В черновом тексте, который был отсечен Пушкиным, совершенно иной, отчетливо контрастный строй изображения. Ощущение биографической конкретности здесь нарастает с каждой строкой. Здесь все невзгоды личной пушкинской судьбы названы своими именами, здесь точный и емкий перечень бед, воскрешенных памятью как бы с бесстрашием отчаянья. Это трагический тупик памяти, из которого не может быть исхода, вернее, мыслится только один исход — в смерть. Ужасом веет от пушкинского соединения слов, «тайны счастья и гроба».

«Продолжение» и канонический текст «Воспоминания» несоединимы: мудрая широта, воплощенная в последнем, примиряющем устремлении пушкинской мысли («Но строк печальных не смываю»), в сущности, исключает ту безысходность трагизма, которой переполнен текст продолжения. Они несоединимы и потому, что они слишком разнородны по складу поэтического изображения, по уровням обобщения, заключенным в них.

В зрелом лирическом наследии Пушкина «Осень» — единственное (за исключением, правда, антологической пьесы «Не розу пафосскую...») стихотворение, которому сопутствует авторская помета «отрывок». А между тем оно производит впечатление абсолютной завершенности поэтической мысли. Только это завершенность особого рода: она сочетается с ощущением открытой перспективы, разбега ассоциаций, устремленных за формальную границу стиха.

«Осень» отличается удивительной органичностью лирических переходов, почти неощутимым перетеканием одной части в другую. Менее всего это признак только формального совершенства, ибо в естественности этих переходов заложен особый художественный смысл. Созерцание русского мира и русской природы в «Осени» от начала и до конца художественное созерцание, сопряженное со всею полнотой саморастворения в реальности, которое так родственно поэтическому вдохновению. Можно сказать, что

созерцание это изначально несет в себе потенции творчества. И поэтому, когда пушкинская мысль, напитавшись живительной силой и плодоносным разнообразием впечатлений, навеянных русскою природой, переходит в мир творчества, переход этот почти неприметен, тем более что зона его не совпадает у Пушкина даже с формальным членением стиха на восьмистишья. Она выпадает на пространство 9-й строфы, объединяющей в своей образной ткани картину внешней реальности и первое предвестие вдохновения («Иль думы долгие в душе моей питаю»). Есть, быть может, только одно средостение между этими мирами — поэтическая дремота, сон души, в котором зреют видения фантазии, постепенно обретая художественную плоть, наливаясь соками творимой жизни. И кажется, когда возникает в композиционной раме «Осени» образ морской «громады», овеещающей стихию вдохновения, кажется, образ этот и есть первое порождение напряженных усилий воображения поймать и запечатлеть в осязаемую форму легкокрылые и смутные видения творческой мечты. Изображаемое (процесс творчества) здесь как бы перевоплощается в изображенное (продукт творчества), и на этом пластически живописном звене готова обрести исчерпывающую закругленность авторская мысль, блуждавшая в туманной бестелесности теснящих ее поэтических видений. Но тут с поразительной неожиданностью и дерзостной лирической отвагой, нащупав ассоциативный росток, притаившийся в образе корабля, Пушкин вдруг перебрасывает ассоциативную нить в иную сферу, широко раздвигающую пределы изображения. Композиция «Осени» трехчастна, и третья часть ее представлена тем новым тематическим движением, которое берет исток в последней, как будто явно оборванной строке («Куда ж нам плыть»). И ее формальный обрыв, и ряды многоточий, следующих за ней,— все, казалось бы, намекает на незавершенность стихотворения, оправдывая авторскую помету «отрывок». А между тем финальный штрих пушкинской «Осени» наделен такой концентрацией смысла, такой драматической силой выражения, выплеснувшейся как бы невольно, что немислимо представить себе возможность какого бы то ни было продолжения. Любое продолжение погасило бы свернутое в нем обилие ассоциаций, закрепленное именно на лаконизме завершающегося высказывания, на экспрессии неожиданности, на семантике вопроса, исключаяющего какой бы то ни было ответ. Стоит только подключить в смысловой

контекст пушкинского вопроса набросок продолжения, оставшегося в черновике, как на наших глазах тотчас же увянут многие побегии ассоциаций, возбуждаемых последней строкой, и мысль устремится в конкретное, но узкое русло, в изображение странствий творческой мечты. Поэтическая география этих странствий и запечатлена в наброске продолжения:

Ура! куда же плыть?.. какие берега
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,
Иль опаленные Молдавии луга,
Иль скалы дикие Шотландии печальной,
Или Нормандии блестящие снега,
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный.

Продолжение если и не перекрывает пушкинский вопрос однозначностью ответа, то все-таки слишком явно ослабляет его драматический потенциал этим перебором ничем не стесненных возможностей «поэтического побега».

Неизбывной лирической тревогой насыщен пушкинский финал, ибо дума об искусстве перерастает здесь в думу о судьбе, о стесняющих преградах ее, о потребности в жизненном просторе, необходимом для творчества. Образ реальности, угадываемой за этим вопросом, вдруг неузнаваемо омрачается на фоне тех гармонических проявлений ее, которые обозревала пушкинская мысль, прежде чем перейти к изображению творческих снов души. Разумеется, поворот темы, о котором идет речь, — лишь смысловая возможность, заключенная в финальном вопросе, уравновешенная с другим, столь же вероятным направлением ассоциаций, ведущих в мир творчества (образный ход, который Пушкин как раз и намеревался развернуть в наброске продолжения). Но именно совмещение этих возможностей в завершающей лирической фразе и сообщает ей колорит особой глубины и многозначительности. Обращенность пушкинского вопроса к судьбе («Плывет... Куда ж нам плыть?») отнюдь не иллюзия: тревога, заключенная в нем, навевается контекстом пушкинской биографии, теми, например, лихорадочными попытками вырваться на простор свободного странствия, которые предпринимал Пушкин в конце 20-х — начале 30-х годов и которые были пресечены высочайшим запретом. Жаркая мечта о поэтическом побеге не выгорела в душе поэта и в пору создания «Осени». Теснимая обстоятельствами, но неотступно преследующая сознание, она прорывается в стихотворениях «Не дай мне бог сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора». Это поистине страдальческая мечта, ибо ей сопутствует ощущение не-

устранимых преград, подтачивающее веру в ее осуществимость.

В последней строке мысль Пушкина остановлена точно бы созерцанием неодолимого барьера, и барьер этот возникает в точке ее сопряжения с новыми сферами реальности (история и судьба), до сих пор пребывавшими в «Осени» как бы по ту сторону изображения. Здесь мы приобщаемся к особой семантике пушкинских финалов, которые порою с напряженной лирической экспрессией и чаще всего в форме бегло брошенного намека помечают границу между поэтической и внехудожественной реальностями, знаменуя собой то последнее усилие творческой мысли, когда она готова перешагнуть черту, разделяющую эти реальности, и устремиться в необозримую даль бытия. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» финальная прозаическая строка означает не только прекращение диалога (ведь Поэт вдруг заговорил в ней на языке своего собеседника как бы от имени самой прозы), но и прикосновение к реальности иного порядка, живущей иными законами и властно диктующей свои права. И, наткнувшись на эту реальность, художественное высказывание здесь всецело исчерпывает себя. В таких финалах ощущение полной исчерпанности высказывания совмещается с ощущением поэтической перспективы, убегающей в необъятную даль. Здесь вступает в силу диалектика завершеного и разомкнутого, которая не давалась романтическому мышлению Жуковского именно потому, что оно предпочитало оставаться в пределах чисто психологического, душевного ряда, а в этом русле погоня за «невыразимым» где-то на уровне логического предела неизбежно обретала свойство дурной бесконечности. Пушкинские же лирические финалы приобщают нас к этой диалектике порою именно на стыке поэтического и внепоэтического миров. В этом отражается суть пушкинского отношения к объективной реальности, которая в глазах поэта необозримее, разнообразнее и богаче, нежели владения поэтической мечты. Романтики воспринимали устремленность в беспредельное только как прерогативу искусства (да разве что еще философии) и, во всяком случае, отрицали ее как атрибут эмпирически конкретной действительности. Для Пушкина художественный мир обретает гарантию своей беспредельности и свободы лишь в той мере, в какой он разомкнут в безбрежный поток действительности. Что же касается «невыразимого», то оно только струя этого потока и только шаг в движении человеческого духа к беспредельности бытия.

С другой стороны, даже пределы, воздвигнутые реальностью на пути свободного полета поэтической фантазии, Пушкин стремился не столько снять, форсируя для этого абстрагирующие возможности искусства, а, так сказать, включить в познающее поле творчества, сосредоточив на них всю энергию художественного постижения.

Первый акт этого постижения и есть то трезвое ощущение преграды, которым как раз и исполнен гениальный финал «Осени». Что являет собой мышление, снявшее для себя в порыве художнического исступления все ограничения реальности, и какова участь такого мышления в современном мире — об этом пушкинское стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума». Мысль о преградах судьбы, мерцающая как смысловая возможность в последней строке «Осени», здесь обрастает образной плотью, развертываясь в трагический образ мира-тюрьмы (скорее именно тюрьмы, чем сумасшедшего дома, если взвесить красноречивую семантику таких деталей, как «цепь», «решетка», «звон оков»). Антитеза свободы — неволи оборачивается у Пушкина антитезой простора и стеснения. И если свобода поэтического безумия абсолютна (это уже не свобода, а «воля»), то и простор, сопутствующий ее торжеству, — поэтически безбрежный простор: словно бы вся природа в необъятном и стихийном неистовстве ее сил соучаствует в этом празднике воли. Точно так же абсолютна у Пушкина и неволя, ибо это неволя предельного стеснения, подчеркнутого безумием, подвергнутым остракизму и издевательствам. Полярности эти трагически сопутствуют друг другу в современном мире, где вся полнота свободы мыслима только в безумии, где ослепление иллюзорной беспредельностью воли оборачивается абсолютным стеснением тюрьмы.

Сумрачная тень падает в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» на пушкинскую мечту о «поэтическом побеге», выявляя всю проблематичность этой мечты, отодвигаемой все дальше и дальше (*Давно завидная мечтается мне доля/ Давно, усталый раб, замыслил я побег*). Тень исходит от первой строфы с нагнетаемым в ней ощущением неудержимого полета времени и хрупкости человеческого существования, нить которого может быть прервана в единый миг (...а мы с тобой вдвоем/ Предполагаем жить... И глядя — как раз умрем). Беспредельность творческой мечты и преграды объективной реальности (реальность ли это судьбы или реальность истории) у Пушкина не отрицают, а лишь корректируют друг друга. Безграничность искусства

намекает на нечто большее, на универсальную безграничность бытия, преграды же истории и судьбы предостерегают поэтическую мысль от самоослепления, от оболыщения иллюзией абсолютной суверенности и, стало быть, абсолютной беспредельности и свободы.

Мы настаивали на внимании к авторской воле в случае с «Воспоминанием», публикуя текст которого, Пушкин снял первоначальное обозначение «отрывок». Но если сам Пушкин сохранил его в автографе «Осени» (хотя стихотворение это и не было опубликовано при жизни поэта), то не побуждает ли это, учитывая направление авторской воли, расценивать «Осень» как фрагмент более обширного замысла, который так и остался нереализованным. И однако же последнее слово как в том, так и в другом случаях, нам кажется, остается за анализом. А он убеждает в том, что структура «Осени» завершена, но одновременно она разомкнута в поток самой действительности. Пушкин намекает в финале на возможность несоответствия между ходом мечты и ходом реальности, и этот намек в его сгущенной поэтической силе значительнее и весомее любого продолжения. Но поскольку это всего лишь намек и поскольку воплощен он в бегло брошенном поэтическом вопросе, своей протяженностью не покрывающем даже протяженность строки, постольку он создает впечатление *формального* обрыва, который, по-видимому, и имел в виду Пушкин, прибегая к обозначению «отрывок». Финальный вопрос «Осени» открывает возможность нового тематического движения и тут же исчерпывает ее одним лишь указанием на проблематичность всего, что начинается за порогом искусства.

И наконец, последнее. Следом за пушкинским вопросом, замыкающим композицию «Осени», идет ряд многоточий — явление, распространенное в стиховой речи Пушкина (если вспомнить стиховой строй «Евгения Онегина»). Ю. Н. Тынянов, как известно, предложил именовать подобные многоточия «эквивалентом текста». Но графика, тем более «слепая» графика многоточий, не может быть равноценной тексту, а ведь в понятие «эквивалент» неустранимо входит именно момент равноценности. Там, где нет текста, там нет и смысла, и, стало быть, ничто не может заместить отсутствующий смысл. Не на текст указывает это явление в поэтической ткани «Онегина», а разве что на ритмическую инерцию (да и то на уровне метра, заданного предшествующей строфой). Инерцию эту

Пушкин, по-видимому, стремится сохранить в точках разрыва, либо создающего ощущение временной дистанции, либо демонстрирующего волю автора, проступающую в самой видимости умолчаний (это именно видимость, ибо нам не дано знать о том, что умалчивается).

Но естественно, что многоточия в роли эквивалента ритма уместны лишь там, где ритмический пульс вновь начинает биться в живой, наделенной смыслом материи слова. Там же, где ряды многоточий следуют за финальным высказыванием, там, разумеется, нет нужды в сохранении какой бы то ни было ритмической инерции. И если Пушкин прибегает к ним, то совсем не для того, чтобы пометить отсутствующий текст (он ничем не может быть помечен), а всего лишь для того, чтобы подчеркнуть особую многозначительность последней строки, фразы или слова. Умноженное многоточие здесь выступает в простом и ясном семантическом предназначении. Последнее движение мысли в таких финалах таит в себе мощный ассоциативный заряд. Но перед нами отнюдь не безграничное множество смысловых возможностей, в котором гибнет всякая определенность смысла. Нет, от последнего толчка авторской художественной воли эти возможности стягиваются в определенном силовом поле, ассоциации устремляются в направлении, подсказанном либо всем контекстом произведения, либо финальными строками. Смысл пушкинского «но если...» в стихотворении «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» именно подсказан контекстом предшествующих строк. И обрыв фразы означает лишь то, что смысл этот уже всплывает в освещенную область сознания. Дальше сомнение будет нарастать подобно лавине, но нам дано видеть, как эта лавина срывается с места.

ЛИРИКА В РОМАНЕ

(Диалог с читателем в «Евгении Онегине»)

В «Евгении Онегине» запечатлено совершенно особое соотношение романной фабулы и реальности. Реальность здесь не только эстетически опредмечена в характерах и ситуациях произведения, она, если можно так выразиться, втянута в структуру романа. Втянута в том смысле, что воссоздан событийно неорганизованный, сохраняющий ил-

люзию эмпиричности поток ее, омывающий фабульное русло произведения. Пушкин явно позаботился о том, чтобы поток этот содержал в себе приметы разнообразной и пестрой, многоликой и многоголосой, неисчерпаемой и незавершенной действительности. Горизонты фабулы в «Евгении Онегине» разительно не совпадают с горизонтами сюжета¹. Расхождение проступает не только и не столько во временных и причинно-следственных деформациях фабульного слоя. Прежде всего оно сказывается в остро ошутимом несовпадении сфер обзора реальности. Эстетические горизонты сюжета «Евгения Онегина» неизмеримо шире его фабулы. В сюжетном поле романа постоянно размываются очертания фабулы, и размываются не без участия авторской воли. Сюжет своей лирически конденсированной энергией постоянно плавит фабульную цепь, сообщая ей редкую свободу сцеплений. В точках разрыва фабулы, там, где ситуации романа «прорастают» в поток событийно неорганизованной реальности, захваченной авторской сферой текста, вспыхивают новые образные связи, возникают мостики ассоциаций, углубляющие видение события и характеров.

«Роман героев» в «Евгении Онегине» диалогически разомкнут в «роман автора» и в «роман самой действительности». На пересечении этих диалогических соприкосновений и складывается сюжет произведения. Та «зона контакта с настоящим в его незавершенности», в которой М.М.Бахтин усматривал сердцевину романного мышления², в «Евгении Онегине» воплощена как своеобразный предмет изображения. В этом нет ничего неожиданного: ведь в «Евгении Онегине» роман нового времени в его национально-русском варианте как бы еще только нащупывает, художественно рефлектируя, свою жанровую природу. Сама жанровая материя его выглядит в глазах Пушкина прежде всего как опредмеченное содержание. Все, что связано с импульсами авторской воли, и все, что чаще всего бывает снято в художественной реальности произведения, в «Евгении Онегине» эстетически подчеркнуто, вплетено в композиционную ткань. Об этом писал С.Г.Бочаров в статье «Форма плана»³. Но художественные устремления Пушкина направлены не только в «даль свободного романа», в мир его

1 Сюжет «Евгения Онегина» по природе своей эпико-лирический. Вот почему в него входит, на наш взгляд, не только событийная ткань изображения, но и авторская сфера романа — все, что именуют порой «лирическими отступлениями». Под фабулой же в данном случае мы понимаем событийную схему «романа героев».

2 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.451.

3 Вопросы литературы. 1967. №12. С.115-136.

формируемой фабулы. Они направлены и вовне, за пределы художественного события, в тот мир, который начинается за его порогом,— к собеседнику и созерцателю.

Диалогический контакт с действительностью предстает здесь как диалогические отношения автора и читателя. Этот композиционно оформленный диалог пронизывает всю сюжетную ткань романа множеством диалогических жестов, то лаконичных, то разворачиваемых в пространственные реплики. Обращение к собеседнику обрамляет роман: «Евгений Онегин» открывается посвящением и завершается авторским прощанием с читателем. Слово пушкинского романа широко распахнуто в область живых диалогических соприкосновений с собеседником и вне этих соприкосновений немислимо. Мы сказали, что, устремляясь к собеседнику, художественная мысль Пушкина и его слово устремляются вовне. И это действительно так, если воспринимать пушкинский роман как «роман героев», имеющий фабульную основу. Но это обернется условностью, как только мы поймем, что никакого собеседника, который бы находился в эстетически нейтральной среде, совершенно за порогом произведения, для Пушкина не существует. Образотворческие устремления его мысли захватывают в свой круг и собеседника, и мы оказываемся уже не перед лицом чисто эмпирической реальности (только психологической и только социальной), а перед художественным образом, неизбежно отмеченным складом пушкинского ума и пристрастий. Иллюзия непричастности собеседника миру романа художественно постулирована. И следовательно, его положение в пушкинском романе двойственно: он включен в мир романа, но включен как лицо, пребывающее за его пределами. В самой этой двойственности его положения нет пока что ничего специфически пушкинского. Подобной двойственностью существования обладает собеседник в любой художественной структуре: существуя в художественном мире, он всегда претендует в нем на роль представителя внеэстетической реальности.

Пушкинское заключается в заострении этой пограничной зоны собеседника, в многообразии его функций, в необыкновенной пластичности и подвижности его лица. Впрочем, вряд ли подходит метафора «лицо» к тому, что так многолико и изменчиво. Когда Пушкин в последний раз обращается к читателю в лирическом финале романа:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель,—

то этим обращением «друг, недруг» охвачены лишь возможные полярности образа, между которыми он колеблется в романе, никогда не сливаясь ни с одним из них полностью. Пушкин и здесь остается верен себе, сближая крайности того, что не может быть предначертано заранее, того, что чревато случайностями бытия. И как характерно уже одно то, что, завершая здание романа и словно бы оглядывая в последний раз с композиционной вершины его «свободную даль», Пушкин обращается к читателю с той же формулой — «кто б ни был ты», которую он, по зоркому наблюдению С.Г.Бочарова¹, столь часто адресует своим героям.

«Ряд волшебных изменений» читательского лица в романе не поддается типологическим градациям. Черты его то там, то здесь смутно всплывают как бы из глубины самой действительности, не охваченной фабулой романа. Ни разу, в сущности, они не оформляются настолько, чтобы за ними можно было усмотреть или персонификацию какой-либо отвердевшей идеологии (наподобие той, которая запечатлена, скажем, в «проницательном читателе» Чернышевского), или прочную социально-психологическую основу типа, хотя бы и эпизодического. К тому же образ этот слишком ситуативен, контуры его постоянно меняются в зависимости от конкретных диалогических напряжений текста. И тем не менее в романе есть диалогические эпизоды, которые оставляют впечатление объемности пушкинского собеседника. Только эта объемность особого рода — объемность диалогической позиции, стилизуемого голоса, проступающая лишь в гибких соприкосновениях с авторским словом. Выхватить этот голос из диалогической цепи, в которой он звучит, выделить его из авторского контекста в чистом виде немислимо, поскольку самое слово собеседника живет здесь лишь отраженным свечением авторской речи. Оно не опредмечено до конца, ибо оно всего лишь плод стилизующих модуляций этой речи. Последняя имитирует это слово, его интонации, однако не до такой степени, чтобы оно приобрело осязаемую индивидуальность чужой речи.

¹ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 98.

Именно такими неявными, слегка размытыми имитациями слова и тона собеседника исполнено свободное по композиции авторское обращение к читателю в четвертой главе, открывающееся словами «Вы согласитесь, мой читатель...» Этот диалогический эпизод романа отмечен редкостной подвижностью авторской интонации, острыми ироническими модуляциями слова, переливами комической экспрессии (от наигранного энтузиазма и приторного добродушия до ядовитой насмешки). Ирония безраздельно господствует здесь, и авторские предвосхищения оценок и голоса собеседника насквозь ироничны¹. Самый голос собеседника, кажется, вот-вот готовый сгуститься в собственное слово,— порождение иронических трансформаций авторской мысли. Ирония Пушкина в этом эпизоде сродни иронии сократической, в которой Гегель усматривал, в отличие от абсолютной иронии романтиков, способ ведения беседы². В самом деле, авторская мысль и слово здесь словно бы проникают в чужую жизненную позицию, исподволь и незаметно для собеседника препарируя ее так, чтобы в итоге возвести к комическому абсурду. Препарируется пресловутый «житейский опыт — ум глупца». Пушкинская мысль играет полярностями жизнеотношений, раскрывая их взаимопереливы и внутреннюю связь, недосягаемую для обыденного мышления. Полярности черпаются из прозаически-повседневного опыта, и это в сочетании с лукаво-благодушным тоном авторской речи маскирует серьезность внутренней диалогической темы. Между тем диалог этот о том же самом, на чем постоянно сосредоточена пушкинская мысль в романе: о скрытой антиномичности бытия, притаившейся за иллюзорной одномерностью явлений, характеров, образов слова.

Диалог открывается авторской апологией героя:

Вы согласитесь, мой читатель,
Что очень мило поступил
С печальной Таней наш приятель;
Не в первый раз он тут явил
Души прямое благородство,
Хотя людей недоброхотство
В нем не щадило ничего;
Враги его, друзья его

1 О пушкинской иронии в «Евгении Онегине» см: Гинзбург Л.Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып.2. М.-Л., 1936; Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тартуского гос.ун-та, 1966. Вып. 184; Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

2 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1973. Т.4. С. 181.

(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк.

(VI, 80)

Так, с нарочито шокирующего парадокса, с ошеломляющего отождествления «врагов» и «друзей», берет разбег пушкинская мысль. Далее следует авторская филиппика по адресу «друзей». Начинается она с иронического предвосхищения читательской реакции. Высказывание автора, взявшего серьезно-насмешливый тон уже в предыдущей строфе, вдруг словно бы наталкивается на некий барьер. Препграда возникает именно в зоне диалогического контакта, если вновь воспользоваться выражением М.М.Бахтина. Автор вдруг оглядывается на собеседника и, предупреждая его реакцию недоумения, втягивает эту реакцию в свой контекст:

А что? Да так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты.

(VI, 80)

Пушкинское «А что?» располагается уже на очень хрупкой грани, отделяющей авторское слово от чужой речи. И не только этот безыскусно диалогический жест, несущий в себе энергию живого разговорного слова, но и «пустые, черные мечты» порождены здесь предвосхищением чужого взгляда. Оговорив этот взгляд, иронически отторгнув его, автор оставляет за собой в дальнейшем контексте строфы полную свободу высказывания. И дальше в ходе иронической беседы с читателем возникает эпизод, выделяющийся абсолютной серьезностью тона, раскованной исповедальностью и сдержанным неистовством авторского гнева, глубоко личного, биографического в истоках своих, но и причастного общечеловеческому опыту:

Я только в скобках замечаю
Что нет презренной клеветы,
На чердаке вралем рожденной
И светской чернью ободренной,
Что нет нелепицы такой,
Ни эпиграммы площадной,
Которой бы ваш друг с улыбкой,
В кругу порядочных людей,
Без всякой злости и затей,
Не повторил стократ ошибкой...

(VI, 81)

Примечательно, однако, что авторское высказывание в этой строфе, начинающееся насмешливой оглядкой на со-

беседника, иронически завершается на том же двухголосом слове:

А впрочем, он за вас горой:
Он вас так любит... как родной!

Только теперь предметом изображения становятся уже не слово и интонация собеседника, но и слово и интонация «друзей».

Есть красноречивый перебой в этой интонации, подчеркнутый авторским многоточием и выделяющий в строфе сравнительный оборот «как родной». Определенное чужого голоса здесь достигает предела. Сравнение уже готово переплестись в реплику «друга». И в то же время в нем предвиденье дальнейшего разворота диалогической темы, предвестие ассоциативного скачка мысли, создающее впечатление сиюминутного возникшего образительного импульса. Тема «родных» здесь выделена пока что лишь интонационно. В контексте же следующей строфы она будет выделена графически. Кстати, и в предшествующей строфе есть аналогичный образный подхват: графически выделено слово «в скобках» («Я только в скобках замечаю...»), а движение темы как бы раскрывает те скобки, которыми в строфе XIX охвачен исходный для всего диалога пушкинский парадокс о друзьях-врагах. Так, на ассоциативных подхватах тема и движется пушкинский диалог с собеседником, отражая в своем движении естественную импульсивность живой беседы, экспрессию неожиданно возникающих толчков мысли, что свойственно стихии общения.

Но вот, словно бы смущенный вдруг безоглядно проправшейся искренностью собственного душевного порыва, словно бы возвращенный к действительности одним лишь воспоминанием о том, перед кем «мечется бисер», автор вдруг начинает следующую, XX строфу иронически-игривым обращением к читателю:

Гм! гм! Читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня?
Позвольте: может быть, угодно
Теперь узнать вам от меня,
Что значит именно родные.

С этого момента диалог прочно входит в ироническое русло:

Родные люди вот какие:
Мы их обязаны ласкать,
Любить, душевно уважать
И, по обычаю народа,

О рождестве их навещать
Или по почте поздравлять,
Чтоб остальное время года
Не думали о нас они...
Итак, дай бог им долги дни!

(VI, 81)

Пушкинская ирония здесь и дальше (в строфе XXI) возникает не из внешнего столкновения контрастных жизненных позиций (автора и собеседника). Она, разумеется, предполагает такое противостояние, но она не подчеркивает его явными и бьющими в глаза гиперболизациями слова и тона. Она возникает из глубины объемного видения вещей, из такого погружения в реальность чужого духовного опыта, которое схватывает в нем тщательно маскируемые сокровенные мотивы. Иронический сдвиг смысла, заключенный в пушкинских строках:

Чтоб остальное время года
Не думали о нас они...

конечно же, таит в себе прелесть комической неожиданности. Но, поднявшись на этот иронический пик строфы, мы невольно оглядываемся и видим, что Пушкин ненавязчиво и тонко подготовил иронический слом, скрепив понятием должествования цепь совершенно естественных (в идеале) душевных проявлений. Но, может быть, самое необычное в этой иронии (и самое пушкинское, пожалуй) заключается в том, что она сталкивает чужие, но все-таки не вполне чуждые жизнеотношения (авторское и читательское). Создается впечатление, что есть черта, за которую они едва заметно устремляются навстречу друг другу. За чертой этой — мир житейских стереотипов, от которых никто не свободен вполне.

В диалоге, о котором идет речь, иронически обозреваются все устои и опоры житейского опыта. И вот опоры эти начинают шататься под ударами авторской иронии. Незыблемое вдруг обнаруживает в себе неожиданные для обычного взгляда непрочность и зыбкость и, наконец, на глазах распадается по швам. Но в тот именно момент, когда пушкинский читатель, ошеломленный и сбитый с толку этим зрелищем пошатнувшихся святынь, вдруг точно бы возопил в смятении:

Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?

в этот миг беглым и тонким штрихом, скорее изменением интонации, нежели словом, Пушкин вплетает в его голос серьезную ноту, тут же, впрочем перебивая ее очередным ироническим укором:

Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?

(VI, 82)

Образ читателя, обретавшийся до сих пор в сфере смешного, казалось бы, нераздельно слившийся с нею, вдруг неожиданно переключается в область серьезного. В его смятенном сознании на мгновение вспыхивает комически-серьезная тоска по идеалу. Автор бросает на нее легкую ироническую тень, но не разлучает ее с миром общечеловеческого опыта. И в принципе Пушкин не отделяет полностью от этого мира иронически препарированную им сферу простодушно-бытового сознания.

Если в пушкинском образе читателя и не запечатлена какая-либо однообразно фиксируемая идеологическая позиция, то в нем, во всяком случае, воплощено достаточно определенное эстетическое отношение к роману — косная инерция старого эстетического опыта, в котором Пушкин так часто уличает своего собеседника. Правда, и это отношение не представлено в чистом виде, ведь с ним сплетается допускаемая автором вероятность читательского сочувствия. И следовательно, в оценочном смысле позиция читателя как носителя эстетического опыта в романе все-таки не укладывается в жесткую антитезу друг — недруг. Но очевидно, что и возможность читательского сопереживания, предвосхищенная пушкинской мыслью, в глазах автора чаще всего двойственна, сопряжена с наивностью, с эстетической недалезоркостью и простодушным ожиданием от романа узко понятой морали.

Истоки читательской недалезоркости, как она воссоздана в «Евгении Онегине» Пушкина, восходят к конкретно-исторической реальности, к его собственным горьким впечатлениям от непонимания, сопутствовавшего публикации уже первых глав романа. Но, быть может, важнее всего осознать, что в художественно запечатленной непроницательности пушкинского читателя — не один лишь след личных впечатлений автора, пустых, но все же болезненных критических уколов. В ней проступают следы исторически обусловленного разрыва эстетики автора и эстетики читателя, схваченного зоркой и трезвой пушкинской мыслью.

Многообразные (субъективно-психологические, социально-вкусовые и др.) мотивы, определяющие читательское отношение, в моменты крутых ломок художественного мышления, по-видимому, стягиваются к общему эстетическому центру, выступая как единая сила привычки, эстетической инерции, с которой уже не может считаться искусство. «Роман героев» в «Евгении Онегине» (и это запечатлено в нем структурно) прокладывает себе дорогу, как бы оглядываясь на реальную возможность непонимания. И в этом тоже сказалась нервная и чуткая реакция автора на современность, на субъективно-объективную реальность читательского восприятия пушкинской поры. Мало того, что все здание романа складывается как бы на глазах у читателя,— Пушкин постоянно втягивает его в обсуждение положений и характеров создаваемого художественного мира. Воображение читателя целенаправленно подключается к этому миру, который ему предлагает разглядеть с ближней дистанции. С ним обращаются иронически фамильярно. И вот эта-то фамильярная позиция, которую занимает автор в художественном диалоге с читателем, глубоко необычна. Она резко противостоит старой художественной традиции, исходившей из предположения о полной адекватности эстетики автора и читательских художественных пристрастий.

Художественный опыт классицизма вообще не учитывал психологической реальности читательского восприятия. Он ничего не знал о ней и не желал знать. Субъективная и социальная расчлененность этой реальности его эстетическому зрению была недоступна, и уж тем более ее исторические перепады и колебания. Перед эстетикой классицизма, по существу, и не возникало вопроса о том, что стоит за порогом художественной сферы, ибо эстетика исходила из допущения, что художественный универсум всеобъемлюще перекрывает систему отношений действительности. На рационалистически схематизированный всеохват мира и была ориентирована жанровая система классицизма. Отдельные жанровые формы ее призваны были охватить полностью ту или иную жизненную сферу в искусстве, в том числе и читательский духовный опыт, соответствующий этой сфере. Не размышляя над эстетическим опытом читателя и не оглядываясь на него, классицизм стихийно унифицировал его, возводя к идеалу, наподобие того, как он возводил к рационалистически воспринятому идеалу действительность в целом. И здесь, стало быть, немислимы были никакие диалогические контакты с чита-

телем, предполагающие возможность эстетического расхождения с ним. Идеализированную унификацию читательского восприятия начала расшатывать эстетика предромантизма и романтизма. Сентименталистская (как и романтическая) установка на эстетически рафинированную аудиторию, на «посвященных», уже сама по себе допускала существование обширной (правда, еще безликой) читательской среды, с которой новое искусство не желало иметь ничего общего. Ориентация сентименталистов на «милых женщин» или романтиков на «немногих» была первым симптомом расслоения прежде абстрактной реальности читателя, на что отныне уже не могло не реагировать искусство. В этом расслоении действовали уже как силы эстетического притяжения, так и силы отталкивания. Романтизм ведь вообще с напряженной экспрессивной энергией намечает те границы, которые разделяют мир искусства и мир реальности. Как известно, именно романтизм объявил беспощадную войну бескрылой эстетике подражания и правдоподобия, претендующих на всю полноту правды. Это была война ироническими средствами с повышенной ставкой на условность приемов. В этой борьбе впервые с такой остротой проявилось резкое несовпадение эстетического опыта творящего и воспринимающего, автора и читателя, объективные, а не только субъективные корни этого разлада.

Все это темы, которые ждут своего исследования, и мы вынуждены затронуть их только попутно и только в связи с поэтикой «Евгения Онегина». В русской литературе дело обстояло так, что у пушкинского романа, осваивающего новую диалектику жизнеподобия и условности, по существу, не было предшественников. Не было в России романтиков, иронизировавших в духе Фр. Шлегеля, Тика или Гофмана. Не было и той предромантической ветви романа, которая бы взрыхлила и расковала наивно жизнеподобные формы романа странствий и романа нравов, как это сделал в английской литературе Лоуренс Стерн в «Сентиментальном путешествии».

Пушкин нашел новую реалистическую меру сочетания жизнеподобия и условности, порвав и с преувеличенным жизнеподобием нравоописательного романа, и с экспериментально-эпатирующей условностью в стиле иенской школы. Резонанс этого разрыва был так чувствителен, что не мог не сказаться на отношениях художественного мира с исторически сложившейся инерцией читательского восприятия. Характерно, что самый плен старых конвенций художественно обыгрывается в романе: автор вступает с ним

в диалогический контакт. Цель его не только в том, чтобы наметить размежевание романа со стереотипами и шаблонами читательского опыта, но и в том, чтобы художественно сократить дистанцию разрыва с читателем.

Формируя новый язык искусства, роман, если можно так выразиться, приобщает читателя к этому языку по-пушкински неприметно, иронически шутливо, не прибегая к средствам, которые бы отдавали менторской позой автора. Пушкин не однажды безжалостно пресекает в читательском восприятии самодовлеющий интерес к событию, этот дефект эстетического зрения, склонного отождествлять правду искусства с правдой жизни, интерес сюжета с интересом фабулы. Нить фабулы не однажды прерывается в моменты острейших драматических напряжений, порой — на экспрессивных вершинах текста, там, где событие движется навстречу кризисным ситуациям. Эти зоны разрыва в романе любопытны во многих отношениях. Ясно, что любое торможение фабулы — торможение напрягающее. Формально ослабляя интерес к событию, оно на самом деле накаляет этот интерес, играя на эмоциях ожидания. Но ясно и то, что в этой чисто формальной функции торможение выступает лишь в сюжетосложении авантюрного романа. У Пушкина же все неизмеримо сложнее. В точках разрыва фабулы не просто накапливается энергия события — здесь рождается новое художественное знание о мире. Далеко не случайно, что пушкинские торможения сопровождаются авторскими диалогическими жестами, обращенными к читателю. В этих эпизодах Пушкин, как правило, переключает читательский интерес к событию в психологическую сферу, в мир характеров. При этом, конечно, обнажаются условности романного мира и самым ощутительным образом дает о себе знать авторская воля. Но одновременно раздвигается и психологическая перспектива изображения.

В этом смысле особенно интересен стык третьей и четвертой глав романа:

Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей;
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блестая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И, как огнем обожжена,
Остановилась она.
Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи

И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.

(VI, 73)

Не очевидно ли, что действие третьей главы, приближаясь к своей кульминации, к сцене свидания, приближается и к проторенной фабульной колее, все ощутимее затрагивая в пушкинском читателе эмоции узнавания. Сейчас развернется сцена свидания, сцена встречи «у старых лип, у ручейка», ассоциируемая с миром романа «на старый лад». И тут Пушкин останавливает маятник события. Фабульное время застывает на мертвой точке. Графическим эквивалентом этой остановки являются проставленные номера шести пропущенных стрóf в начале следующей главы. Полушутливая, полусерьезная мотивировка этой паузы дается в XII строфе: «Минуты две они молчали». И это молчание героев в пушкинском тексте сюжетно компенсировано. Ведь если в начале четвертой главы остановились часы фабулы, то время повествования продолжает свой ход. Пока длится молчание героев, автор психологически подготавливает читателя к восприятию одного из самых ответственных положений романа — сцены объяснения героев. Ему важно, чтобы за знакомой и элементарной фабульной схемой взору открылось иное образное измерение ее, эстетическая глубина сцены, психологически сложные мотивы онегинской исповеди, — словом, все то, в чем проступает «несходство сходного».

Четвертая глава открывается поэтической декларацией («Чем меньше женщину мы любим»), в которой так отчетливо расставлены онегинские акценты, что строфы эти без ущерба для смысла могут быть восприняты как внутренняя речь героя. И все-таки перед нами не просто несобственно-прямая речь героя, а скорее явление, которое В.Н.Волошинов именует «овеществленным чужим словом»¹. И то, что слово это произносится как бы от лица некоего хора («Чем меньше женщину мы любим»), а не личности, и авторское сопровождение к нему («Так точно думал мой Евгений») — все это очень знаменательно. В слове тонко пересекаются авторский взгляд на вещи и позиции персонажа, причем именно там, где они вбирают в себя душевный опыт нового века, опыт «хандры». Автор начинает с житейской максимы, не утратившей, однако, своей парадоксальной остроты. Читателю словно бы подбрасывается приманка, его обольщают расхожей истиной, распространяемой

1 Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. Л., 1930. С.132.

и на его опыт. Но тотчас же в этом житейском правиле раскрывается ложь, причем ложь, так сказать, историческая, «наследье старины». («Но эта важная забава/ Достойна старых обезьян/ Хваленых дедовских времян»). Следующая строфа вводит психологически современные мотивы скуки, хандры, подтачивающих «науку страсти нежной». Но и эта характеристика все еще апеллирует к общечеловеческому: «Кому не скучно лицемерить» — таков ее зачин. И только с IX строфы слово автора — уже без явных уклонов в стереотип — входит, наконец, в русло индивидуальной психологии персонажа. Последовательность ступеней психологической характеристики такова, что в ней нарастает мера конкретизации. От сверхиндивидуального, подключающего душевное зрение героя к «хоровому» опыту (в том числе к опыту читателя), через психологию века, через преломления ее в конкретной судьбе героя авторская характеристика ведет нас к индивидуальному ядру характера. В итоге читатель подводится к тому моменту, когда «чувствий пыл старинный», готовый проснуться в Онегине, стихийно подавляется преждевременной старостью души. Благородство же героя в этом поединке чувств предстает как результат полярных, но еще не противоборствующих душевных устремлений. И Пушкин дает нам ощутить, что это предкризисное состояние души, пребывающей еще за порогом выбора, потенциально конфликтно и в перспективе чревато душевной борьбой. Развитие этого конфликта будет редуцировано лирическим сюжетом романа, но в последней главе он завершится расторжением духовного плена и пробуждением живых страстей.

Выпадающий на момент фабульного разрыва психологический экскурс в предысторию души героя, поставленного перед необходимостью действия в простой и безмерно сложной ситуации, — этот экскурс у Пушкина лирически лаконичен, но поэтически объемён. Его не смогли бы заместить никакие самые просторные эпические описания. Лирика и стиховое слово Пушкина, несущие в себе «бездну пространства», здесь превосходно работают на романную фабулу.

И наконец, возвращаясь к нашей теме, мы вправе сказать, что вся ситуация свидания развертывается в зоне диалогического контакта с читателем. Вклинившись в течение фабулы со словом, обращенным к читателю, в предвидении психологически необычного разворота сюжета, автор замыкает этот разворот той самой иронической беседой с читателем, о которой уже говорилось («Вы согласитесь, мой читатель»). Так диалог с читателем углубляет худо-

жественное видение события и психологической сущности персонажей.

ЧЕЛОВЕК В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

В средоточии пушкинской лирической картины мира — человек как духовно свободное существо, впервые ощутившее независимость от каких бы то ни было внешних авторитарных оков, созидающее свой мир по законам истины, добра и красоты. Триединство этих ценностей воспринимается в творчестве поэта как свободно избранный внутренний закон, в котором исчерпывает себя противостояние необходимости и свободы. В триединстве этом не может быть исключено ни одно звено: истина у Пушкина нуждается в добре, добро органически слито с прекрасным, красота предстает как средоточие добра и нравственного совершенства. А все это вкупе воспринимается как свободное волеизъявление творящей личности.

Человек у Пушкина — идеальная мера всех вещей. В этом отношении Пушкин в русской лирике высшее и, может быть, единственное выражение ренессансной культуры, точка ее исхода и одновременно апогей, за которым следуют спад и дробление. По Н.Бердяеву, Пушкин воплощает в русской литературе «радость творчества, не отравленную горечью раздвоенного сознания», «ренессансную свободную игру человеческих сил». А между тем Пушкин вступает в поэзию в эпоху, когда культура уже фиксирует трещины, угрожающие расколом тому единству человека, которое у классицистов достигалось ценою подчинения личности универсальному и авторитарному государственному началу. Первые признаки распада этого цельного образа запечатлены уже Державиным в знаменитой его лирической «формуле» человека: «Я царь — я раб, я червь — я бог». Логика державинского творчества подсказывает нам, что в этом расколе, открывшемся поэту на пестром жизненном фоне восемнадцатого столетия с его взлетами и падениями человеческих судеб, в этом драматическом разрыве сквозит еще героический акцент. Он в головокружительном диапазоне этой «формулы», не ведающей середины: от рабского до царского, от праха до божества. Державинская максима,

1 Бердяев Н. Смысл истории //Новый мир. 1991. №1. С.212, 213.

сталкивая «верх» и «низ», не только не принимает в расчет так называемого среднего человека, она вычеркивает представление о мере и равновесии. В ней своеобразное историко-культурное предвестие той поляризации человеческого образа, которую узаконит романтизм.

Это будет поляризация на другой основе: мир духа и мир материи, «поэзии» и «прозы», фатально распавшиеся миры, распад которых вечно угрожает человеку неизбывной трагедией. Как бы не стремилось романтическое сознание отторгнуть один из этих миров («материю» и «прозу»), а все-таки оно всегда ощущало реальность его давления. Тень его властно привходит в романтический дух, напрягая его до болезненной экзальтации, дробя его цельность. И самая эта цельность вечно пребывает скорее в стадии становления, нежели обладания. В романтической душе царит не равновесие и разнообразие, а сосредоточенный и напряженный порыв в сторону от центра, в одном направлении, в направлении к вечно ускользающему абсолюту. Интенсивное начало здесь преобладает над экстенсивным, многообразие души и многогранность ее коммуникаций с окружающим миром скрадывается «одной, но пламенной страстью». Страсть, казалось бы, обладает огромной скрепляющей энергией, но этот духовный «магнит» поглощает живую многоструйность сознания, и единство его достигается ценою ее утраты. Безмерное и неуравновешенное сопутствуют романтической душе, предопределяя вечное брожение ее стихий. Единство же ее, достигаемое за счет возобладания одной какой-либо страсти, всегда неустойчиво, чревато расколом, и раскол этот часто воплощается у романтиков в появлении двойников, которые являются как производное перенапряженной страсти.

Очевидно, что на фоне романтической психологии, воплощаемой в формах искусства, пушкинская лирика, как, впрочем, и поэтический эпос и «малая» драматургия, понизили в эстетической и этической ценности значение страсти. Конечно же, странно было бы представлять себе дело так, будто в лирике Пушкина перед нами бесстрастный мир, сосредоточенный лишь на умиротворенных проявлениях души. И у Пушкина ее порою опалает дыхание страсти, но она проносится вихрем, не доминируя в душевных движениях человека, да к тому же и среди «самой пламенной страсти» он «сохраняет ясность и отчетливость сознания»¹. Между тем *чувство* уже в самых сильных

1 Соловьев Вл. Стихотворение, эстетика, критика. М.: Книга, 1990. С. 346.

своих проявлениях всегда несет в себе естественный регулятор меры, не покушаясь на гармонический строй души, на зоркость душевного зрения, не застилая для него горизонты мира. Романтическое сознание в южных поэмах Пушкина уже как бы тяготеет к всевластию страсти, всепринимаемой как слепая сила судьбы, грозящая порабощением:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

У Пушкина страсть, как правило, отягощена трагизмом, безысходно дисгармонична. В «Маленьких трагедиях» она свивает себе гнездо в сознании, деформированном неподвижной идеей, и сливаясь с нею, как убеждает в этом психология пушкинских Сальери и барона Филиппа, обретает над душою роковую, губительную власть. Пушкин, может быть, как никто в русской лирике, ощутил освобождающую стихию лиризма, освобождающую власть лирического слова над душою творца. Лирическое слово — детище борьбы творящего сознания с неподатливой силой слепого и темного чувства (оно слепо и темно, пока не обрело язык). Поэтому всякое лирическое творчество несет в себе начало катарсиса. Что же касается Пушкина, то он позволял себе высказать драматически напряженное состояние чувства и мысли во всей его непосредственности, не пугаясь «последних» истин. Высказывая их во всей их обжигающе первоизданной силе, он освобождался от них; выраженные однажды, они уже не имели власти над его душой. Таковы, например, поэтические истины «Демона», стихотворений «Свободы сеятель пустынный», «Три ключа». В лирике Пушкина нет этой сосредоточенности на доминирующих переживаниях, которая у Лермонтова порождена накалом устойчивых романтических страстей. Выразив тяготившее его душу напряженно-дисгармоническое переживание, Пушкин переносит лирическую мысль в другую сферу, как бы совершая освобождающий рывок в другое измерение бытия.

Человек в лирике Пушкина многолик, изменчив и текуч, его проявления не схвачены какой-либо жесткой оправой, и дух его, наделенный мирообъемлющей широтой, перетекает все границы. Впитывая в себя красоту и могучую энергию мира, его спасительное многообразие, не пренебрегая ни единым звуком его, ни единым его дуновением, этот дух предохраняет себя от опустошительного воздействия односторонних страстей, искривляющих картину бы-

тия. Человек у Пушкина предстает свободным властелином всех своих духовных сил. Исключительная сосредоточенность на какой-либо одной из них (на рефлексии или на страсти, на воле или на созерцании) воспринимается в пушкинском мире как поработщающее начало. Пушкин не раз декларировал в лирике власть созерцания над поэтической душой, того чистого и безвольного созерцания, которое позднее будет воспринято Шопенгауэром как родовой, сущностный признак художественного освоения мира. Знал Пушкин и соблазны сосредоточенной рефлексии, уединенную работу духа, порывающегося в глубины бытия, готового расстаться ради сущности с обольстительным, но и рассеивающим разнообразием, господствующим в мире явлений. Но все эти духовные силы приведены Пушкиным в равновесие, и скрепляющим началом этого равновесия является творческое самообнаружение человека. «Пушкин есть единственный в русской литературе поэт творческого начала духа»¹. Не созерцание и уж тем более не социальное действие, не уединенная рефлексия (все эти устремления уже после Пушкина выделяются и станут средоточием лирических стилей), а именно творческое, универсально преобразующее прикосновение к миру — в нем могущество Пушкина. Пушкинская лирика воплощает в себе прежде всего жизнерадостный дух творчества, вырвавшийся на простор, ощутивший себя как самоценное проявление человека. Больше того, в лирике Пушкина русская поэзия впервые осознала себя как самодостаточное, универсально неделимое проявление духовной деятельности. Жизнерадостность человека в лирике Пушкина и питается его творящей энергией, и весь пушкинский мир, нисколько не теряя в своей объективной полноте, готов предстать перед нами как эманация творящего духа. Для сознания, которое впервые в истории русской культуры осознало поистине ренессансную безграничность своей созидательной власти, нет и не может быть безысходности, трагических тупиков, которые были бы в состоянии подавить эту торжествующую творящую силу. Творящая энергия духа в лирике Пушкина неразлучна с добром, она излучает свет, заполняя пустоту и, стало быть, отесняя силы зла в мире, ведь «единственный способ реально уничтожить зло есть вытеснение его сущностным добром; ибо зло, будучи пустотой, уничтожается только заполнением и, будучи тьмой, рассеивается

¹ Франк С. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 449.

только светом»¹. Обнаружение этой добротворной сущности поэзии, как творения целостного духа, предназначенного воскрешать эту целостность в человеке, яснее всего происходит у Пушкина в пророческой миссии поэта. Именно в пророчестве, по Пушкину, ничего общего не имеющем ни с политической агитацией, ни с кипением социальных страстей, и заключается высшее предназначение поэзии, вполне раскрывающее ее природу. Ведь пророчество и есть художественный акт, в котором сходятся истина, добро и красота. Что миссия поэта-пророка включает в себя и сливается в себе истину и добро, об этом знали в русской поэзии до Пушкина. Но только у Пушкина сомкнулись в этой миссии в единую цепь все звенья тройственного союза. В пушкинском «Пророке» душа, прежде чем стяжать себе способность «глаголом жечь сердца людей», должна приобщиться неизъяснимой красоте бытия, вобрать в себя горнее и долнее, все голоса мира и всю необъятность его, стать возвестительницей того, что не в силах высказать природа.

Пушкинская идея поэта-пророка убеждает в том, что, раскрыв в поэзии безграничность творящего духа, Пушкин, однако, остановился перед чертой, которая отделяет его творчество от ренессансного обожествления человека, несущего в себе подспудную опасность этического релятивизма. Над человеком в лирике Пушкина веет дыханием высшей силы, являющей собой божественный источник добра, и мысль о ней напоминает о себе тем осязаемей, чем дальше развивался поэтический гений Пушкина. Созревание и совершенствование его убеждают в том, что чем безграничнее творческие возможности человека, тем необходимее для них ограничители божественной воли, ограничители той гордыни, к которой влечет его собственная творящая мощь. Человек в лирике Пушкина созревает до великого мужества, выражающегося в приятии мира, сохраняющем бестрепетную остроту духовного зрения, свободного от каких бы то ни было иллюзий, видящего одновременно и величие добра, и могущество зла. И если ранний Пушкин питал нетерпеливые надежды на возможность политического переустройства жизни, то Пушкин зрелый все больше склонялся к мысли о единственно возможном переустройстве мира, переустройстве на пути нравственного очищения.

1 Франк С. Смысл жизни // Вопросы философии. 1990. № 6. С.127.

Воспитанный на традициях просветительства, Пушкин всегда ценил разум, не испытывая того этического недоверия к нему, которое, например, отличало Достоевского. Разум, в представлении Пушкина, не только не распался с добром, он — могучая добротворная сила, это поистине солнце, освещающее человеческую вселенную («Вакхическая песня»). Кажется, самое представление о гармонии Пушкин сопрягает с уравнивающим началом разума. Безумие в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума» высвобождает в человеке титаническую страсть, гигантская мощь которой, в сущности, производное ее слепоты. Как бы то ни было, даже в романтическую эпоху своего развития в лирике пушкинский гений свободен от той подозрительности в отношении к разуму, которая тяготела над романтизмом. Но уже в ранней поэзии Пушкина разум — далеко не то же самое, что рационалистический интеллект: он легко уживается у Пушкина с чувственной стихией, он не противоречит голосу природы, не оскопляет «живую жизнь». Являя собой могучую жизнеутверждающую силу, разум в поэзии Пушкина не отягощен той романтической гордыней, которая легко склоняет его к тотальному отрицанию, воспринятому в стихотворении «Демон» как мертвящее начало, порожденное отпадением разума от жизни, от красоты и разнообразия ее.

Обязанное просветительству живой неслабеющей верой в человеческий разум, пушкинское творчество несет в себе, быть может, самое глубокое и органическое отрицание просветительского рационализма. Разум у Пушкина важнейшее, но не исключительное качество духа, и именно дух, являющий собой единство всех человеческих сил, в котором сняты барьеры между сущностными способностями человека (страстью и волей, воображением и интеллектом, верой и интуицией), именно дух предстает у Пушкина синонимом целостности человека. Воплотив в авторском образе, скрепляющем лирическую картину мира, гармоническое равновесие духовных начал, Пушкин воплотил и уклонения от этого равновесия (неотъемлемую реальность человеческой природы), те живые и многообразные уклонения, которые сплетаются с ощущением полноты и тайны душевного бытия и которые не принимал в расчет просветительский рационализм.

Общеизвестно, что, замечая гениальную зоркость, силу и пронзительность пушкинского ума, которые вынужден был признать даже монарх российский, современники замечали наклонность Пушкина к тайным предчувствиям,

наклонность едва ли не мистическую, предрасположенность к тому, что по инерции именуется суевериями, неизбывный интерес к подспудным, подсознательным движениям души. В какой-то мере это общая примета времени, психологический знак пушкинской эпохи, ощущавшей неуловимость и хрупкость той грани, которая отделяет рациональное от подсознательного. Выдающиеся умы той эпохи легко покидали твердую почву рациональных представлений о мире, погружаясь в тайные глубины души, неподвластные надзору рассудка. Такой сильный и глубокий мыслитель, как Иван Киреевский, прошедший школу немецкой классической философии, обладавший способностью к пластически прозрачным и четким формам мышления, обнаруживающим в нем строго дисциплинированный интеллект, был склонен временами как бы к «сонному сумасшествию». Сны имели над ним фатальную и неотразимую власть. «Представления сна, — писал он, — выражения внутренних чувств души — идеалы этих чувств. Те внешние впечатления, которые наяву возбудили бы в нас соответственное внутреннее чувство, являются нам во сне, как следствие этого внутреннего чувства»¹. У князя В.Ф.Одоевского, одного из первых русских шеллингианцев, интерес к подсознательному и бессознательному сливался с его увлечением мистикой. Познания его в этой области простирались так далеко, что в разговоре с самим Шеллингом он поразил немецкого мыслителя обширной своей осведомленностью в истории европейских мистических учений². Мотивы этого интереса у В.Ф.Одоевского были двойственны: с одной стороны, он верил в то, что те явления, о которых он писал в статье «Колдовство 19 столетия» (привидения, суеверные страхи, обманы чувств, магия, кабалистика, алхимия), «могут получить вполне научное объяснение», а с другой — им двигало стремление «напомнить холодному, положительному веку, что «много нам остается неизвестного в тех пределах, — которые, как казалось нашему самолюбию, мы изучили порядочно, по крайней мере, более других», что «много остается в природе, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам»³.

То, что отличало психологию пушкинских современников, — это странное, но странное только на первый взгляд совмещение победоносной энергии ума с глубиной подсоз-

1 Гершензон М. О. Учение о личности: И.В.Киреевский // Исторические записки о русском обществе. М., 1910. С. 20.

2 См.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: Князь Одоевский. М., 1913. Т.1. Ч.1. С. 385-386.

3 Сакулин П.Н. Там же.

нательного, с доверием к пугливым сновидениям души, было выражено в Пушкине особенно крупно. В самом этом совмещении нет ничего сверхъестественного. Только для среднего интеллекта мир и человек исповедимы и умопостижимы, для великого же ума они всегда загадочны в последних глубинах своих, исполнены вечной тайны, ощущение которой укрощает гордыню ума, эту вечную преграду на пути человеческого духа. В лирике Пушкина запечатлены те смутные и зыбкие состояния души, которые пронизаны, если можно так выразиться, мистикой сердца: предчувствия, приметы, тайные движения мечты.

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал мой бег унылый

Мечтанью вольному в тиши
Так предаемся мы, поэты,
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

В этом лирическом этюде, казалось бы, странно искать какую бы то ни было глубину, а тот «смысл», который заключен в нем (впрочем о смысле, казалось бы, странно рассуждать: ведь речь идет именно о «суеверных приметах»), с великолепным поэтическим изяществом «извлечен» самим же Пушкиным в финальной резюмирующей строфе. И все-таки трудно расстаться с ощущением, что грусть, разлитая в этом поэтическом капризе, питается чем-то глубинным: эта резкая «перемена декораций», этот почти мгновенный переход от одного сновидения к другому. А ведь между ними долгожданная встреча, одно лишь предвкушение которой возбуждает рой мечтаний, и эта-то встреча осталась за чертой изображения, и о ней не произнесено ни единого слова: только грусть, только уныние — след этой встречи, и только о них нам и дано знать. Но каков исток этой грусти: порождена ли она мимолетностью свидания, неизбежностью новой разлуки или чем-то иным, что заключено было в самой встрече,— об этом нам не дано судить. Это стихотворение о тайном языке примет, отвечающих расположению человеческого сердца, но и в то же время о чем-то большем, едва ли не о тайне самого бытия (ведь, кажется здесь и сама жизнь — не что иное,

как смена сновидений) или, быть может, о мимолетности счастья, в которой отсвечивает действие некоего рокового закона. Обо всем этом можно гадать подобно тому, как гадают над «суеверными приметами».

«Несмертные, таинственные чувства» во всей своей первозданности пробуждают в человеке перед лицом грозной всесокрушающей стихии. Ощущение близкого «края бездны» возбуждает в пушкинском человеке таинственный инстинкт, в котором жажда познания сливается с жаждой самоуничтожения. А эта готовность к самоуничтожению воспринимается в таких пограничных состояниях, как проявление сокровенной, иррациональной тоски по слиянию с беспредельным. Пушкин прикоснулся к этой «ночной» ипостаси человеческой души в гимне Председателя («Пир во время чумы»), в гимне насквозь лирическом, побуждающем предполагать, что воплощенные в нем ощущения глубоко пережиты поэтом.

Пушкинский человек в лирике знает и неизбежно мучительную власть минувшего над душой, власть, сокрушающую заслоны рассудка. Не только свет излучает минувшее у Пушкина, с ним неразлучны ночные тени, страдальческие видения, преследующие человеческую память. Приглушенная временем боль минувшего в пушкинской лирике («Заклинание», «Воспоминание», «Все в жертву памяти твоей», «Желание славы» и т.д.) не исчезает бесследно и воскресает временами во всей своей изначальной силе.

Пушкинская безграничность устремляется во все духовные измерения мира, и социальное измерение еще не выдвинулось в пушкинском человеке на первый план, не заслонило все остальное. Вот почему политическая лирика — лишь малая часть пушкинского наследия и только малый фрагмент в пушкинской картине мира. Ей отведено здесь ровно столько места, сколько она заслуживает в системе ценностей, которая еще не рассталась с природной сущностью человека, с его универсальным первообразом. Политическая поэзия замыкает изображение жизни на сиюминутном (в этом причина ее исторической эфемерности), а пушкинское восприятие истории и в лирике распахнуто в широчайший контекст. История здесь очеловечена: не столько событиями, сколько личностями (Овидий, Петр, Ломоносов, Наполеон, Барклай де Толли, Байрон и т.д.) обозначены ее переломные и кризисные вехи. Пушкинская история грозно драматична, она подвергает жесточайшим испытаниям нравственное существо человека. Она не только не снимает вопрос о борьбе добра и зла, она заостряет

его во всей неумолимой очевидности. От возобладания добрых или злоторных начал, борющихся в душе человека, зависят рисунок и склад исторической судьбы. Осязаемое всего это соприкосновение нравственного закона с ходом истории выявляется в побуждениях крупной исторической личности. Зло, заключенное в них, тотчас же материализуется в истории, налагая отпечаток не только на ближние, но и на дальние напластования исторических судеб.

Пушкинский мир в лирике — слитный, не атомарный и не расщепленный мир, но это такая слитность, в которой каждая сфера (политика, природа, душевная жизнь личности) остается на своем месте и располагается в определенной иерархии, средоточием которой, фокусом, собирающим все лучи, является человек как носитель свободно творящего духа.



ОГЛАВЛЕНИЕ

РУССКИЙ МИР В ПОЭЗИИ ПУШКИНА	5
1. ПОЭЗИЯ ДУХОВНОГО ЕДИНЕНИЯ.	
ДРУЖЕСКИЕ ПОСЛАНИЯ.	27
"На пороге как бы двойного бытия"	28
Время, Дом и Мир в посланиях Пушкина	45
В поисках лирической свободы	57
Эволюция и закат жанра	69
2. ГАРМОНИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ.	
АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА	81
Дух "соразмерностей прекрасных"	82
Мгновение и вечность	101
Закругленный, целостный мир	108
3. СВЕТ И МУДРОСТЬ ПЕЧАЛИ.	
НА ГРАНИЦЕ ЭЛЕГИИ	119
Кругозор жанра и лирическое "я"	120
Время в элегии	139
Лирический сюжет	160
Чужое сознание в элегиях Пушкина	179
4. БЕССТРАШИЕ ТРАГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ.	
ЛИРИКА БОЛДИНСКОЙ ОСЕНИ	201
Вечное и современное	202
Философская лирика	225
"Анфологические эпиграммы"	279
Прощальный цикл	297
"Ювеналов бич"	334
5. ИСТИНА. ДОБРО И КРАСОТА.	
СМЫСЛ И СТРОЙ ПУШКИНСКОГО ЛИРИЗМА.	345
Идея просвещения.	346
Пушкин и "невыразимое"	380
Прозаическое в лирике Пушкина	396
"Лирическое движение"	412
О лирических финалах Пушкина	425
Лирика в романе (Диалог с читателем в "Евгении Онегине")	440
Человек в лирике Пушкина	454

