



ЛИТЕРАТУРА



ЧАСТЬ 1

10



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО



ЛИТЕРАТУРА

10 класс

**Учебник
для общеобразовательных
учреждений
Базовый и профильный уровни**

В двух частях

Часть 1

В. И. Коровин

Допущено
Министерством образования и науки
Российской Федерации

12-е издание

Москва «Просвещение» 2012

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я72
Л64

Глава «Россия в первой половине XIX века» подготовлена *В. И. Коровиным* и *Е. Г. Чернышёвой* («Россия в 1826 г. – первой половины 1850-х годов. Исторические события. Общественная мысль. Литература. Славянофилы и западники. В. Г. Белинский. «Натуральная школа»).

На учебник получены положительные заключения Российской академии наук и Российской академии образования (письмо Министерства образования и науки № 03-2319 от 15.11.2006)

Литература. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. Базовый и профил. уровни. В 2 ч. Ч. 1 / В. И. Коровин. – 12-е изд. – М.: Просвещение, 2012. – 414 с. : ил. – ISBN 978-5-09-028985-6.

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я72

ISBN 978-5-09-028985-6(1)
ISBN 978-5-09-028986-3(общ.)

© Издательство «Просвещение», 2006
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2006
Все права защищены

Введение

Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная.

А. Пушкин

Чтобы понять писателя, надо прежде всего его правильно прочесть.

В. Ходасевич

Русская классическая литература известна всему миру и составляет гордость России, ее культуры. Она познакомила мировое сообщество со своим историческим, национальным своеобразием, с характером русских людей, сказала новое слово о человеке вообще. Русская литература углубилась в его природу, в его существо и тем продвинула словесное искусство всего мира. Эта заслуга перед человечеством с благодарностью признается другими народами и странами.

Для того чтобы с наибольшей убедительностью передать глубину человеческого духа, русские писатели открывали заложенные в художественном языке новые смысловые и эмоциональные возможности. Вследствие этого литературу можно рассматривать как историю словесного искусства, как историю сменяющихся стилей и стилевых принципов. С такой точки зрения читателю важно проследить не только за тем, как менялись темы, идеи произведений, но и как менялось на протяжении XIX века отношение к слову у разных писателей, каких традиций и предпочтений придерживались Пушкин и Лермонтов, Достоевский, Лев Толстой и Лесков. Главное в этом обогащении словесных форм — устранение прежних жанрово-стилистических ограничений и открытие новых возможностей для более полного раскрытия содержания.

Русская литература отвергает как поверхностное содержание во внешне блестящей форме, так и невыразительную форму общественно интересного содержания. В конкретном художественном произведении содержание и форма составляют целое.

Все это нужно знать для того, чтобы уметь читать художественное произведение, уметь его анализировать и делать правильные выводы. Мы читаем художественное произведение не для того, чтобы коллекционировать идеи, а для того, чтобы в соответствии с нашими духовными потребностями удовлетворить эстетическое чувство, испытать эстетическое наслаждение, необходимое нам для собственного совершенствования и развития личности.

Через эстетическое удовольствие нам становятся дороги мысли писателя о мире, о человеке, об обществе и понятны чувства, которые вдохновили его на создание романа, поэмы, комедии, повести или стихотворения. А так как эстетическое наслаждение мы получаем не иначе как через форму, то форма — это своего рода двери со вставленным в них ключом, открыв которые мы проникаем в содержание. Всякие попытки несведущих людей извлечь идеи, мысли из художественного произведения, минуя форму, которая сама по себе уже содержательна и требует размышления над ней, обречены на неуспех.

Художественное произведение должно быть прочитано полностью, без изъятий, без пропусков описаний природы или каких-либо сцен и эпизодов, которые кажутся несущественными. Необходимо обращать внимание на детали, на подробности, на описание обстановки и мысленно ставить перед собой вопросы, которые возникают при чтении. Если на них не находятся убедительные ответы, то лучше всего воспользоваться помощью учителя или книг, в которых эти вопросы уже освещены.

Учебник раскрывает направление и путь развития русской литературы в XIX веке, предлагает анализ творчества разных писателей.

Литературоведение не терпит однозначных решений и выводов. Это динамичная и чрезвычайно сложная область человеческой деятельности. Поскольку сформированное содержание и содержательная форма многослойны и многомерны, то они вследствие самой природы художественной литературы неисчерпаемы, их глубины бездонны. Критики, ученые и читатели в разные эпохи в разных душевных состояниях воспринимают художественные тексты, одни и те же сцены, эпизоды, образы, слова и выражения по-разному.

Если в обычной атмосфере камень всегда падает, а пух всегда летит, подчиняясь физическому закону всемирного тяготения, если в арифметике дважды два всегда четыре, какая бы погода ни стояла на дворе, в каком бы тысячелетии, при каком бы строе государственного правления ни жил человек, то восприятие художественного произведения зависит от времени, от уровня развития общества, от степени начитанности и образованности того, кто судит о художественном произведении, от

его ума и чувства, от богатства его личных духовных способностей и от множества других причин. Все это порождало различные и часто противоречивые оценки одного и того же явления или образа в разные эпохи.

Почему это так? Да потому, что художественное произведение — это часть внутреннего мира автора. В нем запечатлена, по словам Пушкина, «душа в заветной лире». Внутренний мир каждого человека неисчерпаем в своей глубине. Тем более мир гения. Вследствие этого литература о Пушкине и его произведениях по количеству написанного превышает корпус сочинений поэта. О стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» академик М. П. Алексеев, например, написал большую книгу. Однако и эта книга не исчерпала смысла, вложенного Пушкиным в двадцать строк этого произведения. Об этом стихотворении продолжают появляться все новые и новые публикации. Так и должно быть. Человеку интересно следить за мыслями великого человека, потому что так передается ему знание жизни, духовный и душевный опыт, необходимый для самовоспитания и духовного роста.

Каждое исследование содержит не всю истину о прочитанном, а лишь частицу (большую или малую), но каждое из них приближает нас к истине. Для того чтобы постичь смысл текста, надо его правильно прочитать под углом зрения, соответствующим его природе. И тут помогают существующий опыт, традиции, личный художественный вкус, знания, проникновение в текст, озарение, внезапно открывающее в произведении то, что ранее не было замечено или чему ранее не придавалось должного значения.

В помощь ученику, стремящемуся к серьезному изучению и постижению великой русской литературы, в учебнике предложены вопросы и задания, большинство из которых нацеливает на самостоятельную деятельность разной степени сложности.

Учебник опирается на традиции и достижения отечественной литературной науки, которые были использованы авторами в ходе размышлений над творчеством того или иного писателя. Овладев этими традициями и достижениями, можно продолжить самостоятельное чтение и познание русской литературы, без чего невозможно стать культурным человеком и «в просвещении» идти вровень с «веком».

Предлагаемый вашему вниманию учебник может быть использован в классах с разным уровнем изучения литературы (базовый и профильный).

Разделы, вопросы, задания, предназначенные для изучения литературы на профильном уровне, обозначены звездочкой (*).

Вопросы и задания

1. Какие советы читателям М. Горького, С. Маршака, К. Паустовского, Д. Лихачева вы помните из предыдущих классов и какими из них вы пользуетесь при чтении?
 2. Обращаете ли вы внимание при анализе художественного произведения на стиль, жанр, композицию, детали, художественные особенности в процессе самостоятельного чтения?
 3. Как вы объясните слова А. Пушкина и В. Ходасевича? Почему они поставлены перед вводной статьей?
-

Г Л А В А

— I —

Россия в первой половине XIX века.


Исторические события.

Общественная мысль.

*Русская литература первой половины XIX века
в контексте мировой культуры.*



Периодизация исторического и литературного развития



Первая половина XIX века с точки зрения истории — историческая эпоха, начавшаяся Великой французской революцией 1789—1793 годов и завершившаяся в Европе в конце 1840-х годов, а в ряде стран, в том числе в России, США, Индии, Китае, даже в конце 1850-х годов. С точки зрения литературного движения, периодизация которого вследствие относительно самостоятельного развития не совпадает или частично совпадает с исторической, новая эпоха литературы началась в последнее десятилетие XVIII века и закончилась примерно в 1852 году — год смерти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. Первый из них «открыл» литературу XIX века, второй завершил ее первый этап.

Содержанием истории в первой половине XIX века стали кризис всей феодально-монархической системы в Европе, начало буржуазного развития стран европейского континента, установление в них республиканских режимов, представительных правлений, а также противоречия в самом буржуазном строе и между государствами, которые выразились в революциях и войнах. После Великой французской революции народы всей Европы были втянуты в войны с Наполеоном. Россия оказалась в гуще исторических событий: она выиграла Отечественную войну 1812 года, пережила восстание декабристов на Сенатской площади, несколько войн с Турцией, усмирила польское восстание в начале 1830-х годов и потерпела поражение в Крымской войне 1853—1856 годов, которая продемонстрировала, с одной стороны, беспримерный героизм русского солдата и офицера, с другой — политическую, общественную и экономическую отсталость страны (крестьянство все еще находилось в крепостной зависимости, личность была лишена необходимых политических свобод). Стало ясно, что Россия нуждалась в глубоких социально-политических реформах, без которых она не могла развиваться дальше.

Европа в начале XIX века была ввергнута в полосу непрерывных войн, которая закончилась поражением Наполеона и высылкой его на остров Святой Елены. Во Франции и в других странах были восстановлены монархии. Однако вскоре после

революций 1830 и 1831 годов власть перешла в руки финансовой аристократии, а после революции 1848 года была установлена так называемая 2-я республика. Все это оказывало сильное влияние на политическую жизнь всех стран.

В первой половине столетия продолжались колониальные войны и передел заморских владений. Англия захватывает Индию и Бирму, Франция — Алжир, однако Испания и Португалия теряют владения в Америке (за исключением Кубы). В колониальные войны вступают США. Политическая карта мира постоянно перекраивается. В ходе нескончаемых войн независимость получили Бельгия, Греция, автономию — Сербское княжество. Крупным событием было добровольное присоединение к России областей Закавказья и Бессарабии.

Понятно, что в это время не замирала ни общественная, ни научная, ни культурная жизнь различных стран.

Наука в мире развивалась в направлении, заданном теоретической мыслью XVIII века. Среди ученых, сделавших открытия мирового значения в области математики и естествознания, — Лобачевский, Лаплас, Гаусс, Фарадей, Ампер, Джоуль, Гельмгольц. Сочинения географов, натуралистов, путешественников становятся незаменимой частью духовной жизни людей и влияют на их взгляды, в том числе на эстетические представления. Известно, что исследования Александра Гумбольдта и стиль его научных сочинений оказали сильное воздействие на формирование романтизма. Писатели заинтересовываются научными изысканиями и гипотезами в области эволюционной теории, которые были в изобилии представлены такими людьми, как Ламарк, Жоффруа, Сент-Илер, Бэр и др. Особое значение для развития литературы имели философия и история. Без усвоения немецкой классической философии (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель) нельзя вполне понять творческие системы романтиков и реалистов, а без чтения исторических трудов Гердера, Винкельмана, Карамзина трудно постичь принципы художественного историзма, проявившиеся в сочинениях Вальтера Скотта, А. Пушкина и Л. Толстого.

Литературное развитие, взятое в целом, можно охарактеризовать как постепенную смену литературных направлений, как движение от классицизма к сентиментализму, романтизму и реализму. При этом нужно учитывать следующие обстоятельства. Во-первых, смена одного направления другим не совершалась в строго определенных календарные сроки. Нельзя, например, сказать, что 19 октября 1825 года реализм вытеснил с литературной арены романтизм. Для того чтобы победа реализма стала явной, необходимо время, в течение которого появилось бы достаточно большое количество произведений, продемонстрировавших неоспоримые в глазах современников — писателей и читателей преимущества реализма по сравнению с романтизмом. Его качественные достоинства при всей их относительности должны стать очевидными в теоретическом и практическом

планах для целого поколения художников слова. Во-вторых, торжество одного литературного направления над другим нельзя понимать как полное исчезновение предшествующего (рядом с писателями-реалистами, например, в первой и во второй половине XIX века публикуют свои сочинения и писатели-романтики) или как его полное исключение из литературной практики (например, многие свойства романтизма, прежде всего понимание им жизни как текучей, изменчивой стихии, были подхвачены реалистами). Следовательно, смена предшествующего направления последующим должна стать не только предметом полемики, отторжения и преодоления, но и продолжением, усвоением, переосмыслением и преобразованием.

Возникновение новых идей, взглядов и новых словесно-художественных форм предполагает смену литературных направлений. Исходя из этого, содержание литературного процесса в России на протяжении XIX века составляет переход от мышления жанрами («жанровое мышление») к мышлению литературными стилями и индивидуально-авторскими стилевыми системами, а затем к созданию «литературных школ», обладающих своими программами (эта последняя стадия литературного процесса уже не укладывается в хронологические рамки XIX столетия).

Россия 1795—1815 годов. Исторические события. Общественная мысль. Литература

Центральными историческими событиями, определившими весь ход русской истории в этот период, были Великая французская революция 1789—1793 годов, Отечественная война 1812 года и возникновение первых «декабристских» организаций.

На знамени Великой французской революции, направленной против феодально-монархического режима в защиту буржуазных свобод, были написаны три слова: «Свобода. Равенство. Братство». Французы требовали республики, равенства всех сословий и каждого человека перед законом. В России идеи революции нашли живой отклик, и тому были свои национальные причины. Просвещенные круги, которые составляли в ту пору меньшинство, желали упразднения или ограничения самодержавной власти, отмены крепостного права, установления твердой законности, личных свобод и защиты личности, просвещения широких слоев народа. Вследствие этого русское общество внимательно следило за ходом Французской революции. Ее восприятие в России прошло три этапа.

Общественное мнение в России о Французской революции

Первый этап (1789—1791) — созыв Генеральных штатов, провозглашение демократических свобод — был встречен восторженно. Примеривая к себе Французскую революцию, русские дворяне рассуждали о конституции, раскрепощении крес-

трян, о гражданских свободах, но большинство из них не желало ни конституции, ни освобождения землепашцев.

Второй этап (1792—1793) — казнь короля Людовика XVI и королевы Марии-Антуанетты, установление якобинской диктатуры и кровавая расправа над ее противниками — был воспринят резко отрицательно. Эта фаза Французской революции вызывает недоумение и растерянность в русском обществе, не принявшем разгула бессмысленных убийств и торжества террора потерявшей человеческий облик и обезумевшей от крови толпы. В этой оценке сходились такие столь разные писатели, как Н. М. Карамзин и А. Н. Радищев.

Одни дворяне, сторонники крепостного права, возложили вину за эти расправы и убийства на идеи Просвещения, усматривая все зло в учениях Вольтера, Дидро и других просветителей. Они называли идеи французских просветителей и лозунги Французской революции «чужебесием», «заразой», которой необходимо поставить прочный и крепкий заслон на границах России и в умах русских людей. С границами дело обстояло просто: Екатерина II, придя к власти, заигрывала с просветителями, переписывалась с Вольтером, купила его библиотеку, чтобы поправить материальное положение французского писателя, пригласила в Россию Дени Дидро, но после революции запретила ввоз иностранных книг, ужесточила цензурные меры и ограничила деятельность частных типографий. С умами выходило сложнее: дворянину было трудно запретить думать по-своему, и Екатерина II постоянно сталкивалась с недовольством общества. Ее порядки критиковали и высмеивали Н. И. Новиков, Д. И. Фонвизин, И. А. Крылов.

Другие дворяне, сторонники гражданских свобод и самодержавия, основанного на соблюдении строгих законов, настаивали на том, что не Просвещение виновато в кровавых эксцессах Французской революции, а недостаточная просвещенность народов и государей. Этой позиции держался Карамзин.

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

В России после смерти Екатерины II императором стал Павел I. Русское общество с надеждой встретило нового царя. Карамзин и Державин посвятили ему свои стихотворения. Павел I, не любивший своей матери, по пришествии к власти сразу отменил некоторые ее повеления и указы. Он освободил из Шлиссельбургской крепости Н. И. Новикова, возвратил из сибирской ссылки А. Радищева. Император позаботился о солдатах, увеличив их довольствие, запретил офицерам издеваться над низшими чинами и по всякому поводу и без повода бить их. Он облегчил положение крепостных крестьян, которые по его указу должны были лишь в течение трех дней исполнять

барщину. Однако Павел I ненавидел «французобесие» и ужесточил запрет на ввоз в Россию иностранных книг, не позволяя заведение частных типографий.

Спустя три года после воцарения Павла I во Франции пришел к власти Наполеон Бонапарт, ставший сначала консулом республики, затем диктатором и вскоре провозгласивший себя императором. Для России, как и для других стран Европы, возникла новая опасность, опять исходившая от Франции: император задумал создать новую великую империю и насильственно перекрыть карту Европы. В течение пятнадцати лет континент сотрясался от грохота войн. Первоначально Наполеон воспринимался борником свободы. Под ударами его армий пали монархии — Пруссия, Австрия и другие государства. В результате Наполеоновских войн многие европейские государства и народы утратили национальную самостоятельность. Только Англия и Россия остались неподвластными воле французского императора.

Наполеон стал главным врагом Павла I, но все основные баталии, приведшие в конечном итоге к падению Наполеона, происходили уже при его сыне, Александре I.

«Дней Александровых прекрасное начало»

Воцарение Александра I, заявившего, что будет править по примеру своей бабки Екатерины II, т. е. не ущемлять интересов первого сословия и не стеснять частную жизнь дворян, было встречено со всеобщим воодушевлением. О Павле I постарались забыть. Зато Александру I похвалы слышались со всех сторон. Его называли солнцем просвещения, гением-хранителем.

В начале царствования Александр I сразу же издал ряд указов, облегчавших частную жизнь дворян и увеличивавших степень их личной свободы. Они касались беспрепятственного пропуска лиц, въезжавших в Россию и выезжавших из нее, отмены запретов на ввоз иностранных книг, на заведение частных типографий. Александр I уничтожил пытки и публичные виселицы.

В столице и губернских городах были открыты высшие учебные заведения и гимназии. 19 октября 1811 года по велению Александра I торжественно открылся Императорский Царскосельский лицей — привилегированное учебное заведение для мальчиков из родовитых дворянских семей. В нем предполагалось готовить высших чиновников для разных отраслей государственной деятельности. Учреждение Лицея наряду со взятием Парижа Пушкин всегда ставил в особую заслугу Александру I: «Он взял Париж, он основал Лицей...»

В июне 1801 года Александр I учредил Негласный комитет, куда вошли его «молодые друзья» — В. Кочубей, А. Строганов, Н. Новосильцев и А. Чарторыйский. Им было поручено готовить коренные политические преобразования в России, затрагивающие государственное устройство и положение крестьян.

ян. И хотя деятельность комитета не увенчалась успехом и не привела к каким-либо значительным результатам, Александр I продолжал думать о реформах. Их продвижению помешали войны, которые в это время вела Россия с Францией, но, как только наступал мир, император возвращался к своим либеральным намерениям. В дальнейшем он призвал на службу М. Сперанского, под влиянием которого издал несколько прогрессивных указов («О придворных званиях», «О чинах гражданских»). Смысл их заключался в том, что носители придворных званий — камергеры и камер-юнкеры — обязывались служить, а чиновники, производимые в коллежские советники, должны были иметь университетское образование. Эти указы означали, что старшинство и покровительство не являются основными условиями продвижения по службе и что на бюрократической лестнице уравниваются права дворян и выходцев из других сословий, права знатных и незнатных, долго служивших и принятых на службу недавно. В 1810 году был образован Государственный совет, которому вменялось в обязанность предварительно рассматривать законы. Предполагалось подготовить Государственное уложение и созвать Собрание, на котором уложение должно быть принято, после чего Собрание было бы преобразовано в Государственную думу (орган сословного представительства в духе европейских парламентов). Для осуществления постепенного перехода к конституционной монархии, возможно и к республике, кабинет министров надлежало преобразовать в верховный исполнительный орган, а каждую из властей (законодательную, судебную, исполнительную) разделить на четыре соподчиненные ступени: волостную, окружную, губернскую, верховную.

Обстоятельства, однако, сложились так, что внешняя и внутренняя обстановка препятствовала либеральным преобразованиям. Войны с Наполеоном надолго прерывали реформы. И хотя Александр I в 1812 году еще пытался проводить либерализацию страны, его преобразовательный пыл уже был исчерпан. В том же году по приказу императора арестовали и сослали в Нижний Новгород М. Сперанского.

1815 год — год окончания войн с Наполеоном и прекращения либеральных начинаний Александра I, под знаком которых прошли первые полтора десятилетия его царствования.

Война 1812 года. Отечественная война 1812 года вызвала в России небывалый подъем национально-патриотических чувств, что способствовало оживлению деятельности общества во всех отраслях — в духовной, экономической, социальной, культурной.

Русское государство отстояло свою свободу и независимость, нанеся поражение грозному и опытному противнику, которым командовал гениальный военачальник. Во время Отечественной войны все сословия были охвачены одним общим

чувством. Никогда позже в XIX веке общество уже не знало подобного единства. Поэтому в национальную память, литературу, искусство, культуру вообще Отечественная война 1812 года вошла как время национальной гармонии. Именно в таком свете ее воспели В. Жуковский в «Певце во стане русских воинов», Д. Давыдов в своих стихотворениях, А. Пушкин в «Воспоминаниях в Царском Селе», «Евгении Онегине», стихотворениях, посвященных лицейским годовщинам, Н. Языков в знаменитых посланиях, адресованных Д. Давыдову, М. Лермонтов в «Бородине», Л. Толстой в «Войне и мире». По возвращении в Россию Александр I распорядился о переводе Евангелия на русский язык (в церковном и домашнем обиходе русские пользовались церковно-славянским переводом). Осушественный в 1818 году перевод стал огромным культурным событием в России.

После эпохи Просвещения, сгоревшей в пламени Французской революции и Наполеоновских войн, наступила пора романтизма. Наполеон стал ее первым историческим героем-индивидуалистом.

Состояние литературы. В первые годы нового, XIX столетия литература России приобрела светский характер и начала овладевать европейским культурным наследием — языческой мифологией античности, христианской Средневековья, гуманизмом¹ Возрождения, философским рационализмом Просвещения. Постепенно она стала обращать внимание и на национальные истоки — русский фольклор и народные предания. Однако главная ее цель состояла в том, чтобы догнать европейские литературы, создать национальный литературный язык, сделав его единым (в это время все еще мыслили разными жанрово-стилистическими категориями), и вдохнуть национальное содержание в национальную форму.

Эпоха Просвещения в России выдвинула два главных литературных направления: классицизм и сентиментализм. Другие направления — барокко и предромантизм — не получили большого историко-художественного значения вследствие того, что русская литература, стремительно развиваясь, в очень короткие сроки миновала стадии, которые уже прошла европейская изящная словесность за более длительное время.

¹ Не надо думать, будто эпоха Возрождения — время торжества повсеместного человеколюбия. Свое название она получила вследствие провозглашенного тогдашними философами, художниками, писателями, общественными деятелями «лозунга»: «человек мера всех вещей». Гуманисты — так называли приверженцев этого взгляда — стремились уравновесить права «плоти» и «духа», защитив в человеке не только его божественные дух и душу, но и его телесную, земную природу.

КЛАССИЦИЗМ

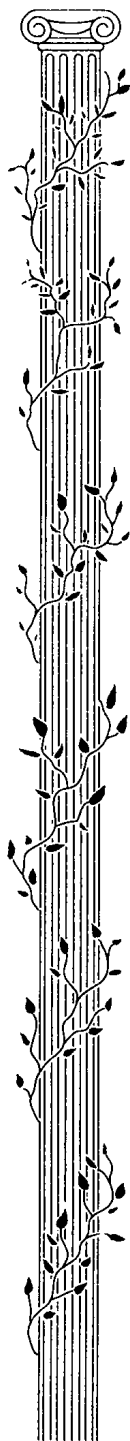
Классицизм как литературное направление возник в Европе в XVII веке и предшествовал Просвещению, которое оформилось в XVIII веке.

Европейский классицизм принял идею Декарта о том, что началом познания и развития мира является разум, сознание. В масштабе Вселенной — это абсолютный Разум, Бог. В масштабе человеческого общества — разум человека. В отличие от эпохи Возрождения, которая, выдвинув человека в центр земного сообщества, уравнивала тело и дух, классицизм и Просвещение отдали первенство сознанию. «Я мыслю, следовательно, существую», — провозгласил Декарт. В дальнейшем просветители скажут: «Мнения правят миром». Тем самым все Бытие есть произведение Разума.

Подхватив идеи философии XVII века о могуществе разума в жизни человека и в истории общества, писатели-классицисты столь же всесильной, как и разум, считали сферу чувств. Не поддающиеся интеллекту чувства часто торжествуют над повседневным разумом. Между разумом и чувствами, следовательно, идет непрерывная борьба. Эти воззрения привели классицистов к выводу о том, что состояние мира в основе своей принципиально трагично. Поэтому главным и широко распространенным жанром стала трагедия, высокие образцы которой дали Пьер Корнель и Жан Расин во Франции, а на русской почве — Сумароков и Княжнин.

Классицизм воспринимал мир иерархически, в виде восхождения от низших ступеней к высшим. То же устройство распространялось и на человеческое общество. Внизу находились люди необразованные, непросвещенные. Над ними — испытывавшие свет разума, способные мыслить, творить и создавать новую «природу», облагороженную мыслью. На еще более высокой ступени — люди, обладающие государственным разумом, от которых зависит течение истории; у них могли быть пороки, но благодаря разуму они всегда их преодолевали.

С точки зрения классицистов, реальный мир, в котором они обитали, соответствовал требованиям просвещенного разума, идеальным изображениям прекрасной и совершенной природы, пре-





Сумароков

красного и совершенного общества, прекрасного и совершенного человека, образцы которого оставило нам искусство античности, Древней Греции и Древнего Рима в эпоху расцвета, в период Высокой классики.

Отсюда происходит название «классицизм». Латинское слово *classicus* означает «образцовый».

Современная жизнь, считали классицисты, не может служить примером истинно разумной жизни. Если изображать жизнь только такой, какова она есть, то людей нельзя увлечь картинами, в которых нет полного торжества просвещенного разума над стихиями страстей, господствующих в действительности. Из этого классицисты сделали вывод, что их главной заботой и главным объектом их внимания должна стать жизнь идеальная, жизнь, которая непременно возникает, если наполнить ее светом разума. Таким образом, реальная действительность допускалась в художественную литературу в качестве необработанного, стихийного материала, не имеющего самостоятельного значения и подлежащего воздействию просвещенного разума.

Следовательно, описание какого-нибудь предмета или человека в классицизме должно быть и таким, каков он в жизни и каким его видит художник, и иным, соответствующим понятиям о нем, т. е. разумным (идеальным) нормам. Классицизм требовал от писателя изображения живого человека и человека-идеала, если, разумеется, речь шла о герое. При этом подлинный интерес писателя-классициста был сосредоточен на идеализированном, придуманном мире, который возникал в его голове и привлекательность которого он доказывал своим произведением. Эстетический идеал писателя-классициста — человек, чувствами которого правит просвещенный разум. В этом отношении человек классицизма противопоставлен человеку Возрождения, освобожденному от аскетической церковной морали, но безудержному в своем индивидуализме, в своих желаниях. Человек классицизма, напротив, держится высоких нравственных принципов. Для него превыше всего долг перед государством. Поэтому он осуждает произвол страстей и подчиняет личное общественному, подавляя свои чувства или овладевая ими.

Поскольку самый высший разум — государственный, то главными героями должны быть цари, императоры, короли, которые руководствуются государственным умом. Классицизм утверждал неограниченные возможности просвещенного монарха, знающего, в чем заключается его общественный долг.

Напротив, отрицательные персонажи, например, в комедиях Мольера или Фонвизина искаженно толкуют свои права и обязанности. Так, госпожа Простакова в комедии Фонвизина «Недоросль» извращает смысл указа о вольности дворянства, понимая вольность как полную, безотчетную власть над крепостными без каких-либо нравственных, общественных и иных ограничений. Она полагает своим законом единый произвол и говорит, что дворянин волен, когда захочет, сделать с крепостными все, что пожелает. По этому поводу положительный герой, Стародум, воплощающий подлинный разум, иронически восклицает: «Мастерица толковать указы!»

На примере Простаковой читатель и зритель комедии убедились, что ею владели низкие чувства и что ей неведомы разумные понятия. Историк В. О. Ключевский заметил, что Простакова «хотела сказать, что закон оправдывает ее беззаконие. Она сказала бессмыслицу, и в этой бессмыслице весь смысл «Недоросля».

Поскольку разум Простаковой спит, то она не понимает своего долга перед обществом, перед семьей. Место разума занимают ничем не сдерживаемые низменные страсти. Не управляемые разумом, они превращают Простакову в деспотичную помещицу-тиранку.

Вполне закономерно, что не осознающая своих обязанностей, подчиненная грубым страстям Простакова в финале комедии терпит полное крушение и как помещица, и как воспитательница сына.

В основе поведения героев классицизма лежит строгая логика. Они действуют рационалистически (от слова «рацио» — разум). Подобно тому как весь мир в представлении классицистов построен иерархически (от низшей ступени к высшей), так и предметы изображения, картины жизни в художественной литературе разделились на низшие и высшие. Каждому из них соответствуют строго определенные жанры.

Для изображения людей необразованных, непросвещенных, у которых разум неразвит, внутренний мир прост и несложен, классицисты отвели жанры комедии, басни, эпиграммы, песни, которые считали низкими. Для выражения души обыкновенного частного человека были предназначены элегии, послания, идиллии (эклоги). Эти жанры назывались средними. Разум могучих государственных мужей, их участие в исторических событиях воспевались в героических поэмах, похвальных, торжественных одах. Научным открытиям, жизни духа и размышлениям о пагубности зла посвящались философские оды, представлявшие собой на русской почве переложение псалмов, и оды-сатиры, полные негодования, саркастического смеха, но лишённые комизма. Эти наиболее важные жанры считались высокими.

Итак, классицизм видел мир в свете высоких, средних и низких жанров. Это и есть жанровое мышление. Оно заклю-

чается в том, что жанр «диктует» писателю, какой жизненный материал должен войти в произведение и какой стиль должен быть избран для его освещения. В похвальной оде нельзя было выражать восхищение низкими картинами. В трагедии не допускался комизм, а комедия освобождалась от трагических эпизодов или конфликтов. Смешение жанров первоначально считалось нарушением прав, хотя в дальнейшем они строго не соблюдались и все более расшатывались.

В качестве примеров классицистам служили произведения древних античных авторов, но не для слепого, бездумного подражания, а для придания еще большей разумности, благородства, для создания образца. Произведения античных авторов — это не грубая, не обработанная разумом природа, а природа, уже освещенная мыслью. Поэтому они становятся источником и почвой искусства классицизма, которое только и может раскрыть их истинный смысл.

Важнейшее значение разума проявляется в том, что он не терпит недосказанности, двусмысленности, неясности. Слово писателя должно быть точным, содержащим прямой смысл или, если имеется в виду природа, предметное значение, передающее объективные признаки (например, река быстрая, глубокая; песок желтый и т. д.). Точно так же теоретики классицизма настаивали на ясном, логичном синтаксическом строении предложения и всего текста.

Русский классицизм начал оформляться не в XVII веке, как французский, а в XVIII веке, когда после смерти Петра I появилась угроза петровским завоеваниям, угроза возврата к допетровским порядкам. Русский классицизм более тесно, чем французский, связан с идеологией просветительства, с мыслью о просвещенной монархии. Писатели-классицисты ставили своей задачей просветить царей, побудить их к покровительству наукам, содействию образованию, развитию промышленности — словом, учили монархов мудрому управлению государством. В качестве идеального просвещенного самодержца, проникнутого всечасно заботой о благе отчизны, был прославлен Петр I, которого все писатели, начиная с Ломоносова, ставили в образец его потомкам.

Теперь, после всего сказанного, можно дать определение классицизма как литературного направления.

Классицизм — литературное направление европейского масштаба, характеризующееся рационализмом (разум — «верховный судья» над окружающим миром) и жанровым мышлением (жанровая система классицизма строго регламентирована и разделена на высокие, средние и низкие жанры). В качестве образца идеальной нормы классицизм выдвинул в центр изображения человека, наделенного высоким общественно-нравственным сознанием и чувствами, способного преобразовать жизнь по законам разума.

1. Когда возник классицизм в Европе и в России? Каково происхождение слова «классицизм»? Каковы особенности классицизма как литературного направления?
2. Как представляли себе классицисты устройство мира и общества? Что считали они главным объектом внимания? Каков основной пафос литературы классицизма? В каком соотношении находятся разум и чувства в литературе классицизма?
3. Что такое «жанровое мышление»? Раскройте это понятие на знакомых вам одах Ломоносова, комедии Фонвизина. Охарактеризуйте жанры высокие и низкие на примерах оды, басни. Какие жанры в классицизме считались господствующими, а какие — второстепенными и почему?

Просвещение в Европе и в России

В Европе классицизм предшествовал эпохе Просвещения и во многом способствовал ее расцвету, в России классицизм и Просвещение возникли одновременно. Просветители, как и классицисты, обращались к разуму человека, возлагали надежду на просвещенного монарха и ратовали за свободное развитие науки. Девизом просветителей стало выражение: «Господи, просвети меня». Просветители стремились внушать разумные идеи другим, «просвещать, развивая».

Просветители, веря в конечное торжество Разума, в гармонию будущего миропорядка, все более убеждались в том, что ни государи, ни общество, ни народ не наделены истинным Разумом. Настоящий Разум поселился, с их точки зрения, в головах философов, мыслителей, ученых, которые обязаны донести его свет до сознания правителей, их приближенных и народов. Просветить общество, прежде всего монархов, внушить им разумные понятия — вот какую задачу поставили перед собой просветители. Отсюда произошло название всей эпохи — «Просвещение». Оно означало также, что просветители всячески поощряли знания, науки, искусства, презрительно относились к невежеству. Таким образом, между классицизмом и Просвещением много общего, но они не тождественны друг другу. *Классицизм* — это прежде всего литературное направление. Просвещение — это значительное и плодотворное идеологическое и культурное движение в истории человечества.

Идеи Просвещения, овладев образованными слоями разных национальных обществ, вскоре подчинили своему воздействию искусство классицизма, сообщив ему новый толчок для развития. Современники и потомки были убеждены, что именно



Жан-Жак Руссо



Дидро



Вольтер

Просвещение и просветители (Вольтер, Дидро, Жан-Жак Руссо и др.) подготовили своими сочинениями Великую французскую революцию.

Ранние просветители (Вольтер) не сомневались ни во всемогущий Разум, ни в его конечное торжество: мир будет построен на разумных понятиях. У поздних просветителей (Руссо) веры в могущество Разума и в будущую гармонию мироустройства поубавилось. Просветители не могли не заметить, что, несмотря на их усилия, мир жил по какому-то своим законам, не очень-то прислушиваясь к их разумным и гуманным наставлениям. Ранние просветители не придавали несчастному случаю серьезного значения, считая его отклонением от нормы, не разрушающим, однако, общей гармонии. Поздние просветители из этого сделали вывод: человеческий разум и Разум вообще не всемогущи, а гармония мира зависит не от Разума. Они пришли к заключению, что недооцененные ими Чувства способны лучше устроить счастье человека на земле, чем слишком холодный и отвлеченный в своих требованиях Разум. От культа Разума европейские интеллектуалы готовили постепенный переход к культу Сердца.

Поздние просветители пришли к мнению, что в просвещении и в воспитании нуждаются и разум и сердце. Причем просвещают и воспитывают душу окружающий мир, авторитетные, знаменитые умы и сам человек. Воспитание должно быть обязательно дополнено самовоспитанием (может случиться и так, что человека воспитывают, а он не хочет этим воспользоваться). Надо прежде всего пожелать себе сделаться человеком. И если все люди поставят перед собой такую задачу, то все естественным образом устремятся к добру и совершенному миропорядку. Отсюда следовало, что дорога к общественной гармонии лежит через самосовершенствование человека. Теперь самый ход истории стал зависеть от сте-

пени просвещенности сердца человека, от уровня его воспитания.

В произведениях поздних просветителей на первый план вышли герои, способные к душевным порывам, тонким чувствам, добрым движениям сердца. «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта, «История Тома Джонса, найденыша» Генри Филдинга, «Памела, или Вознагражденная добродетель» Самюэля Ричардсона, «Страдания молодого Вертера» Иоганна Вольфганга Гёте — вот выдающиеся сочинения поздних просветителей, которые отдали сфере Чувств явное предпочтение перед потерявшим безусловное доверие Разумом.

Наиболее решительно порвал с идеологией и литературой ранних просветителей французский философ и писатель Жан-Жак Руссо, создавший роман «Юлия, или Новая Элоиза».

Расцвет и кризис классицизма и просветительства в России

В Россию идеи Просвещения проникли в середине XVIII века. Лучшие писатели России были просветителями и разделяли воззрения своих европейских собратьев, но литературный процесс в России отличался от европейского: один и тот же писатель мог выпустить одно произведение в классицистическом духе, другое — в сентиментальном. Это характерно для конца XVIII века, когда появляются произведения Хераскова, Капниста, Державина, Крылова, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, писателей, которые держались разных литературных взглядов.

Россия в начале XVIII века стала великим и могучим государством, покрывшим себя славой вдохновенных побед на полях брани и в мирном труде. Отсюда возник торжественный тон, который слышится в знаменитых похвальных одах **Михаила Васильевича Ломоносова**, воспевшего просвещенный разум, просвещенного монарха Петра I и значительные события русской истории и текущей жизни. Ломоносов не сомневался в конечном торжестве человеческого ума над невежеством.

В своих сочинениях Ломоносов не только дал высокие поэтические образцы в жанрах похвальной и анакреонтической оды, переложениях псалмов, надписях, героической поэме, но и реформировал русскую жанрово-стилистическую систему, а вслед за Тредиаковским и русский стих. Он понял, что природе русского языка, ввиду подвижности ударения в словах, более пригоден силлабо-тонический, а не силлабический стих. Поэт отдал предпочтение четырехстопному ямбу и связал его с жанром оды, которая в его творчестве стала своего рода «государственным жанром». О значении для судеб русской поэзии четырехстопного ямба, прозвучавшего в первой оде Ломоносо-



Ломоносов



Фонвизин

ва «На взятие Хотина», поэт В. Ф. Ходасевич спустя два столетия восторженно сказал:

С высот надзвездной Музики
К нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен.
Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

Н. В. Гоголь назвал Ломоносова «отцом нашей стихотворной речи». В полном согласии с правилами классицизма Ломоносов упорядочил словарный состав русского языка по стилистическим признакам. Все слова были разделены на относящиеся к высокому, среднему и низкому стилям. Ломоносов¹ не только упорядочил стили, но и соотнес их с жанрами. Так было положено начало формированию русского литературного языка.

Ломоносов вместе с Тредиаковским, Сумароковым, Фонвизиным и другими значительными писателями создал русский классицизм.

В России классицизм носил иной характер, чем на Западе. В нашей культуре не было устойчивой традиции индивидуализма, сложившейся в Западной Европе во время и после эпохи Возрождения. Поэтому классицизм в России смягчал остроту конфликта. Во французской литературе конфликт, например, долга и страсти был непримирим и разрешался трагично, тогда как в русской литературе тот же кон-

¹ Зачатки учения Ломоносова о «трех штилях» находим в «Поэтике» сподвижника Петра I Прокоповича: «Что касается слов, они должны быть обычными, обыденными и не слишком громоздкими, если речь идет о чем-нибудь простом, как это часто можно наблюдать в «Буколиках» Вергилия, где выведены беседующие пастухи. Если же описывается нечто величественное, поразительное, огромное, то следует подыскивать и слова более звучные. Но если речь будет идти о среднем между самым простым и самым высоким, то равным образом и слова нужно подбирать в таком же роде — не очень звучные и возвышенные, но и не низменные или пустые».

фликт мог завершаться примирением ума и страстей или счастливым финалом. Иной была и иерархия жанров. Как известно, главным родом французской литературы была драма, а центральным, наиболее высоким жанром — трагедия. В России на первое место вышел лирический род, а в нем — торжественная, похвальная ода или высокая сатира, близкая философской или нравоучительной оде. Державин даже назвал свое теоретическое сочинение «Рассуждение о лирической поэзии, или об оде», поставив тем самым знак равенства между лирикой и одой.

В конце XVIII и особенно в начале XIX века классицизм уже не пользуется авторитетом в литературе, писатели-классицисты и близкие к ним писатели-просветители уходят с литературной сцены. Одни из них пересматривают принципы классицизма, в творчестве других классицистические произведения перемежаются с произведениями сентиментальными, третьи пытаются обновить классицизм. При этом атака на классицизм и просветительство идет как извне, так и изнутри.

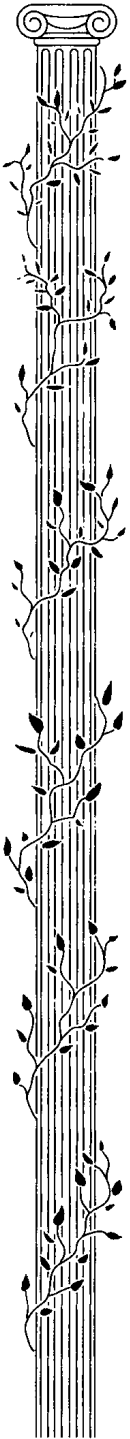
Примером глубочайших изменений классицизма в конце XVIII — начале XIX века может служить творчество величайшего поэта XVIII века Г. Р. Державина, итог творческого пути которого был подведен сборником «Анакреонтические песни» (1804) и собранием сочинений (1808—1816), ставшим крупным литературным событием.

Признанный поэт-классицист, державшийся правил и норм классицизма, одновременно, как ни странно, колебал его вполне твердые и прочные устои. Сравнив Ломоносова и Державина, Н. В. Гоголь писал об их сходстве и различии: «То же самодержавие, государственное величие России слышится у него (у Державина. — *Ред.*), но уже видны не одни только географические очерки государства: выступают люди и жизнь. Не отвлеченные науки, но наука жизни его занимает. Ода его обращается уже к людям всех сословий и должностей, и слышно в них стремление начертать закон правильных действий человека во всем, даже в самих его наслаждениях».

Вопросы и задания

1. В чем состоят заслуги классицистов и просветителей перед русской литературой?
2. Кто из писателей участвовал в реформировании русского стиха и замене силлабической системы стихотворства силлабо-тонической? Усилиями каких поэтов был создан «стихов российских механизм»?
3. В чем заключалось содержание теории «трех штилей» Ломоносова и какое отношение она имела к жанрам русского классицизма?

4. Что представляет собой эпоха Просвещения? Подготовьте сообщение.
 5. В чем сходство и различие между классицистами и просветителями?
 6. Какое значение для литературы имел переход от превосходства Разума к первенству Чувств?
 7. Чем литературный процесс в России отличался от европейского?
 - *8. Какие произведения европейских и русских просветителей вам известны?
-



***Гаврила Романович
ДЕРЖАВИН
(1743—1816)**

Гаврила Романович Державин родился в небогатой дворянской семье. Образование он получил в казанской гимназии, окончить которую ему, однако, не удалось. В 1762 году, в том самом, когда произошел дворцовый переворот, сместивший Петра III и возведший Екатерину II на российский престол, Державин прибыл в Преображенский полк. Спустя 10 лет он был произведен в прапорщики, а осенью 1773 года его прикомандировали к секретной следственной комиссии, и до 1775 года он служил в войсках, действовавших против Пугачева. После подавления крестьянского бунта Державин в 1777 году был переведен в статскую службу в чине коллежского советника, а затем, в 1784 году, был назначен правителем Олонецкой губернии и в следующем — Тамбовской. Через шесть лет, в 1791 году, он вступил в должность кабинет-секретаря Екатерины II, но вскоре был переведен в сенаторы. Павел I произвел Державина в государственные канцелярии, Александр I сделал его министром юстиции. Однако ревностное и честное служение Отечеству вызывало только раздражение у царских особ, потому что Державин докучал им своими разоблачениями вельможных взяточников, лихоимцев и корыстолюбцев. Последние годы жизни Державин всецело отдал литературному труду. За год перед кончиной Державин присутствовал на экзамене

в Царскосельском лицее, где Пушкин при стечении сановной публики прочел стихотворение «Воспоминания в Царском Селе».

Хотя Державин создал множество произведений в различных родах и жанрах (он писал трагедии, басни и т. д.), но главным родом была для него лирика, а главным жанром — ода. Таков был русский классицизм, таков был русский XVIII век, верным сыном которого был Державин.

Жанр оды

Ода — высокий жанр лирической поэзии, посвященный значительным событиям государственной жизни: военным победам, завоеванию новых земель, научным открытиям, обретению мира («тишины»), дням рождения или дням ангела, дням крещения, именинам (тезоименитствам) императоров и императриц, царских детей, великих князей или княжон, государственным памятным датам, праздникам, в числе которых может быть и спуск на воду построенного корабля.

Ода — торжественное произведение, в котором поэт выражал восторг перед величием свершившихся деяний. Он славил просвещенный разум высокой речью, насыщенной церковнославянизмами, архаизмами, украшал речь неожиданными, смелыми сравнениями, изысканными метафорами, риторическими фигурами, инверсиями, вспоминая античных богов, мудрецов, полководцев и героев.

Не в силах сдержать восхищения, поэт легко менял предмет восхваления и поспешно прерывал течение речи вспышками бурного восторга, сознательно порождая так называемый лирический беспорядок.

Возвышенной стихотворной речи соответствовала высокая интонация, создаваемая ораторскими оборотами. Ода была рассчитана на публичную декламацию, на произнесение с кафедры, с церковного амвона при стечении народа.

Поэтическая мысль устремлялась в беспредельные выси, парила над грешной землей. Ода воспевала просвещенный разум, государственную мудрость монархов. Все это вместе означало, по убеждению русских одописцев, прославление величия молодой Российской империи. Такова была основная разновидность оды — торжественная, похвальная ода. Помимо нее, существовали оды философские, содержание которых составляли восхищение разумным устройством бытия, мироздания, всеилием Бога, размышления о величии человека.

Еще одной разновидностью были оды сатирические, в которых обычно перелагались псалмы. Эти оды отличались грозным смехом, саркастическим негодованием. В них обличались нравственное невежество и несправедливость тех, кто презирает слабых, унижает бедных, кто выступает гонителем правды и использует свою власть для нанесения обид и причинения горя близким.

Ода — характерный образец жанрового мышления, свойственного поэту XVIII века.

Вся подлежащая изображению действительность была строго распределена по темам — высоким, средним, низким, в зависимости от их места на шкале идеологических ценностей. Каждой темой ведали соответствующие жанры.

События государственной жизни могли быть воспеты только в высоких жанрах. Для изображения частной жизни и личных чувств отводились средние жанры. Простонародные картины освещались в низких жанрах.

Так как одописец воспевал события государственной жизни, то их происхождение мыслилось им в двойственном свете: события совершались людьми на земле, но руководил ими Божественный Разум, и, следовательно, они в своем значении превышали земную природу и обретали непреходящую ценность, становились бессмертными.

Выполняя эту задачу, поэт идеализировал и гиперболизировал в своей речи чувства переполняющего его небывалого восторга и неслыханного восхищения. Чтобы не умалять значения грандиозных благих свершений, поэт не допускал в оде намеков на свою личность. Вследствие этого в одах не было места ни биографии, ни психологии автора-поэта. Из оды заранее изымался внутренний мир одописца. Это означало, что ода еще до того, как поэт начнет сочинять, предполагала образ поэта, не связанный с данным конкретным человеком, с его особенной, не похожей на других биографией и своеобразной жизненной судьбой. Такой образ поэта был регламентирован нормами жанра и поглощал личность автора-творца.

Отсюда можно сделать вывод: образ поэта в оде — жанровый образ, зависимый от особенностей оды как лирической формы.

Точно так же герои од — императоры и императрицы — рисовались просвещенными монархами и государственными деятелями. Как люди с особыми индивидуальными качествами они не интересовали поэта-одописца, иначе он принизил бы масштаб и значимость их просвещенных деяний.

Помимо этих, утвердились и другие правила: не допускалось смешивать оды похвальные, религиозно-философские и сатирические, запрещалось вводить в одну и ту же оду высокое и низкое, сатирическое, комическое содержание и употреблять слова высокого, среднего и низкого стиля. Законы классицизма требовали так называемой чистоты жанра.

Оды Державина

На фоне подобных строгих норм оды Державина были необычны.

Уже первое принесшее Державину известность стихотворение «На смерть князя Мещерского» заставляет задуматься, оду или элегию написал поэт. В этом стихотворении надгробная

ода смешивается с элегией (песней грустного содержания, оплакивающей смерть, разлуку, всякую утрату). Правила классицизма не допускали совмещения этих жанров. Державин же нашел в них нечто общее: мотивы бренности земной жизни и несбыточности счастья ввиду неотвратимого конца. Элегическим настроениям он придал возвышенность, а одическому красноречию сообщил личностный характер.

С одной стороны, частный случай подводился в духе классицизма под общий закон: образ всепожирающей смерти губителей, потому что человек смертен и всех людей когда-нибудь поглотит черная бездна. Бой часов символизирует неумолимое и беспощадное время, отбивая отнущенный каждому короткий срок земной жизни: «Глагол времен! Металла звон!» Но с общим печальным и жестоким законом примиряет его неизбежность.

С другой стороны, смерть Мещерского — личная для Державина невозможная потеря, и у поэта рождаются грустные мысли о собственном жизненном пути. Предаваясь воспоминаниям, он оглядывается на свое прошлое:

Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость;
Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость,
Не столько легкомыслен ум,
Не столько я благополучен.

Появившийся в стихотворении личный оттенок противоречил правилам классицизма. При этом Державин употребил слова, выражения среднего стиля («сладкая мечта», «исчезла... младость»), которые, как и рифмы «младость — радость», впоследствии широко войдут в средние жанры — элегию и послание. Подобная вольность тоже нарушала нормы классицизма.

Ода «Бог». В оде «Бог» поэт прославлял Разум, всемогущество Творца, его присутствие во всем. Но одновременно это всемогущество, всесильный и разлитый всюду Дух не только восхищает, но и заставляет трепетать, вызывает у Державина «пичтический ужас». Разумом он преодолевает страх. Поскольку человек создан Богом по своему образу и подобию, но помещен на грешную землю и не вечен, то он понят Державиным в полном согласии с представлениями классицистов слабой и ничтожной тварью («червь»). Однако благодаря разуму он способен ощутить в себе могучий и неистребимый дух, который роднит его с Богом и даже дает почувствовать в себе Бога. Этот дар от рождения вложен в человека свыше.

В центре стихотворения лежит мысль о том, что Бог бесконечен в пространстве и во времени, а человек, будучи смертен, конечен и имеет завершение в пространстве и во времени. Но

поскольку Бог вдохнул в него дух и дал ему разум, то человек связывает небо (мир Бога) с землей (обиталищем людей). Эта связь заложена в идее человека, и потому ему даны право и возможность постичь Бога: «Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает...» Главная трудность, преодоленная Державиным, состояла в том, чтобы выразить в ясных образах наименее в словах выразимое.

Поэт видит человека в контрастах чувств и душевных состояний, сопрягая трагические размышления с ничтожными занятиями. Это позволило Н. В. Гоголю сказать о «гиперболическом размахе... речи» Державина: «Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъясв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от обыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина. Кто бы посмел, кроме его, выразиться так, как выразился он в одном месте о том же своем величественном муже, в ту минуту, когда он все уже исполнил, что нужно на земле:

И смерть, как гостью, ожидает,
Крутя, задумавшись, усы.

Кто, кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, каково ожидание смерти, с таким ничтожным действием, каково кручение усов? Но как через это ощутительней видимость самого мужа и какое меланхолически глубокое чувство остается в душе!»

«Русские девушки». И все-таки Державин не только зодчий классицизма, но и его разрушитель. В стихотворении «Русские девушки» Державин старается передать национальный колорит, особенности поведения и пляски девушек, свойственные им движения («Тихо руки, взор поводят и плечами говорят...»), возникшие на почве народной культуры. Само это стихотворение ближе к средним, нежели высоким, жанрам. Оно живописно («Как сквозь жилки голубые льется розовая кровь»), полно юмора и простодушной гордости за сельских красавиц. Ясно, что их образ сложился у Державина под влиянием живых впечатлений.

«Фелица». Одним из самых значительных произведений Державина, в котором резко нарушались нормы и правила классицизма, была знаменитая ода «Фелица» (1782).

Начало «Фелицы» напоминает традиционную оду и одновременно отличается от нее:

Богopodobная царевна
Киргизкайсацкия орды!

В оде классицизма монарх изображался земным божеством, собранием всех добродетелей и совершенств, премудрым, взыскательным наставником и снисходительным отцом подданных,

не оставляющим их своей милостью и попечением. Эпитетом «богоподобная» и восклицательными интонациями Державин сразу настраивал на одический лад. Далее качества «царевны» преувеличенно, гиперболически восхвалялись. Но вместо прямо и по имени названной императрицы Екатерины II Державин писал о какой-то киргизкайсацкой царевне. Ода прочно соединялась с аллегорией, к которой Державин прибег неспроста. Он преследовал несколько целей. Упоминанием царевны Фелицы и царевича Хлора Державин намекал на «Сказку о царевиче Хлоре», написанную Екатериной II. В ней рассказывалось о том, что царевич отправился на поиски розы без шипов. Киргизкайсацкая царевна Фелица упростила приставить к нему в качестве помощника и советчика смышленного мальчика по имени Рассудок. В пути царевич Хлор узнает, что роза без шипов — добродетель и что она не дается даром, а достигается большим трудом. Нравственный рост царевича изображен как подъем на вершину высокой горы. Державин воспользовался сюжетом из аллегорической и дидактической сказки Екатерины II. Ода Державина тоже аллегорична и дидактична, и это не противоречило нормам жанра. Сказка понадобилась Державину и в другом отношении: он не хотел, чтобы злые языки обвинили его в лести и чтобы Екатерина II увидела корыстные замыслы поэта, а не чистосердечие и простодушные хвалы.

Державин, как это положено в оде, не дает последовательности событий и эпизодов, а строит «сюжет мысли» в виде постепенного движения от тьмы к свету, от заблуждений к познанию истины через нравственное самовоспитание в духе добродетелей, предписываемых просвещенным разумом. В ходе размышлений он убеждается, что нашел идеал монарха в лице Екатерины II. Речь в оде словно бы шла о Екатерине II и не о ней. Державин ввел в сказку образ мурзы, «дикого» мусульманина, который привык к лени, к роскошной и праздной жизни. Это объясняло проникновение в оду восточной лексики и образности с ее пышностью метафор, сравнений, гиперболизмом похвал и славословий. С одной стороны, в мурзе легко узнавался сам поэт, который намеренно обыграл свое происхождение (Державин вел свой род от татарского мурзы Багрима), а с другой — мурза был самостоятельным персонажем, даже поэтом, которому свойственна пышная образность восточной лирики. «Дикого», нецивилизованного татарина привлекают разум и нравственные достоинства царевны. Но простодушному мурзе неведомы «правила» классицизма, он не знает «законов», по которым пишется ода, и потому он легко и против всяких норм включает в оду низкие картины, низкий быт (игра в карты, в свайку, в жмурки, гулянья под качелями, посещение шинка, общая с женой любовь к голубям и «гигиенические занятия» с ней — «То ею в голове ищуся»). Низкий мир, не охваченный разумом и презрительно осмеиваемый, который тогда

называли «превратным светом», вдруг, по недомыслию «дикого» мурзы-поэта, из низких жанров сатиры, басни, колядки перекочевал в жанр оды, жанр высокий, минуя и нарушая его границы, установленные и строго охраняемые самим всемогущим Разумом. Мурза-поэт соединил и перемешал, невзирая на их несовместимость, стили высокие, средние и низкие. В жанр оды вдруг вторглись жанры идиллии и пасторали, выдержанные в среднем стиле. Встречаются и вовсе неуместные в оде низкие слова и выражения, передающие русский помещичий и «домашний» быт (кулачные бои, пляски, лай псов, забавы и проказы). Всюду мурза-поэт высокое стремится снизить или назвать обыкновенным именем: например, одический Олимп у него заменяет «высокая гора», Россию — «Киргизкайсацкая орда», поэтический восторг — житейская суэта и плетение рифм. И сама ода довольно двусмысленна, потому что в ней много иронии, смеха, комизма.

Такое перемещение высокого жанра, стиля, тона в низкий называется травестированием, сознательным снижением тем и образов.

Так как за мурзой скрывается автор «Фелицы», который в отличие от мурзы искушен в поэзии и которому хорошо известны «правила» классицизма, то это означает, что Державин вступил с Екатериной II в поэтическую игру. Игровое начало преобразило высокую оду, соединив ее с более низкими жанрами (сатира, идиллия, пастораль, анекдот и др.). Благодаря поэтической игре стиль оды стал разнообразнее, богаче и живописнее. Кроме церковнославянизмов, библеизмов и архаизмов, в него вошли слова среднего стиля, разговорные, употреблявшиеся в быту. Нормы одического жанра и классицизма в целом были нарушены.

Новаторство Державина заключалось в разрушении монументального единства одических образов — героя (героини) оды и автора-поэта. Державин добивается единства этих образов на других, нежели в классических образцах оды, основаниях. Единство у него достигается не вследствие изображения героини в одном ключе, в одном плане — вне быта, без биографических подробностей, а через соединение частных и общих, биографических и государственных, человеческих и императорских свойств и качеств. Еще дальше Державин пошел, создавая образ поэта.

Поэт у Державина одновременно и просвещен и не просвещен, подвержен человеческим слабостям и знает, что их нужно преодолеть, сообщает о себе биографические подробности, причем очень личного, «домашнего» свойства, и приписывает себе заблуждения, капризы и манеру поведения других людей. Он вельможа, сановник и простой, обыкновенный человек, который хочет себя воспитать в духе разумных понятий и не в силах справиться с соблазнами. Его влечет добродетель,

но он постоянно уклоняется от истинно нравственного пути, находит идеал премудрости в лице Екатерины II, даже испытывает его воздействие и тут же отдаляется от него. Он искренне верит, что Екатерина II — образец добродетели, но, видя ее окружение, сомневается в своей вере. Державин создает образы героини и поэта противоречивыми и в этих противоречиях едиными. Единство достигается не посредством отсечения человеческих свойств от гражданских добродетелей, как это было принято до него в оде, а путем совмещения автобиографических черт с чертами государственно мыслящего деятеля.

Итак, Державин разделил образ на две его сущностные стороны: человеческую, бытовую, домашнюю и должностную, гражданскую, государственную.

В противовес императрице, которая выступает образцом человеческой добродетели и государственной мудрости, нарисован вельможа. Ему по душе жизнь как вечный, бесконечно длящийся праздник с бесконечными удовольствиями, но он знает, что, проводя дни в суете, не приносит никакой пользы Отечеству и не выполняет свой долг. Однако праздность увлекает вельможу, и он не может преодолеть соблазны и прельщения, погружается в себя и тешит свое воображение, уносясь в мыслях в несбыточные области.

Внезапная смена настроений вельможи — от высоких, но бесполезных мечтаний к низкому быту и незначительным, мелким желаниям — капризна и прихотлива.

Она свидетельствует о том, что вельможа не властвует над мыслью и чувствами, а подчиняется им. В еще большей степени его пленяют пиры и развлечения. Державин так описывает пир, что роскошь и богатство яств на столе для него явно предпочтительнее государственных занятий, доводов разума, соображений о долге и общей пользе.

Беспочвенный мечтатель и страстный эпикуреец¹, предающийся наслаждениям плоти, нежится с «младой девицей». Здесь он ощущает себя героем сельской идиллии или пасторали². Но природа у Державина, в духе классицизма, искусственна: рощица посажена человеком, в ней устроена беседка с фонтаном, звучит арфа, трава названа «бархатным диваном». В строфе присутствуют все признаки жанров идиллии и пасторали. Столь же любит вельможа и развлечения в духе национальных обычаев: то катание в карете, то скачку «на резвом скакуне», то роговую музыку, то кулачные бои, то охоту, а то

¹ *Эпикуреец* — человек, считающий смыслом и ценностью жизни праздность и чувственные наслаждения — любовь, вино, дружеские беседы, пирушки и т. д.

² *Пастораль* — художественное произведение, в котором изображена жизнь счастливых пастухов и пастушек на лоне сельской природы.

и проказы с женой. С иронией пишет Державин о просвещении ума и души, которого требует рассудок, но с которым никак не сладит изнеженная натура:

То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю;
За Библией, зевая, сплю.

Поведав о своих занятиях и привычках, вельможа выносит себе неллицеприятный приговор:

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью ни знатен,
Но всякий человек есть ложь.

Иначе говоря, слывущие мудрецами вельможи и сановники на самом деле подвержены всевозможным порокам и лишены нравственных добродетелей в отличие от Екатерины II. Между государственной мудростью и нравственными добродетелями пролегла пропасть, и расстояние между ним и императрицей все более увеличивается: Екатерина II рисуется земной богиней, а вельможа — простым смертным, которому не дано достичь мудрости и добродетели, но дозволено насладиться лицезрением царицы и пропеть ей восторженную хвалу. Иронически принижая свои достоинства, Державин комплиментарно и лукаво преувеличивал добродетели императрицы.

Внеся в оду личное, биографическое начало, Державин перестроил жанр и обновил его. Он и сам понимал, что такой оды, как «Фелица», «на нашем языке еще не бывало». Нарушая нормы жанра, Державин подрывал теорию и практику классицизма, усиливал сомнения в неоспоримости просветительских истин.

Продолжая эту линию своего творчества в начале XIX века, Державин и вовсе оставил оду, перейдя к стихотворениям, воспевающим вино, любовь, жизнь, полную радости, красоты и наслаждений¹. В этом новом лирическом образе беспечного и мудрого жизнелюбца он и предстает в своих последних стихотворениях.

В конце творческих дней Державин встречал смерть то ликующими звуками, уверенный в поэтическом бессмертии, то со спокойным отчаянием, близким к бесстрастному сознанию гибели «звуков лиры и трубы» в бездне вечности.

¹ Такая лирика называлась анакреонтической — по имени греческого певца Анакреонта, жившего за пятьсот лет до Рождества Христова. Его сочинения дошли до нас в отрывках, но мотивы, в них заключенные, были подхвачены многими европейскими поэтами. На них вслед за Ломоносовым откликнулся и Державин.

Вопросы и задания

- *1. Как вы поняли содержание и основную мысль философской оды Державина «Бог»? Дайте развернутый ответ-рассуждение.
 - *2. Можно ли сказать, что поэт внес в свою лирику биографические черты и сделал себя ее героем?
 - *3. Каким изменениям подвергся жанр оды под пером Державина и как изменился ее стиль? Проанализируйте образ поэта в оде «Фелица».
 - *4. Как вы понимаете утверждение, что Державин столько же зодчий классицизма, сколько и его разрушитель?
-

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Значительно более влиятельным литературным направлением, чем классицизм, в конце XVIII — начале XIX века был сентиментализм. Под впечатлением от романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» поздние просветители очень быстро выдвинули в противоположность классицизму новое литературное направление — сентиментализм, получившее свое название от французского слова *sentiment*, которое в переводе на русский язык означает «чувство», «чувствительность». Руссо по праву считается одним из зачинателей сентиментализма. В его сочинении, как в сочинениях предшествовавших ему и следующих за ним авторов, уже вполне выявились основные признаки сентиментализма, сложившиеся в художественную систему. При этом нужно отметить, что если русский классицизм отставал от европейского на целое столетие, то русский сентиментализм от европейского — лишь на полвека. Можно сказать, что русская литература и европейская литература сосуществовали почти в одной «эпохе чувствительности».

Сентиментализм — литературное направление, которое поставило в центр своих художественных интересов обыкновенного человека, наделенного глубокими, тонкими чувствами и особым даром — чувствительностью, способностью сочувствовать другим людям, сострадать им в несчастьях и горестях, бескорыстно, без всякого расчета разделять с ними радость.

Главное для сентименталиста — просвещение и воспитание доброй души, которая наслаждается своей способностью радоваться счастью другого человека, сопереживать ему в любви, дружбе, в созерцании природы, в общении с искусством. Классицисты и ранние просветители утверждали, что люди поступают по-доброму потому, что их зовет к добру долг, который открылся им благодаря просвещенному разуму, предписывающему систему рациональных суждений о добре и зле, правде и неправде.

Сентименталисты, напротив, были убеждены, что стремление к добру не зависит от отвлеченных требований просвещенного разума, а заложено в природе человека. И когда человек совершает добрые поступки, он вовсе не обязательно вспоминает о каком-либо долге или внимает велениям разума. Он слушает голос своей совести, им владеют



чувства, его влечет к добру чувствительность, отзывчивость сердца, т. е. собственная природа. Для сочувствия другому человеку не надо никаких посредников в виде отвлеченного, абстрактного Разума. Душа одного человека непосредственно находит путь к душе другого человека.

Но если это так, то зачем, спрашивали сентименталисты, нужны какие-то правила, какие-то строгие нормы, какие-то незыблемые и очень условные моральные законы в разных областях жизни — общественной, религиозной, житейской? Не являются ли они ложным изобретением цивилизации и не отдаляют ли нас от природы?

Итак, чувствительность — это природный дар. Нет ничего замечательнее, чем наслаждаться созерцанием потока своих добрых чувств. Богатство чувств — счастье человека. Оно дает ему возможность отвечать на чувства других людей и внимать их душевным порывам. Совершать добро для чувствительного человека — значит следовать своей собственной природе. Если классицисты считали, что исполнять веления разума выгодно не только для блага общества, но и для самого человека, то сентименталисты ту же выгоду находили в исполнении велений сердца.

Жизненная задача человечества состоит в том, чтобы «образовывать» сердца, «просвещать души», увеличивая число чувствующих и чувствительных людей.

В этой «программе» есть, конечно, место литературе и искусству. Авторы сентиментальных произведений стремились «трогнуть» и «умилить» сердце, пробудить в читателе чувствительность. А так как сентиментализм хотел воспитать каждого, то он обратился ко всем людям, и его основным героем стал обыкновенный человек, помещенный обычно в «домашнюю» обстановку.

Характерным для сентиментализма стало противопоставление городской и сельской жизни, цивилизации и природы. Город нес с собой социальные и моральные пороки, душевную нищету, деревня — расцвет и богатство чувств. Насыщенность событиями, эпизодами уступает место подробному описанию движений души. Сентиментализм решительно углубил понимание внутреннего мира человека.

Литература использовалась для нравственного воспитания, для воспитания чувств. Сентиментализм, «трогая сердца», «образовывал» и «воспитывал» людей. Нравоучительный тон, который свойствен классицизму, не исчезает и в сентиментализме. При этом сентименталисты меняют по сравнению с классицистами и ранними просветителями не только нравственные и художественные ценности, но и систему форм художественного выражения.

Сентиментализм и его жанры

Сентименталисты выдвигают среди основных жанров путешествие, роман, причем появляются такие разновидности, как

воспитательный роман, роман в письмах. Главный объект описания — не страны, посещаемые автором-путешественником, а его внутренний мир. Самовыражаясь, сочинитель привлекает письмо, дневник, воспоминания, которые, будучи вымышленными, принимают формы подлинных «документов».

Из лирических жанров получают значительно большее пространство, чем в классицизме, элегия, послание, т. е. средние жанры. Сентименталисты полюбили и жанр идиллии, потому что в нем обычно рассказывалось о счастливой жизни простых людей (пастуха и пастушки) на лоне сельской природы. Решительным изменениям подверглась у сентименталистов и трагедия, населенная чувствительными героями.

***Сентименталисты как критики классицизма.** Из всего сказанного можно заключить, что сентименталисты, будучи противниками классицистов, оставались просветителями. Они настаивали на просвещении души, а не разума. Сентименталисты отрицали плодотворность и пользу классицистических правил, потому что сердце живет не по правилам рассудка. Подрывая правила классицизма, они открывали дорогу новым литературным идеям и формам, новым художественным системам.

Благодаря языковой реформе Карамзина, убеждавшего «писать так, как говорят», сближать язык письменный и разговорный, сентименталисты ввели в употребление новый язык «внутреннего человека». С его помощью они передавали тонкие душевные переживания, тайные движения сердца, неуловимую смену настроений, колебание и противоречивость чувств, мотивы томления, сердечную меланхолию. Они создали образцы нового сентиментального стиля.

Вместе с тем, несмотря на полемику с классицизмом, сентименталисты приняли его основное понятие в области языка художественной литературы — правильный и образованный вкус. Из философии и нравственности Просвещения они взяли идею гражданского и личного воспитания. Все это доказывает, что в переходную эпоху конца XVIII — первого десятилетия XIX века литература находилась в состоянии брожения, что литературные явления не только соперничали между собой, но и взаимодействовали. Одновременно русский сентиментализм усваивал и новые художественные веяния, например немецкого и английского предромантизма¹. С одной стороны, он тяготел к эстетике периода «Бури и натиска» с ее

¹ *Предромантизм* или *преромантизм* в широком значении называют сентиментализм в целом; в узком значении предромантизм — особый литературный период и особое литературное направление, предшествующие романтизму и характеризующиеся более резким разрывом личности с действительностью, большей таинственностью и более резкими конфликтами, чем это имело место в сентиментализме.

яркими красками, резкими чертами в психологической обрисовке героя, нарочитой стилевой напряженностью и заостренностью, а с другой — к жанровым и стилевым особенностям английского «готического романа», называемого также «черным романом», «романом ужасов и тайн». В это время в России очень популярны английские писатели Анна Радклиф, Томсон, Юнг, Макферсон, создатель знаменитых «Песен Оссана». Здесь уже чувствуется смена литературных влияний и переход от Франции, занимавшей первое место в эстетической ориентации русских писателей, к Англии. Воздействие предромантизма на русский сентиментализм было двойственным: он продолжал сентиментализм и отвергал его. Так, Средневековье выступает в готическом романе как эпоха варварства и дикости, что вполне укладывалось в художественные принципы просветительства. Но в отличие от просветительства эпоха варварства и дикости полна эстетической значимости — это мир драматических конфликтов, источник величественного, возвышенного, выступающего в форме «ужасного». Такое понимание Средневековья не противоречит сентиментализму, а согласуется с его поэтикой: сентиментализм знает такие противоречивые переживания, как «сладкий ужас», «сладкая меланхолия». Черты «романа ужасов» (жертва заключена в подземелье или в башню, действие происходит в средневековом замке, ощущается присутствие сверхъестественного начала, которое, однако, объясняется разумно — вполне естественными причинами) обнаруживаются в творчестве многих русских сентименталистов, в частности Н. М. Карамзина («Остров Борнгольм»). Предромантизм (готический роман, немецкие драмы Шиллера, баллады) представил читателю в противовес сентиментализму не чувствительного героя, а страстного героя-злодея.

Готический роман и предромантизм в целом внесли в сентиментализм плодотворную струю историзма, к которому сентиментализм двигался и самостоятельно. Предромантизм и сентиментализм воскресили национальную старину и сделали ее равноправной с античной древностью. История теперь рассматривалась не в общих, абстрактных категориях, связанных с общечеловеческими образцами «разумного», «просвещенного» или «чувствительного» человека, а с исторически определенными и конкретными историческими условиями обитания и воспитания личности. Историческую действительность теперь можно было описывать с помощью стилизации, передавая в приметах языка национально-исторические особенности мышления, чувств, переживаний.

Все эти сложные процессы в литературе отразились в творчестве великого писателя и историка («первого нашего историка и последнего летописца», как выразился Пушкин) **Николая Михайловича Карамзина**.

Карамзин был крупнейшим русским писателем-сентименталистом. Его знаменитая повесть «Бедная Лиза» положила начало русской прозе. В этой повести Карамзин ничего не пишет ни об императорах, императрицах и империи, ни о просвещенном Разуме, ни о разумном устройстве мира или государства. Его героями становятся простые люди: крестьянка Лиза, дворянин Эраст, мать Лизы и повествователь, который не равен автору, Карамзину. События, развернувшиеся в повести, просты и драматичны.



Карамзин

Карамзин написал печальную, но совсем не безнадежную повесть. Его моральные ценности восходят к таким человеческим и божеским истинам, которые с точки зрения сентиментализма перекрывают земные. Одна из этих несомненных ценностей — чувствительность, дар природы и Бога. Без чувствительности и слез как ее знака нет души, а без души нет человека. Прелесть героев в том, что они, пусть на время, были чувствительны, в том, что их души цвели. Наконец, чувствительность ожила в них в предсмертные часы: Лиза вспомнила о матери, Эраст раскаялся. Рассказчик надеется, что проявленная ими чувствительность не забудется и они будут прощены. А если прощены, то и встретятся: «Теперь, может быть, они уже помирились!» Идиллия, которой не место в земном мире, все-таки существует на небесах. Тут заключено глубокое противоречие между природной, естественной и благоприобретенной, искусственной сторонами души, между чувствительной натурой и недостаточно чувствительным, грубым ее окружением. На земле чувствительность часто становится причиной счастливых минут и одновременно причиной несчастий и трагедий. Это происходит потому, что она хрупка, слаба, что люди не развивают ее и остаются недостаточно чувствительными. Но непросвещенность чувств не отменяет их ценности. Истории, подобные рассказанной в повести «Бедная Лиза», воспитывают сердце, просвещают его чувствительными картинами, дают утонченное наслаждение сострадать родной душе, радоваться за свою бескорыстную способность быть человеком. «Ах! — восклицал рассказчик. — Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби».


Карамзин в своих сочинениях выступал непосредственным предшественником романтиков. Он подготовил русский романтизм.

Вопросы и задания

1. Дайте определение понятию «сентиментализм» и расскажите об основных чертах этого литературного направления.
 2. Какую литературную «программу» выдвинули сентименталисты и какие жанры они культивировали?
 3. Вспомните повесть Карамзина «Бедная Лиза». Почему ее следует отнести к произведениям русского сентиментализма?
-

РОМАНТИЗМ

*Романтизм в Европе и в Америке



В середине XVII века впервые было зафиксировано употребление слова «романтический». Оно, как и слово «романтизм», происходит от слова «роман», которое, в свою очередь, образовано от названия языков, входящих в романскую группу. Романами стали называть сочинения, написанные на одном из романских языков в отличие от произведений, созданных на древнем и мертвом латинском языке (латыни). Потом слово «роман» получило новый оттенок: считалось, что в романе описывались возвышенные чувства (романические, или романтические), которые редко встречались в обычной жизни. Понятие «романтизм», связанное со словом «романтический», приобрело новое смысловое наполнение: к романтизму стали относить все исключительное (о чем пишут в книгах и что не встречается в *реальной жизни*), *воображаемое, фантастическое, сверхъестественное, иррациональное, идеальное*. Наконец, с появлением романтических произведений под романтизмом стали понимать свободное, вольное искусство, в противоположность скованному правилами и нормами искусству классицизма. Затем слово «романтизм» начали употреблять в значениях *«литературное направление»* и *«художественный метод»*.

Романтизм — первое направление в литературе¹, которое непосредственно возникло в новую литературную эпоху и пыталось дать философский и художественный ответ на изменившийся после Великой французской революции мир.

¹ Романтизм с полным основанием можно считать духовным и общественно-культурным движением, охватившим почти все сферы человеческой деятельности — философию, этику, эстетику, литературу, живопись, музыку и даже медицину. Он не сосредоточивался на чисто художественных задачах, а ставил перед собой более высокие и более масштабные цели — переделать мир и человека, достичь гармонии личности с бытием. В этом смысле понятие «романтизм» имеет более широкое значение, чем литературное направление.

Вначале романтизм покори́л Германию и Англию. Он складывался в этих странах в конце XVIII века.

***В Германии** возникла *иенская* школа романтиков (1797—1802), к которой принадлежали братья Фридрих и Август Шлегели, Вильгельм Генрих Ваккенродер, Людвиг Тик, Новалис (Фридрих фон Гарденберг). Основные принципы школы были провозглашены Фридрихом Шлегелем в его «Фрагментах», опубликованных в альманахе «Лицей изящных искусств» (1797) и в журнале «Атеней» (1798). Тогда же вышла книга Ваккенродера «Сердечные излияния монаха, любителя искусств» (1797). В том же журнале «Атеней» были опубликованы и «Фрагменты» (1798) Новалиса. Романтическая эстетика формировалась под непосредственным влиянием идей немецких философов И.-Г. Фихте и Ф. Шеллинга.

Новалису, самому крупному из иенских романтиков, принадлежали роман «Генрих фон Офтердинген», повесть «Ученики в Саксе», лирические циклы «Гимны к ночи», «Духовные песни».

Людвиг Тик написал комедии «Кот в сапогах», «Синяя Борода» и философские романы «История господина Вильям Ловелма», «Странствования Франца Штернбальда», «Виттория Аккоромбона», выпустил несколько сборников, в том числе сказок и поэм, множество новелл и прочих сочинений.

Братья Шлегели и Ваккенродер больше известны своими теоретическими сочинениями в области эстетики.

Вне иенской школы романтические воззрения разделяли драматург и новеллист Генрих фон Клейст (лучшая его новелла «Михаэль Кольхаас», а из пьес — комедия «Разбитый кувшин»), Иоганн Христиан Фридрих Гельдерлин (самое крупное его произведение — роман «Гиперион, или Отшельник в Греции») и Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер), писавший романы, сатиры, повести, новеллы, он более всего знаменит своими эстетическими трактатами (например, «Приготовительная школа эстетики»).

***Иенские романтики** провозгласили исключительную ценность идеальных порывов свободного человеческого духа, могущество индивидуальной личности, неповторимого опыта творческого «я», отказ от всех запретов на искусство, наложенных классицизмом. Наиболее подходящим для выражения этих идей и чувств жанром, по их мнению, был роман. Его значение увеличилось в их глазах еще и потому, что этот жанр не был освоен классицизмом. Исходя из всего этого, они и назвали новое искусство, которое собирались создать, романтизмом.

Вскоре их идеальные мечтания были подвергнуты суровой критике со стороны другой романтической школы, сложившейся в 1805—1809 годах в дружеском кружке немецкого университетского города Гейдельберга.

Гейдельбергские романтики (Клеменс Брентано, Людвиг Ахим фон Арним, братья Якоб и Вильгельм Гримм) упрекали

своих иенских собратьев в беспочвенных мечтаниях: увлекая читателей идеалом свободной творческой личности, иенские романтики, считали они, не заметили, что пошлая и косная действительность угрожает художнику, затягивая его в свое болото. На пути к идеалу лежит низменная реальность, влияние которой пагубно и преодолеть которую до конца невозможно.

Разрыв между прекрасным вымыслом и безобразным его воплощением в действительности может быть «снят» только с помощью иронии и самоиронии. Иначе говоря, от противоречия между идеалом и действительностью художника «разрешает», освобождает лишь трагическая ирония. Она не дает художнику обольщаться относительно действительности и своих слишком смелых идеальных представлений и желаний.

***Гейдельбергские романтики** не отрицали огромной роли фантазии, свободного полета воображения. В этом они были согласны с иенскими романтиками. Однако фантазия, по их мнению, не должна быть отвлеченной, абстрактной и, не считаясь с действительностью, уносить художника ввысь. Фантазия должна иметь опору в реальности. Источником воображения, бьющим из недр самой жизни, были для гейдельбергских романтиков немецкая старина и немецкий фольклор. Тут романтики резко расходились с классицистами. Почвой для искусства классицизма была античность — общая для всех европейских народов древняя родина. Романтики утверждали, что у каждого народа — своя родина, а стало быть, своя национальная культура. Именно в ней пребывает дух нации, выражая себя в национальных формах. Античность рисовалась классицистам образцом прекрасной гармонии. Национальная старина предстала перед романтиками лишенной гармонии, успокоения и умиротворения. В ней все динамично, энергично, подвижно, в ней царствует стихия, хаос, из которых потом трудно и мучительно рождается космос, культура. Стихия может быть страшной, ужасной, пугающей, но в ней заключены сила и подлинность.

Эти идеи привели к тому, что гейдельбергские романтики основные творческие усилия направили на изучение и художественную переработку фольклора, преданий немецкой старины, религиозных поверий.

Арним вместе с Брентано выпустил сборник народных стихов, песен и баллад «Волшебный рог мальчика», братья Гримм опубликовали книги: «Детские и семейные сказки», «Немецкие предания», «Рейнеке-Лис», «Германские героические сказания», «Немецкая мифология» и др. Конечно, гейдельбергские романтики писали и романы, и новеллы, и пьесы. Арниму, например, принадлежат романы «Графиня Долорес», «Хранители короны», сборник новелл «Зимний сад» и новелла «Изабелла Египетская», а Брентано — роман «Годви», лирические стихи, баллады, рассказы и сказки.

Из других немецких романтиков и близких к ним писателей широкую известность получили поэт Йозеф фон Эйхендорф, писавший также драмы, новеллы, романы; Адельберт фон Шамиссо, автор «Необычайной истории Петера Шлемиля»¹, стихотворных циклов «Изгнанники», «Любовь и жизнь женщины», баллад «Игрушка великанши» и «Нищий и его собака», поэмы «Сала-и-Гомес» и «Путешествие вокруг света»; **Эрнст Теодор Амадей Гофман**, создавший множество произведений, среди них: сборник «Фантазии в манере Калло», куда вошли повесть-сказка «Золотой горшок», рассказы «Кавалер Глюк», «Музыкальные страдания Иоганна Крейслера, капельмейстера», «Дон Жуан», сборник «Ночные повести», в котором помещены «Песочный человек», «Майорат», сборник «Серапионовы братья», в котором в числе других произведений напечатана сказка «Щелкунчик и Мышиный король», повесть-сказка «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», роман-сказка «Повелитель блох», романы «Житейские воззрения Кота Мурра» и «Эликсир сатаны», а также множество не названных здесь сочинений; поэт Генрих Гейне, называвший себя «последним романтиком», автор лирической «Книги песен», сатирических поэм «Атта Троль. Сон в летнюю ночь», «Германия. Зимняя сказка», прозаических, драматических, публицистических и критических произведений.

***В Англии романтизм был подготовлен в конце XVIII века поэтом Уильямом Блейком². Тогда же сложилась и в первом десятилетии XIX столетия продержалась так называемая «озерная школа». В нее вошли Уильям Вордсворт, Сэмюэль Тейлор Колридж и Роберт Саути. Это было первое поколение английских романтиков. Друзья-поэты поселились на северо-западе Англии, в краю, богатом озерами (отсюда название — «озерная школа»). Там **Вордсворт** и **Колридж** выпустили анонимно «Лирические баллады», которые открывались «Сказанием о Старом Мореходе» Колриджа и «Тинтернским аббатством» Вордсворта. Поэтов «озерной школы» объединяет неприятие классицизма, они не верят в разумное переустройство мира, который, по их представлениям, полон противоречий и катастрофичен. Для них более ценны патриархальные отношения, национальная старина, природа и простые, естественные чувства. Поэты стремятся к непосредственности, отказываются от всякой условной поэтической искусственности и напряженности. Они пишут об обычных чувствах и сообщают им обычный способ**

¹ Название этой книги переводят на русский язык по-разному: «Удивительная история...», «Чудесная история...», «Необыкновенные приключения...», «Необычайные приключения...».

² Основные произведения: «Песни невинности», «Песни опыта», «Бракосочетание неба и ада», «Книга Уризена», «Мильтон», «Иерусалим, или Воплощение Гиганта Альбиона», «Призрак Авеля».

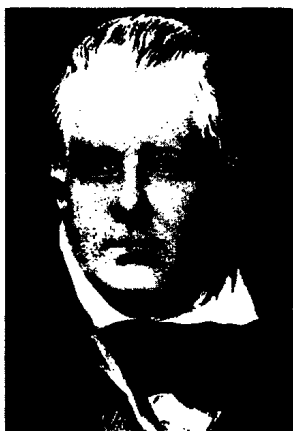
выражения. Стихи об обыкновенном должны звучать как проза, для стихов не нужен иной, чем для прозы, язык. Однако в обыкновенном скрывается необыкновенное, а следовательно, обыкновенное должно явиться необыкновенным. «Мы хотели представить вещи обычные в необычном освещении», — пояснял замысел «Лирических баллад» Колридж. Это значило, что в жизни в обычном таится необычное, фантастическое, иррациональное, сверхчувственное. Его надо передать читателям, но передать так, чтобы оно опять выглядело простым, чтобы оно обрело «вещественность», как в самой жизни, и произвело впечатление естественности. Не искусство поэзии делало жизнь поэтической, а жизнь открывала свою поэзию.

Если Вордсворт ставил акцент на прозрачной простоте, на естественности, то Колриджа влекло в жизни неизъяснимое и почти не поддающееся постижению разумом. Нормальное, спокойное течение действительности всегда чревато внезапным всплеском необыкновенного, заключенного в глубинах бытия. Поэтому нарушать естественный извечный порядок в природе нельзя: природа отомстит стихийным возмущением, обрушив на обидчика метафизическое зло — одно из начал мироздания (другое начало — метафизическое добро).

Для третьего поэта — **Роберта Саути** — характерно ироничное отношение как к современности, так и к истории. Вглядываясь в историю, он стремился постичь истинное простодушие, истинную естественность и подлинную обыкновенность. Его ирония касалась даже творчества друзей-романтиков. Уверены ли они, вопрошал Саути, что правдиво передали в своих сочинениях жизнь, полную неизъяснимых тайн, или, изобразив присутствие необычайного в обычном, они лишь посеяли и укрепили темные предрассудки? Сам Саути относился к простодушному мистицизму народных поверий с нескрываемой иронией, примером чего стала его «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», переведенная у нас В. А. Жуковским.

Кроме «Лирических баллад», Вордсворт написал поэмы «Прелюдия, или Развитие сознания поэта», «Прогулка», стихотворения и сонеты, а Колридж — поэмы «Кристалль», «Кубла Хан, или Видение во сне», драмы, одну из которых — «Падение Робеспьера» — совместно с Саути. Помимо этой драмы, Саути — автор «Уота Тайлера», знаменитых баллад «Бленхеймский бой», «Суд Божий над епископом», поэм «Талаба-разрушитель», «Мэдок», «Проклятие Кехамы» и «Видение суда».

К первому поколению английских романтиков принадлежал и **Вальтер Скотт**, воскресивший средневековую старину и ставший основателем жанра исторического романа в европейской литературе. В его романах история, по словам Пушкина, предстала «домашним образом». Наследие Вальтера Скотта велико по объему: им написано множество баллад, среди которых вы-



Вальтер Скотт

деляются «Иванов вечер» (переведена Жуковским под названием «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»), «Мармион», «Дева озера», «Рокби», поэмы «Поле Ватерлоо», «Гарольд Бесстрашный», и 28 романов, самые значительные из которых «Уэверли», «Гай Маннеринг», «Пуритане», «Роб Рой», «Эдинбургская темница», «Айвенго», «Кенилворт», «Квентин Дорвард», «Вудсток» и др. «Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, — писал Белинский, — то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история».

Второе поколение английских романтиков включает имена Байрона, Шелли, Китса и прозаиков-эссеистов — Де Квинси, Лэма, Хэзлитта, Ханта.

Творчество **Джорджа Ноэла Гордона Байрона** и **Перси Биши Шелли** наполнено идеями и настроениями протеста против современного им буржуазного строя. Они сочувствуют угнетенным и обездоленным, выступают в защиту личности и ее свобод. Однако если Шелли верит в будущее и весь устремлен к нему, то Байрон подвержен чувствам трагического одиночества и безысходности. В его поэзии постоянны мотивы «мировой скорби», а борьба его титанических героев обречена на поражение. Шелли также тяготел к масштабным идеям и образцам. От «мировой скорби» его уберегала вера во всемирное счастье и во всемогущество поэзии.

Поэт **Джон Китс**, принадлежащий к тому же поколению, посвятил себя воспеванию красоты мира и человеческой природы. Китса восхищают и побуждают к творчеству разнообразные, неисчислимы предметы и случайные явления. Его поэтически может зажечь песнь соловья и стрекотание кузнечика, чтение книги и перемена погоды. Поэзия для Китса не есть что-то исключительное. «Она, — писал он, — должна удивлять как изящная крайность». Поэзия хороша тогда, когда читатель узнает в стихотворении нечто ему самому присущее, когда-то бывшее с ним, а затем исчезнувшее, но потом вновь ожившее в воспоминании. Однако собственные возвышенные чувства теперь предстали в стихотворении в новом для него словесном выражении, и эта встреча старого с новым рождает эстетический эффект: читатель поражен узнаванием обычного в необычном.

Джон Китс входил в группу так называемых «лондонских романтиков». Вместе с ним в ней состояли прозаики-эссеисты

Чарльз Лэм, Уильям Хэзлитт, Уолтер Сэвидж Лэндор, Томас де Квинси.

Перу Китса принадлежат сонеты, баллады, оды («Ода меланхолии», «Оды Психее», «Ода соловью»), стихотворения («Дама без милосердия»), поэмы, в большинстве своем созданные на материале английской мифологии и средневековых легенд («Ламия», «Изабелла», «Канун святой Агнессы», «Эндимион»). Лэм писал в основном нравственно-психологические очерки, составившие книгу «Эссе Элии». Хэзлитт известен своими публицистическими эссе («Дух века», «Персонажи шекспировских пьес»), в которых защищал справедливость, а в области эстетики и критики отстаивал мысль о том, что характер — сложная и трудная для постижения индивидуальность. Лэндор придавал исключительное значение идее своеобразия («Воображаемые разговоры») и стремился поставить романтический порыв под контроль строгого и просвещенного разума, вследствие чего его считали романтиком-классицистом. Де Квинси стоял у истоков психологической прозы, которая формировалась в творчестве эссеистов. Его отличает тонкость в передаче противоречивых душевных переживаний.

Влияние романтизма сказалось на знаменитом романе «Мельмот-скиталец» **Чарльза Роберта Мэтьюрина**. В нем сочетались сатира, традиции готического романа, сентиментализм, просветительские представления о естественных (от рождения) правах человека с новыми художественными веяниями — с романтическими идеями «оригинальности», неподвластной каким-либо нормам, таинственности и рациональной непознаваемости личности и ее отношений с бытием.

Третье поколение английских романтиков связано с именем писателя, публициста, историка, критика **Томаса Карлейля**, который в начале своей деятельности перевел «Вильгельма Мейстера» Гете, составил жизнеописание Шиллера, опубликовал очерки «Знаменья времени» и сочинил философский роман «Сартор Ресарсус, или Перекроенный портной». Но широкая известность пришла к Карлейлю после его исторических книг «История Французской революции», «Герои, культ героев и героическое в истории»¹, «Прошлое и настоящее». С романтизмом писателя роднит неприятие буржуазности и критика рационализма. Хотя творчество Карлейля выходит за рамки романтической эпохи, он был и остался живым соединительным звеном между романтизмом начала и середины XIX века и литературными направлениями, наследующими романтизм в XX столетии.

***Романтизм во Франции** появился значительно позже, чем в Германии и Англии. Его рождение относят к 20–30-м годам XIX века. Причины «отставания» литературного развития Фран-

¹ Есть и другой перевод названия — «Герои и почитание героического».

ции хорошо известны. Во-первых, во Франции было чрезвычайно сильно влияние классицизма и просветительства. Поэтому романтики встретили упорное противодействие. Во-вторых, после революции 1789—1793 годов французы продолжали упиваться свободой, идеей всемогущества и всеилия личности, хотя еще до общественного отрезвления, связанного с поражением Наполеона, уже раздавались голоса писателей (Шатобриан, Сенанкур, Ламартин) о власти «судьбы» над свободной волей.

Лишь после заката империи Наполеона нация стала понимать, что буржуазный порядок не только дает простор для развития личности, обеспечивая ее свободу, но и втискивает личность в строго отмеренные рамки. Буржуазность стала пониматься врагом подлинной духовности и всякой оригинальности. Она приковала личность к материальному, «практическому» миру. Идеалом буржуазности стал усредненный человек, чуткий к материальным интересам, но глухой к интересам духовным. Этот стандарт стал принципом и лозунгом эпохи, отвергавшей все своеобразное, выбывающееся из стандарта, все неподвластное нивелировке. Человек превращался в машину, в механическую куклу, в автомат. Против этих тенденций буржуазного развития и направил романтизм острие своего художественного анализа.

При этом французский романтизм в отличие от немецкого и английского в большей мере сосредоточился на современном человеке, выведя галерею «детей века». Другая особенность его состоит в том, что герой французских романтиков, за исключением более поздних персонажей Шарля Нодье и Альфреда де Виньи, далек от образов гениев и титанов. Французские писатели вывели на сцену обыкновенного страдающего героя, который живет в пошлой и угнетающей его среде.

Начало французского романтизма связано с жанрами лирического интимно-психологического романа и повести. Первые романтические веяния проникли в произведения Сталь (Анна Луиза Жермена де Сталь-Гольштейн), Сенанкура (Этьенн Пивер де Сенанкур), Шатобриана (Франсуа Рене де Шатобриан).

Эстетические взгляды **Сталь**, утверждавшей идею национальной самобытности и христианские, а не античные идеалы почвой национального искусства, признающей ценность духовных порывов личности за земные пределы («религиозный гимн души»), были обнародованы ею в книге «О Германии». Романтические идеи проникли и в ее романы «Дельфина» и «Коринна, или Италия», хотя там они были сплавлены с традиционными просветительскими и сентиментальными представлениями и мотивами.

Значительно более решительно, чем Сталь, пошел по романтическому пути **Сенанкур** в своем романе «Оберман». Его герой уже принципиально одинок во враждебном ему мире, ему нет в нем отзвука. Это вызывает у героя отрицательные эмо-

ции: он осознает, что поражен общей с другими людьми духовной болезнью. Причина ее — в общей неустроенности мира, где почти все страдают и от которой не спасает Обермана оригинальность его натуры. Эта непохожесть на других лишь обостряет его «пылкое и необузданное романтическое воображение», которое влечет его из реального мира в мир фантазии и тем самым отъединяет от людей. Одиночество не только не приносит счастья, но делает его достижение невозможным.

Решительным противником просветительства и буржуазного строя был **Шатобриан**. В основе его воззрений лежала христианская религия («Гений христианства», «Замогильные записки»). Шатобриан называл количеством самой поэтической религией. Стоя на этой почве, он оказался очень близок романтикам. В повестях «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне», «Рене, или Следствия страстей», вошедших в трактат «Гений христианства»¹, одинокий герой сосредоточивается на внутреннем мире, на внутренней жизни, но и там не находит успокоения. Он чувствует себя непризнанным гением и замыкается в эгоистической позиции, наполненный разочарованием и безверием. Утолить его «мировую скорбь», вселить в него веру в ценность жизни и мира невозможно. Рене лишь на краткий миг становится счастливым благодаря Амели, но вскоре вновь ощущает духовный недуг одиночества. Такова печальная судьба «сына века», душа которого насквозь пронизана холодом отрицания.

С героями Сенанкура и Шатобриана сходен и Адольф, герой романа «Адольф» **Констана** (Бенжамен Анри Констан де Ребек). Писатель сосредоточил внимание на психологии героя, тоже «сына века», ощущающего глубокие противоречия характера, который, однако, по-романтически не обусловлен обстоятельствами («Обстоятельства весьма мало значат, все дело в характере»). Адольф в любви к Элеоноре чувствует двойственность: с одной стороны, он чувствителен и не может противиться своим желаниям, с другой — эгоистичен, так как не в силах ради Элеоноры пожертвовать светом и обществом. Связывая себя с Элеонорой, он теряет свободу, но смерть возлюбленной не возвращает Адольфа в общество. Он чувствует себя чуждым всему миру. Эта романтическая позиция героя становится предметом художественного анализа в романе и проверяется с помощью разума. Рациональный подход к анализу переживаний позволяет изобразить противоречия героя ясно и прозрачно. Особенность романа заключается в том, что герой сам следит за своими чувствами и их изменениями. В романе господствует точка зрения героя, автор намеренно устра-

¹ Среди других произведений Шатобриана нужно отметить новеллу «История последнего из Абенсералжей», эпические поэмы в прозе «Мученики» и «Натчезы».

няется из повествования, создавая иллюзию художественной объективности. Этот принцип письма, примененный Констаном, оказал большое влияние на искусство повествования вообще и на реалистическую прозу в частности.

Победное шествие французского романтизма начинается в 1820-е годы, когда на литературную арену выходит новое поколение писателей, непосредственно не связанное с предшествующими направлениями. Манифестом французского романтизма стало предисловие Виктора Гюго к драме «Кромвель». Принципом французского романтизма признаются «негармоничность», конфликтность, контраст и гротеск. Едва ли не главным жанром считается драма, хотя в это время расцветает лирика, создаются значительные романы во всех их жанровых разновидностях (психологической, исторической и социальной).

Первый успех романтизм празднует после выхода лирического сборника «Поэтические размышления» **Альфонса Луи Мари де Ламартина**, написавшего множество произведений («Новые поэтические размышления», «Поэтические и религиозные гармонии», «Поэтические созерцания», поэмы «Смерть Сократа», «Жоселен», «Падение ангела», книги «Исповедь», «Рафаэль», «История жирондистов», «История Реставрации», «История России»).

Лирика «Поэтических размышлений» поразила читателей своей исключительной субъективностью: казалось, Ламартин совершенно отрешен от всего окружающего и целиком погружен в свой внутренний мир. Его лирика тематически была освобождена от всякой злободневности, а по характеру выражения переживаний напоминала обращенную к душе ревностную молитву. В ней не было ни политики, ни риторики, ни патетики, чем отличалась и отчасти грешила прежняя французская поэзия. Этот контраст сыграл свою роль: читатели поверили в неподдельную исповедь сердца, в откровенную интимность элегий. И только потом стало ясно, что непроизвольные, будто бы стихийные порывы души повторялись и выступали художественно рассчитанными, рационально продуманными приемами искусного мастера. Отрешенность от земного мира также мотивировалась вполне разумными причинами: поэт устремлялся ввысь, к Богу, но сомневался, сможет ли Бог наполнить его душу таким же богатым содержанием, какое дает ей земной мир. В конце концов, оставаясь религиозным и благочестивым, поэт избирает земной мир и смирение, отвергая гордыню и бунтарство.

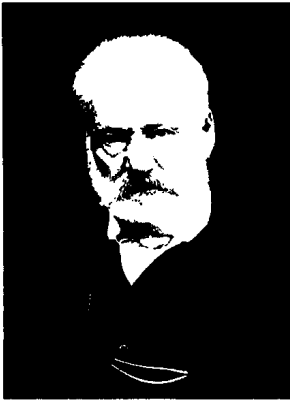
С выяснения своих отношений с Богом начинает и другой французский романтик **Альфред Виктор де Виньи**. Он выпустил несколько поэтических сборников («Стихотворения», «Древние и современные стихотворения»), в которые вошли поэмы «Элоа», «Моисей». Из прозаических произведений из-

вестен его исторический роман «Сен-Мар», из драматических ему принадлежат драмы «Чаттертон», «Жена маршала д'Анк-ра» и комедия «Отделалась легким испугом».

Де Виньи в отличие от Ламартина не отваживается на лирические излияния, но передает свое лирическое сочувствие стороннему мифическому или историческому герою, который, как, например, Моисей, исполнен духовного величия, ощущает себя избранником, но для которого груз избранничества тягостен, потому что ведет к трагическому одиночеству. Так в лирику Виньи входит тема гордого и рокового одиночества, развивающаяся в двух планах — космической скорби и земного страдания. Ответом на душевные муки и равнодушие, на «вечное молчанье божества» (поэма «Гефсиманский сад») становится безмолвное и стойкое приятие судьбы. Романтическая поэтика проявляется у Виньи через контраст между традиционным мотивом, получающим символическое значение, и наглядным, осязаемым, пластическим изображением реальных примет. Романтический порыв у Виньи не безбрежен: изнутри его ограничивают этические (молчаливая стойкость) и художественные берега (дисциплина формы).

Глубокое разочарование в миропорядке сказалось и в историческом романе Виньи «Сен-Мар», полемичном по отношению к историческим романам Вальтера Скотта. Виньи не верит в исторический прогресс и в какой-нибудь смысл истории, в том числе этический, нравственный, потому что за него надо платить непомерной ценой — ценой человеческой жизни. История, по мысли Виньи, тождественна политике, а политика всегда представляется ему политиканством, состоящим из интриг и игры честолюбий. Романтически настроенный, чистый душой Сен-Мар окунается в политическое болото и сам себя губит. Как только частный человек с прекрасной душой втянут в исторический водоворот, он неминуемо гибнет, не в силах избежать внутренних нравственных конфликтов.

Торжество романтизма во Франции связано, несомненно, с именем **Виктора Гюго**. Корпус сочинений писателя огромен. Из лирических сборников выделяются «Оды и разные стихотворения», «Оды и баллады», «Восточные мотивы», «Осенние листья», «Песни сумерек», «Внутренние голоса» и др. Первые драмы («Кромвель», «Эрнани») принесли Гюго писательскую славу, последующие драмы («Марион Делорм», «Король забавляется», «Мария Тюдор», «Анджело, тиран Падуанский», «Рюи Блаз») упрочили ее. Авторитет Гюго как самого видного французского романтика был поддержан его знаменитыми романами («Собор Парижской Богоматери», «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется», «Девяносто третий год»). Кроме того, Гюго написал множество публицистических произведений.



Виктор Гюго

В драме «Кромвель» Гюго рисует сильную, но лишенную цельности личность. Кромвель — революционер, но после свержения короля он готов изменить революции и надеть на свою голову корону. Так появился новый герой, которого не знала драма классицистов. В предисловии к драме Гюго разделил всю историю человечества на три эпохи. Современность он отнес к последней — эпохе старости. Она связана с христианством, которое открыло в человеке два непримиримых и враждующих начала — ангела и зверя. С точки зрения Гюго, христианство обнажило драматизм человеческой истории, и потому драма — центральный

жанр романтизма. Задача искусства — изображать все, что есть в природе. С этой целью нужно разрушить жанровые перегородки и совместить возвышенное с низменным. В изображении человека также надо столкнуть противоположные страсти. Лучшим художественным принципом такого столкновения является гротеск, оттеняющий идеальное и прекрасное и на его фоне представляющий уродливое и ужасное, комическое и шутовское.

Легко увидеть, что романтизм Гюго есть следствие рациональных эстетических соображений. Они проистекали из общей творческой позиции Гюго. Подобно другим романтикам, он был убежден в избранничестве поэта, художника и в его особой миссии в мире. Он разочарован в действительности, видит ее несовершенства и призван ее исправить. Однако бунт против мироустройства писателю не свойствен, как чужда ему идея рокового противостояния одинокой личности всему бытию. С точки зрения Гюго, история движется в верном направлении, и в конечном итоге историческое развитие прогрессивно. Общий закон, положенный в основу мироздания, не случаен. Трагедии, которые случаются всюду, предстают в сознании писателя цепью случайностей, и каждый раз можно понять, где допущена историческая ошибка. Стало быть, ее можно исправить, и она может служить уроком для последующих поколений. А это значит, что мировое зло, как и мировое добро, предстают у Гюго явлениями исключительными, экзотическими, а вся действительность эстетически «странной», полной роковых совпадений и столь же роковых недоразумений. В этом сказалось присущее романтизму представление о разорванности бытия и резко контрастная форма ее описания. Особенность Гюго, однако, состоит в том, что разорванность бытия часто предстает в виде гармонии, создаваемой с помощью гротеска, где прекрасная душа может, например, заключаться в уродливом и ужасном внешнем облике, в шутовском обличии и комическом наряде.

Ламартин, Виньи и Гюго продолжали писать и в те годы, когда во Франции на смену им начиная с 1830-х годов входило в литературу новое поколение романтиков — Жорж Санд (Аврора Дюдеван), Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Жерар де Нерваль (Лабрюни).

Жорж Санд получила известность своими романами «Индиана», «Лелия», «Жак», «Мопра», «Орас», «Грех господина Антуана», «Лукреция Флориани», «Исповедь молодой девушки» и другими, диалогией «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт», повестями, мемуарами и публицистикой.

В своих ранних романах Жорж Санд выступила в защиту свободного чувства женщины, настаивая на доверии к голосу сердца. В центре психологических романов Жорж Санд стоят судьбы людей, разделенных либо социальными причинами, либо разностью характеров. В совокупности романы писательницы дают представление о психологическом климате общества. В противовес аморальности общества Жорж выдвигает моральность народа, «самой здоровой силы в каждой нации».

Столь же многожанрово, как и наследие Гюго, творчество **Альфреда де Мюссе**, выпустившего поэмы, вошедшие в сборник «Испанские и итальянские повести», драматические поэмы, опубликованные в сборнике «Спектакль в кресле», писавшего драмы, комедии и исторические трагедии («Андреа дель Сартто», «Причуды Марианны», «С любовью не шутят», «Фантазио», «Лоренцаччо»). Широкою известность Мюссе принес роман «Исповедь сына века».

Юный Мюссе покорила всех своим талантом, свободным владением стихом, красотой и беззаботностью. Вскоре, однако, оказалось, что молодой человек испытывает глубокую растерянность. Продолжая жанровые традиции интимно-психологического романа, он выводит в «Исповеди сына века» двух любящих людей, которым не суждено насладиться счастьем. Октав, центральный персонаж романа, случайно узнав об измене своей возлюбленной, разочаровывается не только в любви, но и во всем мире. Попытка жить по расчету не удается, потому что герой не удовлетворяется опустошенной душой. Возрождение героя через новую любовь оказывается невозможным, и роман кончается трагически. Хотя Мюссе и писал, что виноват характер, а не обстоятельства, он включил интимную историю в широкую раму исторических событий. Посленаполеоновская эпоха вызвала в среде молодых людей болезнь всеобщего разочарования и безверия. Тем самым частная горькая участь осмыслена закономерным порождением всеобщего «отчаяния».



Жорж Санд

Выход из душевного тупика состоит в иронии: человеческую жизнь можно основать лишь на вековых банальностях, мудрая некогда истина которых стала ходячей и очевидной. И Мюссе подвергает иронии все — и патетику страстей, и зрелищность пьес, предпочитая не спектакль, а чтение, и романтические святыни, и сам романтизм (споры романтиков с классиками — не более чем буря в стакане воды). За этим скрывается растерянность и смятение одинокой души, трагизм романтического индивидуализма. Без всяких перспектив открылся Мюссе и исторический процесс.

Всеобъемлющим разочарованием в действительности отличается и творчество **Теофиля Готье** (поэтические сборники «Стихи», «Эмали и камеи», поэтический цикл «Испания», поэмы «Альбертус», «Комедия смерти», романы «Мадемуазель де Мопен», «Эльдорадо, или Фортуна», «Жан и Жанетта», «Роман мумии», «Капитан Фракасс», повести «Золотое руно», «Милитона», сатирические и фантастические рассказы, путевые очерки, в том числе «Путешествие в Россию» и другие сочинения).

Как и другие романтики, Готье был обескуражен господством после Французской революции царства «лавочников» над обещанным, но так и не наступившим царством свободы, равенства и братства. Писатель избирает не позицию критика, бунтаря или скорбного и замкнутого, но стойкого перед ударами судьбы человека, а человека, отвергающего окружающую действительность и не допускающего ее к сердцу потому, что она вызывает в нем откровенное отвращение и брезгливость. Готье целиком погружается в сферу искусства и утверждает, что искусство не выполняет никакой социальной роли. Так возникает в творчестве Готье поэтизация и идеализация самой художественной формы, ее строительного материала — слова, звука. Мастер наслаждается искусством владения этим материалом. Из этого создается противоречие, свойственное Готье: он стремится к предельной отточенности формы, но эта, по-видимому, холодная и равнодушная форма таит дыхание и теплоту жизни, несет радость бытия. Через красоту материального, чувственного Готье пробивается к душе человека.

В творчестве **Жерара де Нерваля** («Маленькие оды», цикл сонетов «Химеры», вошедший в сборник новелл «Дочери огня», новелла «Аврелия, или Мечта и жизнь», пьесы, очерки, путешествия и другие сочинения) романтически противопоставлены мечта и действительность. При этом писатель погружен в себя. Он не требует и не ждет от мира никакого ответа на свое существование. На этом пути он стремится снять противоположность мечты и действительности, утверждая, что «Мечта — это другая жизнь, в которой нам раскрывается мир Духа». Писатель стремится слить мечту и действительность, но сделать это можно только заменой реального мира мечтой,

расширив ее до бесконечных пределов. Мечта поглощает прошлое, настоящее и будущее и срачивается с темой предшествующей и последующей жизни человека, с темой перевоплощения души. Образы реальных женщин совмещаются в сознании поэта с образами языческих богинь (Астарта, Артемида) и христианки Марии. Христианская религия мыслится недостаточной для воплощения мистической космогонии и перерастает в некую универсальную религию, включающую язычество, восточные религии и т. д. Вся эта картина космоса и хаоса, как отмечено в научной литературе, носила сугубо индивидуальный характер, но Нерваль придал ей общезначимый характер. В таких формах он мыслил преобразование человечества, а свою романтическую миссию видел в том, чтобы указать человечеству путь открытого им обновления.

Среди других французских писателей, близких романтикам, выделяются Шарль-Огюстен Сент-Бёв («Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма», «Литературно-критические портреты», «Исторический и критический обзор французской поэзии и театра XVI века», «Шатобриан и его литературная группа в период Империи», «Пор-Рояль», статьи «Оды и баллады Виктора Гюго», «Пьер Корнель», «“Исповедь” Руссо»), Огюст Барбье («Ямбы», «Лазарь», «Комические сатиры»).

Романтизм получил широкое распространение и в других европейских странах. В Италии романтизм связан с именами Уго Фосколо, Алессандро Мандзони, Джакомо Леопарди. В Испании его сторонниками были Анхель Сааведра (герцог Ривас), Хосе Эспронседа-и-Дельгадо. Вся Европа, в том числе и Восточная, была охвачена романтическим движением. Оно проникло и в Америку.

***Эпоха романтизма в истории американской литературы** делится на три этапа: ранний романтизм (1820—1830-е годы), зрелый (конец 1830-х — середина 1850-х), поздний (середина 1850-х — 1860-е).

Крупнейшими писателями раннего этапа американского романтизма были Вашингтон Ирвинг («Книга эскизов», книга эссе и новелл «Альгамбра» и другие сочинения) и Джеймс Фенимор Купер (эпопея из пяти романов — «Зверобой, или Первая тропа войны», «Последний из могикан», «Следопыт, или Озеро-Море», «Пионеры», «Прерия», «морские», сатирические, утопические и исторические романы).

Вашингтон Ирвинг признавал прогресс, ценности буржуазной демократии, но ему претил торгашеский дух. На этой почве неприятия спекуляции, стяжательства и возникает его романтизм. Как настоящий романтик, он отказывается следовать нормативным установкам, «правилам» и сочетает размышления с живописными картинами, описанием нравов, а захватывающие сюжеты народных легенд — с воспроизведением индивидуальных характеров. В «американских» новеллах Ирвинг обычно

использует типично романтические и далеко не новые сюжеты, в основе которых — поиски клада, внезапно вспыхнувшая любовь, сопровождаемые приключениями, неожиданными совпадениями. Но банальность сюжетных ходов искупается верными картинами жизни, иронией, с которой рассказано о местных корыстолюбцах, и элегическим сожалением о прошлых временах. Ирония, пронизывающая элегию, касается и прошлого, и мечтательных представлений самого автора. Это придает новеллам Ирвинга исключительное своеобразие: писатель не дает забыть, что прошлое двойственно — оно одновременно и реальный, и условный идеальный мир.

В творчестве **Джеймса Фенимора Купера** центральное место занял роман, действие которого разворачивается на подвижной границе между поселениями тесных индейских племен и отвоеванными у них землями завоевателей-американцев. На этой почве и возник исторический роман Купера, дававший писателю широкие возможности приблизить читателей к героике сражений и поддержать в них патриотический дух. В целом задача Купера состояла в том, чтобы продемонстрировать моральную победу Нового Света над Старым, американских демократических установлений над европейскими, республиканского образа правления над монархическим, государственной самостоятельности над колониальной зависимостью. Для этой цели Купер использовал различные жанровые виды романа — исторический, нравоописательный, приключенческий и традиции философской прозы. Сочетание в самом материале судеб народов, находящихся на разных уровнях исторического развития, позволяло Куперу выводить человека из-под власти какой-либо одной национально-исторической культуры, сравнивать и оттенять психологические и нравственные особенности населяющих Америку племен и тем самым объективно судить о подлинных жизненных ценностях. Так слагалась характерная для романов Купера триада: природа — человек — цивилизация. В ходе ее воплощения оказывалось, что покорение Запада было не только актом мужества, героизма, упорства, но и хищным захватом, разбойным нападением. Эта тема вливается в более широкую: природа — цивилизация, получающую философское истолкование. Наряду с индейцами тяжелый урон несла и природа, которая понимается писателем не только как источник физической жизни, но и как пример-проводник Божественной мудрости, оказывающий на человека громадное нравственное и эстетическое воздействие.

Зрелый американский романтизм характеризуется такими значительными именами, как Натаниэль Готорн (сборники новелл «Дважды рассказанные рассказы», «Мхи старой усадьбы», романы «Алая буква», «Дом о семи фронтонах», «Блатдейл», «Мраморный фавн», детские книги «Дедушкино кресло», «Знаменитые старики», «Дерево свободы», «Биографические расска-

зы для детей», «Книга чудес»), Эдгар Аллан По (стихотворные сборники «Стихотворения», «Ворон и другие стихотворения», сборник новелл «Гротески и арабески», новеллы «Убийство на улице Морг», «Тайна Марии Роже», «Черный кот», «Демон извращенности», «Преждевременное погребение», юмористические и сатирические рассказы «Очки», «Надувательство как точная наука», «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра», философская поэма в прозе «Эврика», повести «Золотой жук», «Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфалля», «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» и прочие сочинения), Герман Мелвилл (романы «Белый бушлат», «Моби Дик, или Белый Кит», «Пьер, или Двусмысленности», философская аллегория «Марди», повести «Тайпи», «Ому», «Редберии», «Израиль Поттер», «Мошенник», «Билли Бадд, формарсовый матрос», сборник новелл «Сказки с площади», поэма «Кларель», сборники стихотворений «Стихи о войне», «Джон Марр и другие моряки», «Тимолон»).

Натаниэль Готорн начал с изображения героического национального прошлого Америки, но здесь его привлекали первые робкие ростки свободомыслия. Он не был удовлетворен современностью, его волновала сама личность человека, его таинственная душа. Готорн был убежден, что «все зло от человека». Он верил, что в человеке совместились в едином, нерасчленном состоянии «добро-зло», причем их нельзя уничтожить не только вместе, но и порознь, ибо исчезнет жизнь. Это «добро-зло» имеет корни в прошлом, и потому зло в современном обществе также приходит из прошлого и имеет власть над настоящим. Но прошлое в изображении Готорна лишено каких-либо исторических конкретных черт. Оно служило почвой фантазий и морально-философских раздумий. Главное для писателя — передать дух времени, общую атмосферу, нравственные представления людей, которые побуждали их совершать те или иные поступки.

В новеллах, как отмечено исследователями, Готорн обычно выбирал какую-нибудь известную метафору и развивал ее до художественного рассказа: например, метафора «змея в груди» выростала в одноименную новеллу, в которой рассказывалось, как змея и в самом деле поселилась в груди человека. Так же поступал писатель и в других случаях («Черная вуаль священника», в которой повествовалось о том, что священник скрывает лицо под черной вуалью, «Месье де Зазеркалье» — о беседе автора со своим двойником, «Снегурочка» — снежная девочка играет с детьми). При этом Готорна интересуют не внешние события, а душа человека как поле борьбы Добра и Зла.

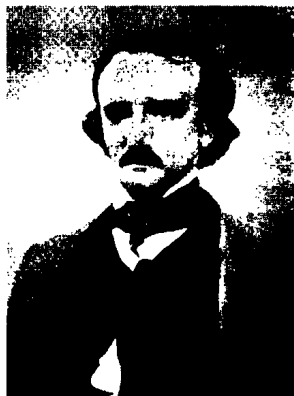
Романы Готорна построены на игре воображения. В духе романтизма писатель полагал, что повествование должно переключаться из реального мира в мир вымысла. Готорн сосредоточен на изображении страданий, противоречивых страстей.

Однако его герои не столько характеры, сколько портреты, не столько личности, сколько статичные фигуры без внутреннего движения. Четко очерченные герои становятся носителями определенных нравственных понятий. Так в романы входят символы и аллегории, решающее значение в стиле приобретает контраст (например, важную роль играет противопоставление черного и алого цвета в романе «Алая буква»).

Готорн — довольно мрачный писатель, от глаз которого не укрылся трагизм американской жизни. Выход он видел в «очищении сердец», в нравственном воспитании человека и общества.

Эдгар Аллан По — может быть, самый талантливый американский писатель эпохи романтизма. Он известен как поэт, написавший знаменитого «Ворона» и считавший, что поэзия — «грезы необычайной хрупкости», «порождения скорее души, чем разума», в ней явь «сливается» с «царством снов», и все это способно привести в экстаз. Однако «сны», «тени» всегда предстают в стройной и продуманной форме. Темы стихотворений Эдгара По характерны для романтизма — природа и разум, враждебный красоте, смысл творчества и поэт как избранник, «божественный ангел», любовь. Под пером поэта вся вселенная — солнце и луна, звезды и времена года — приобретала символический смысл. Подобно многим поэтам, романтикам в том числе, поэзию, слово, стих Эдгар По выводил из музыки, но стремился не к тому, чтобы противопоставить их, а чтобы добиться их согласия, гармонии, слитного звучания. Только в этом случае, считал он, проявится высший, «мистический смысл», а слово и стих окажут эмоциональное воздействие на слушателя и читателя.

По был также мастером психологической новеллы (самая знаменитая — «Падение дома Ашероув») и зачинателем детективного жанра.



Эдгар По

Для психологической новеллы характерен причудливый сюжет, в котором реальное перетекает в фантастическое. Например, запущенная усадьба производит жуткое, страшное впечатление, оставляя в душе тяжкие чувства какой-то неизлечимой душевной болезни, напоминающей состояние курильщика опиума. Вскоре оказывается, что хозяин и в самом деле поражен странной и особенной болезнью. Это не болезнь тела, а болезнь духа — страх перед жизнью. Она становится неотъемлемой принадлежностью дома, о чем свидетельствует легенда, известная из содержания рыцарского романа. В конце концов герои

умирают, а дом поглощает озеро. Писатель нагнетает атмосферу страха, навеянного в нем, вероятно, гибелью прошлого, что типично для романтизма. Этот мотив он истолковывает как «ужас души», испытываемый ею при виде оскудения и умирания жизни, от которой отпадает ее отошедшая часть.

В детективных новеллах и рассказах, объединенных образом Огюста Дюпена, детектива-любителя, Эдгар По обычно излагает суть преступления, а затем восстанавливает обстоятельства, находит улики и пр. Повествование то обращается к прошлому, то снова возвращается к современности. Писатель мыслит детективный жанр как «интеллектуальное приключение», и потому он явно рассчитывает на ответное воображение читателя, оставляя многие события или явления непознанными. При этом логическому анализу, восстанавливающему истинность событий, подвергается сам процесс мышления. По убеждению писателя, мир безумен и преступен. Спасти человечество может только разум. Психологическая новелла и детективный жанр рождаются в творчестве Эдгара По как своеобразные аналоги действительности, которая ненормальна и полна загадочных преступлений, чревата необъяснимыми и угрожающими происшествиями. Средством преодоления ненормальности и выступает логика, рассудок, разум.

Столь же новаторскими были и приключенческие новеллы. В них слагались принципы художественной фантастики, основанной на научных знаниях и гипотезах.

Творческая судьба **Германа Мелвилла** сложилась трагично: один из наиболее ярких американских романтиков не был оценен при жизни и лишь в XX веке безоговорочно включен в круг крупнейших мастеров слова. Как романтик, он испытывал необыкновенную тягу к неизведанным землям, далеким краям, неразгаданным стихиям. Его увлекал пафос исканий. Большие и малые законы мироздания он изучал через сознание личности, познавая ее «сердце».

Самое значительное его произведение — «Моби Дик, или Белый Кит» — родилось во многом стихийно и включает разные жанровые признаки.

Таинственный Белый Кит, за которым охотятся китобои, это, конечно, не только житель морской стихии и предмет промысла, но олицетворение демонической мощи, воплощение извечного зла, «темной неуловимой силы, существующей от века». Его должны избегать моряки, желающие вернуться в родной порт. Моряков, бороздящих океан ради поимки кита и символизирующих человечество, возглавляет романтический герой, одноногий капитан Ахав, одержимый одной страстью — поймать кита. В конце концов моряки настигают кита, и капитан Ахав пронзает его тело, но и кит, умирая, увлекает за собой корабль в морскую бездну.

Многообразное содержание и многосложный смысл произведения исследователи усматривают в том, что в романе через сюжет просвечивают «универсальные законы бытия и деятельности человеческого разума». Однако писатель подвергает сомнению не только высшие силы, определяющие исторический путь человечества и жизнь вселенной, но и возможности разума. Общий вывод писателя заключался в том, что человеку не на что опереться в мире и что он должен взять всю ответственность на себя.

Таким образом, романтизм в каждой стране носил своеобразный национальный характер. Определяя это своеобразие доминирующим признаком, можно сказать, что немецкий романтизм проявлял исключительное внимание к сверхъестественному. Это отразилось в философской глубине произведений, в контрасте реального и чудесного, в смешении веры и иронии. Английскому романтизму свойствен непримиримый конфликт личности с внешним миром, разочарование и сомнение, упование на Бога и богоборчество. Личность для английских романтиков богата задатками, но их воплощение оказывается ничтожным.

Французский романтизм сделал упор на нравственности человека и общества. Центральный конфликт держится на противоречии между исторически-конкретной общественной моралью и общечеловеческой этикой, между внешней красотостью и внутренней красотой. Преступление и наказание — пружина сюжета.

В американском романтизме центральное место заняли готическая поэтика ужаса и мрачный психологизм, простодушная фантазия и юмор, экзотика и приключения.

Русский романтизм

Романтизм проникает в русскую литературу позже, чем в Германию и Англию, но раньше, чем во Францию и Америку.

Это означает, что русская литература не отставала от развитых европейских литератур и сравнивалась с ними в своем развитии.

Как известно, хронологически романтизм пришел на смену просветительству, классицизму и сентиментализму, но, отрицая их, пользовался достижениями этих литературных направлений.

Более того, многие тогдашние писатели впитали традиции классицизма и в своих сочинениях использовали их, не видя в этом никакой непоследовательности и никаких противоречий. Но при учете этой стороны дела и постоянной памяти о ней нужно сказать, что в историческом развитии переход к романтизму был принципиальным, решительным разрывом с литературными установками классицизма и просветительства.

В отличие от Западной Европы, где романтизм стал основным литературным направлением после победы буржуазных революций, в России романтизм завоевал сердца читателей до наступления буржуазных преобразований и реформ. Это наложило особый отпечаток на содержание и формы русского романтизма, никогда не провозглашавшего идей «мировой скорби», чуждого беспощадному и безудержному индивидуализму, переплетавшего просветительство, классицизм, сентиментализм, предромантизм с романтизмом, избегавшего излишнего дидактизма и метафоризма, стремившегося к дисциплине формы, к «гармонической точности» выражения.

Прежде чем романтики покорили русскую публику, в литературной жизни произошли важные события, которые предопределили торжество романтизма.

Одна из особенностей русской жизни состояла в том, что в начале XIX века в литературе одновременно творили классицисты, сентименталисты, поклонники романтизма. В обществе можно было встретить писателя, помнившего рассказы о допетровской эпохе, Петре I, Елизавете Петровне и видевшего Екатерину II, литератора-просветителя, воевавшего, как, например, Крылов, с классицистами, с сентименталистами, и модного стихотворца, преданного Карамзину, ни в грош не ставившего его противников. Иногда один и тот же автор сегодня выпускал чувствительную повесть, а завтра приступал к сочинению нравоописательной повести в духе идей просветительства.

Эта особенность сыграла важную роль в творческом становлении Пушкина, которому посчастливилось в короткий начальный период литературной деятельности прикоснуться сразу к трем векам русской истории — XVII, XVIII и XIX.

Широкой известностью романтики обязаны журналам, ставшим источниками просвещения, проводниками и «телеграфами» идей, в том числе эстетических и художественных. Журналы давали возможность читать русских и европейских авторов.

Наконец, в начале XIX века в России возникло множество обществ, кружков, разнообразных литературных объединений, где собирались единомышленники и рождались новые литературные идеи. Литературная жизнь продолжалась в салонах, на раутах, на сходках молодежи и в частных домах. Широкое распространение литературных обществ и кружков свидетельствовало о напряженной литературной жизни, о заинтересованности общества в развитии отечественной словесности. В некоторых из таких литературных обществ зародились идеи, которые способствовали успеху романтизма. Например, в 1801 году сразу в двух столицах, старой (Москве) и новой (Петербурге), образовались *Дружеское литературное общество* (Жуковский, братья Андрей и Александр Тургеневы, А. Ф. Мерзляков, автор знаменитой песни «Среди долины ровных...», А. Ф. Воейков,



Жуковский

написавший впоследствии сатиру «Дом сумасшедших», и др.) и *Вольное общество любителей словесности, наук и художеств* (в его состав входили поэты и публицисты И. М. Борн, В. В. Попугаев, И. П. Пнин, сыновья А. Н. Радищева, баснописец, автор сказок-новелл, сентиментальных и нравственно-учительных повестей и нраво-описательного романа А. Е. Измайлов, знаменитый языковед и поэт-экспериментатор А. Х. Востоков). Наиболее плодотворными были в этих обществах романтические искания. Например, «Элегия» («Угрюмой осени мертвящая рука...») Ан-

дрея Тургенева повлияла на романтизм Жуковского, а другие его стихотворения и лирика литераторов Вольного общества («поэтов-радищевцев») — на романтизм декабристов.

Периодизация русского романтизма. Романтизм в России прошел несколько этапов развития. При всей схематичности и условности периодизации романтизма его начальный период обычно датируется 1801—1815 годами, зрелый период — 1816—1825 годами, 1826 — начало 1840-х годов — взлет романтизма в творчестве Лермонтова, Баратынского, Гоголя, рождение философской поэзии (Тютчев, поэты-любомудры — Веневитинов, Шевырев, Хомяков), философской прозы (Одоевский) и начало угасания (множество подражателей, мелких стихотворцев и прозаиков, под пером которых мельчает содержание романтических идей). В 1840-е годы романтизм с авансцены литературы отходит на второй и третий планы. Из активного и энергичного явления он все более превращается в пассивный предмет художественного анализа.

Обычно романтизм делят на активный и пассивный, революционный и реакционный. Это деление безнадежно устарело. Оно имеет весьма ограниченный смысл и применительно только к общественным взглядам писателей, но никак не к их художественной практике, не к их произведениям. Те романтики, которые исповедовали идеи самовоспитания и самоусовершенствования личности в уединении в качестве наиболее верного пути преобразования действительности и человека, были сосредоточены на передаче психологии личности. Подобных романтиков можно назвать сторонниками *психологического романтизма*. Те романтики, которые считали, что человек воспитывается прежде всего в социальной, общественной жизни и предназначен для гражданской деятельности, могут быть названы поборниками *гражданского* или *социального романтизма*. Те романтики, которые полагали, что место человека в мире предопределено свыше и что его жребий предначертан на небесах и всецело зависит от общих законов мироздания, разде-

ляли идеи *философского* романтизма. В художественных произведениях эти различия во взглядах романтиков относительны, и поэты, которые держатся разных общественно-философских позиций, не только полемизируют, но и взаимодействуют друг с другом.

Первоначально романтизм в России побеждает в творчестве Жуковского и Батюшкова, затем декабристов, потом он насыщается значительным философским содержанием и, наконец, становится достоянием, с одной стороны, оригинальных поэтов, развивающих его принципы, а с другой — подражателей.

Романтизм как художественный метод. Общей почвой, на которой возник романтизм во всех странах, было чувство безграничной свободы личности. В Европе человек освободился от личной зависимости, от феодальной власти, от патриархальных отношений, от обязательной принадлежности к ремесленному цеху и пр. Французская революция при всех ее кровавых эпизодах устранила непосредственную зависимость человека от тех или иных сословий, лиц и дала ощущение полной свободы и раскованности.

Потребность свободы глубоко и остро почувствовали и в России. Ценность отдельного человека во время войн с Наполеоном заметно увеличилась. От ума, чувств, воли частного лица во многом зависели судьбы государства. С особенным умственным и эмоциональным напряжением просвещенные дворяне пережили эту мысль во время и после Отечественной войны 1812 года. Они испытали жгучий стыд из-за того, что крестьянин, спасший Россию от иноземного порабощения, оставался в крепостной зависимости и над его личностью могли надругаться в любое время. Между тем он показал себя истинным патриотом, умелым, храбрым, смекалистым воином, проявив в жестоких испытаниях лучшие человеческие качества. Неполноту своей личной свободы чувствовали и сами просвещенные дворяне: их свобода во многом зависела от прихоти или каприза самодержца. Впоследствии интеллектуалы эпохи предпочли личную свободу гражданским свободам, дарованным конституционной монархией или республикой. Пушкин писал в стихотворении «Из Пиндемонти»:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
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...

В стихотворении провозглашаются в противовес гражданским личные права и свободы, от рождения присущие челове-

ку, а не снисходительно подаренные ему царем или народом. Эта мысль о личной свободе, которую не надо униженно запрашивать и за которую не надо расплачиваться жизнью и кровью, потому что человек рождается свободным, ответственным только перед Богом и своей совестью, отнесена Пушкиным к весьма отдаленным временам.

Итак, общим для романтизма стало неукоснительное требование свободы личности. Романтизм настаивал, что каждая личность — особый, неповторимый мир духа, творческого «я». А творческое «я» есть не что иное, как индивидуальность с ее исключительным жизненным опытом. Отсюда вытекает, что свободный творческий дух является сущностью человека и заключен не в разуме (так полагали классицисты и просветители), не в чувстве и чувствительности (так думали сентименталисты), не в воле, а во всем человеке, в каждой его клеточке. Иначе говоря, в неделимой личности в целом. Личность, обладая неповторимым внутренним, духовным миром, получает возможность мыслить себя отдельно от внешнего мира, от обстоятельств и воспринимать их враждебными себе.

Подобно свободной личности, писатель-романтик наделен творческой свободой. Он творит, как Бог, непреднамеренно, никем и ничем не скованный. Если весь мир, все бытие — творение Бога, то и произведение писателя — создание того же Божественного свободного творческого Духа.

Если романтик очарован чувством личной свободы, то он разочарован тем, в какие враждебные, узкие и несовершенные рамки эта свобода заключена. Исчезла личная и иная зависимость человека, но не исчезла зависимость вообще и прежде всего от капитала. Несвобода внешняя приняла форму безличия и выглядела поистине фантастической. Романтик испытал глубокое разочарование в обществе, в земном мире, в устройстве мироздания.

Романтик не до конца удовлетворен и человеческой природой вообще. Человек, согласно христианскому учению, обладает духом и плотью. Как дух, он бессмертен (бесконечен), как плоть, он смертен (конечен). Романтик отдает первенство духу, осознавая неполное совершенство человеческой природы.

Таким образом, почва романтизма — чувство очарования безграничной свободой личности при одновременном и слитном с ним чувстве разочарования в ограниченности и скованности свободы духа внешними (социальными и иными) и внутренними причинами (несовершенство человеческой природы).

Идеи романтизма своеобразно преломились в национальных литературных направлениях, но при всех особенностях каждой литературы главные художественные принципы романтизма были сходными.

***Романтическая картина мира.** Поскольку опознавательный знак всякой личности — свобода духа, то в идеале личность

не может быть зависима от внешних условий, которые нарушают ее свободу и свободу других личностей. Цель всякой личности, писал Ф. Шлегель, «в силе и желании стать подобными Богу и всегда иметь бесконечное перед глазами».

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

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

Таким образом, романтическая картина мира иерархична: подобно тому как в человеке соединены дух и плоть, так и во всем мире духовное начало сочетается с началом физическим, материальным; духовное господствует над материальным, а материальное подчинено духовному; в основании бытия лежит духовное, а не физическое.

Понятно, что романтик устремлен к духовному, идеал которого представляется ему абсолютным, безусловным, совершенным и прекрасным. Этот идеал находится в вечном, никогда не исчезающем противоречии с враждебной действительностью. Отношения между идеалом и жизнью выражаются в системе противоположностей и могут принимать различный вид: божественное — дьявольское, возвышенное — низменное, небесное — земное, истинное — ложное, закономерное — случайное, свободное — зависимое, внутреннее — внешнее, вечное — преходящее, желаемое — действительное, исключительное — обыденное.

Несмотря на враждебные отношения с социальным миром, человек в романтизме включен в бесконечный Космос, но не для того, чтобы изучать мир, познавать его законы и объяснять их, а с целью его переживания. Так как человек воспринимает мир всем существом, то романтики настаивают на многообразных отношениях личности со Вселенной, исключаящих какую-либо односторонность, но отдавая предпочтение непосредственным чувствам, связям человека с миром, подчеркивая первенствующую роль эмоций, лиризма. В целом их отношение к миру субъективно. Это означает, что романтик не изучает жизнь, а воспринимает ее сразу, целиком, с помощью интуиции,

не прибегая к помощи рассудка. Он не доверяет теоретическим знаниям («систеповерио», как выразился Ваккенродер). Мышление романтика непосредственно, «наивно», интуитивно.

Так как мир совершенен как замысел и несовершенен как воплощение, то реальность далека от идеала, и мечта романтика обычно неосуществима. Романтик весь устремлен в бесконечное, в идеальное духовное царство: он всегда готов покинуть тусклое и унылое «Здесь», чтобы оказаться в «очарованном Там». Порыв в бесконечность и томление по нему — самое ценное в романтизме, потому что они означают вечное беспокойство духа, неудовлетворенного несовершенством мира и человека и жаждущего совершенства и красоты. При этом идеальное духовное царство не только бесконечно, но и безгранично. Оно не исчерпывается земными просторами, а простирается за пределы земного бытия. Так рождается характерный признак романтизма — «романтическое двоемирие». Связующее звено между реальным и идеальным мирами — внутренний мир личности романтика. «Всякое существо, — писал критик и теоретик романтизма Ваккенродер, — стремится к прекраснейшему, но никому не дано выйти за пределы самого себя, и поэтому все видят прекрасное лишь внутри себя». Романтик одновременно пребывает в двух мирах: посюстороннем, земном, и потустороннем, небесном. Если конфликт между двумя мирами не может быть разрешен, то романтик либо спасается «бегством» из несовершенной действительности в иную, высшую реальность (а неземной, идеальный мир для романтика такая же реальность, если даже не более подлинная реальность, чем земная действительность), либо с помощью воображения, фантазии, вымысла преобразует реальный мир, соединяя его с идеалом и одухотворяя. Оба пути согласуются с религиозной системой ценностей, с верой, которая также определяет романтическую картину мира. С этой точки зрения, заметили ученые, романтизм становится «новой религией», потому что каждая плоть, каждая индивидуальность и вся жизнь находят просветление в Боге. Об этом писал Ф. Шлегель: «Вечную жизнь и невидимый мир нужно искать только в Боге. В нем воплощена вся духовность... Без религии мы будем иметь вместо полной бесконечной поэзии лишь роман или игру, которую теперь называют прекрасным искусством». Благодаря «романтическому двоемирию» личность понималась неотъемлемой частью Вселенной и точкой, в которой бытовое, обыденное пересекалось с идеальным.

При воплощении «романтического двоемирия» главная задача романтиков состояла в том, чтобы совместить оба мира в едином образе.

Здесь романтики столкнулись с известной трудностью: дух человека бесконечен и универсален, но сам он смертен и единичен. Как же можно воплотить бесконечное и универсальное

в единичном и конечном? Совершенно ясно, что такой возможностью не обладает наука, что в этом случае не помогут ни простое наблюдение и созерцание (эмпирическое познание), ни жизненный опыт. Бесконечное и универсальное нельзя постичь ни одним разумом, ни одним чувством. Их можно охватить таким способом, который одновременно и разумен, и чувствен. Именно этими свойствами обладает чувственный образ, который лежит в основе искусства. Чем дальше тот или иной вид искусства отстоит от рациональных способов постижения мира, тем он выше.

«Поэт,— утверждал Новалис,— постигает природу лучше, чем разум ученого». Романтики считали, что искусство не только способно преобразовать жизнь, но представляет особую форму жизни. Художник творит, как Бог, создавший природу, как природа, рождающая дерево, гору или озеро. Романтикам было недостаточно создать художественный образ, им нужно было переделать действительность. «Поэтический вымысел,— писал Новалис,— все в себе заключающее орудие, которым созидается мой теперешний мир». Стало быть, романтизм пытается уравнивать жизнь и искусство: жизнь должна стать искусством, т. е. наполниться гармонией и красотой, а искусство — наиболее полным и совершенным выражением жизни. Так искусство становится в понимании романтиков основным и единственным посредником между личностью и Вселенной, между человеком и Богом.

Поскольку личность и социальный мир находятся во враждебных отношениях, то романтический герой принципиально одинок и исключителен. Это ни в коей мере не делает его пассивным, напротив, сообщает ему большую силу духа и жажду действия.

Для романтизма внутренний мир личности — Вселенная, которую нельзя постигнуть, ибо она наполнена непостижимой тайной. Человек представляет собой величайшую тайну не только для других, но и для себя. Цель человеческой жизни — погружаться в глубины духа и отгадывать тайны своего внутреннего мира. А раз так, то в «хорошем повествовании,— писал Новалис,— всегда должно быть нечто таинственное и непостижимое». Художественное содержание в романтических произведениях с той или иной степенью полноты представляет собой мистирию: события происходят не только на земле и в душах людей, но и перед лицом всей Вселенной, на виду всего мира. Каждое событие мыслится романтиком не просто жизненным происшествием, а мистерией. Оно сопоставимо с божественным творческим актом, в котором действуют космические или таинственные силы. Каждое произведение не только является в той или иной мере мистерией, но и проникнуто мистикой. В нем всегда присутствует нечто волшебное, странное, необычное и сверхъестественное.

Эти представления романтиков дополнены у них одним важным соображением. Речь идет о так называемой романтической иронии. Романтики видели, что в реальном мире лич-

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

Другая сторона романтической иронии заключена в том, что романтик всегда находился в точке пересечения двух противоположных миров — мира горнего, небесного, идеального и мира дольнего, земного, реального. Он не мог жить без веры в мечту, но мечта, как он осознавал, не могла быть воплощена, а потому вера в мечту тоже выглядела в глазах романтика бессмысленной. Тем самым романтическая ирония — это насмешка романтика не только над несовершенством реальной жизни или несовершенством своей природы, но и над своим духом, который не может безоглядно уноситься ввысь, а обязан знать и то, что находится у него под ногами.

Для того чтобы постичь бытие, романтики прибегают к вымыслу, воображению, фантастике как средству и способу обнаружить тайны мироздания и внутренний мир личности. Романтическая фантастика может использоваться в двух противоположных свойствах — в качестве нагромождения чудес и в качестве разоблачения мнимых чудес. Ее роль многообразна: познание духовных основ бытия (философская фантастика), раскрытие внутреннего мира (психологическая фантастика), воссоздание народного мировосприятия (фольклорная фантастика), прогнозирование будущего (утопия и антиутопия), игра с читателем (развлекательная фантастика).

Романтик нередко прибегает и к *satire*, цель которой — высмеивание бездуховности и практицизма. Сатира романтиков, как правило, открыта и представляет собой грозную инвективу (лирическое негодование). Романтик не скрывает своих чувств и потому не пользуется эзоповым языком.

Для художественного воплощения своих замыслов романтик по-особому строит сюжет. Обычно романтический писатель

не воспроизводит события в их хронологической последовательности. Он выбирает отдельные эпизоды, отдельные события, исключительные обстоятельства, в которые помещает своих необыкновенных героев. Главные события — борьба добра и зла — происходят в душе героя.

Утверждая ценность и неисчерпаемость человеческой личности, романтик двояко смотрит на человека: с одной стороны, он — венец творения, а с другой — безвольная игрушка в руках судьбы или жертва собственных неуправляемых страстей. Рагуя за свободу человека, романтик всегда предупреждает об ответственности: совершив тот или иной поступок, надо быть готовым к тому, чтобы держать ответ за последствия.

Особое внимание романтик уделяет центральному персонажу, который часто доносит до читателя авторскую точку зрения. Герой романтиков неотделим от авторского «я», от авторского образа, в конечном итоге — от автора. Отсюда ясно, что повествование всегда субъективно и в нем всегда преобладает личный взгляд, личная эмоциональная оценка. Но эта оценка — выражение общечеловеческой гуманистической нравственности.

Важной сюжетно-композиционной стороной произведения у романтиков выступает конфликт *героя и общества*.

Герой обычно странный человек, духовно не похожий на окружающих, выбивающийся из среды. Это подчеркивается психологическим портретом: выразительной внешностью, одухотворенной красотой, пристальным или пронизательным взглядом, болезненной бледностью, признаком думы на челе. Поведение героя обычно нарушает принятые в обществе нормы.

Общество в отличие от героя — пример торжества господствующих норм. Оно — «мертвый», обезличенный «механизм», в котором все подчинено установленным ритуалам и нравственным стереотипам. Люди в толпе — куклы-автоматы, маски, живые мертвецы. В этой толпе человеческое неразлично.

Герой формируется вопреки среде, хотя конфликт обусловлен или даже навязан обществом, чтобы получить власть над душой героя, его внутренним миром. Лицемерие, безжизненность общества связаны с дьявольским или низменным началом.

Романтизм разработал, в сущности, один характер, но придал ему разные лики: *наивного чудака*, верящего в идеал и в его осуществимость, комичного в глазах здравомыслящей толпы; такой герой выгодно отличается от людей из толпы нравственной цельностью, детским стремлением к истине, умением любить и неумением приспособляться; *трагического одиночки и мечтателя*, которым движет высокое безумие; *романтического бродяги и разбойника*, совершающего «высокое преступление» из благородных побуждений; *разочарованного «лишнего» человека*, наблюдателя, анализирующего жизнь, который не стремится изменить ни действительность, ни самого себя; *демоническую личность*, вступающую в трагический

разлад с действительностью и с собой, сеющую «высокое зло»; в этом образе заместника дьявола, искусителя и карателя слышны протест и отчаяние, но и сам он человечески, нравственно уязвим; *патриота* и *гражданина*, в котором слиты гордость, самоотверженность и жертвенность; он, одинокий герой, готов искупить своей кровью и жизнью коллективный грех; на борьбу его вдохновляют не разум, не чувства, но весь его внутренний мир.

Так как герой в значительной мере *автобиографический образ*, то в нем выражена трагическая участь художника-творца, живущего на границе двух миров — возвышенного мира искусства и пошлого, косного мира обыденности. Автор-творец, «гений», причастен к высокой стихии творчества независимо от того, изливается ли она в его произведениях или остается заключенной в его душе. Здесь рождается тема «невыразимого».

Естественно, что автору-творцу близок культ искусства. Романтик понимает вдохновение как откровение, творчество для него — исполнение Божественного предназначения. Художник заново, вторично (после Бога) творит природу. «Искусство, — писал французский теоретик Ж. Жубер, — вторая природа, созданная людьми». Искусство — приближение к истинной реальности, находящейся за гранью, видимой нами. Художник одинок и свободен. Но его свобода не полная: жизнь в вымысле, в воображении, в фантазии для земного человека невозможна, а жизнь вне вымысла, вне воображения, вне фантазии бессмысленна. Романтик жаждет не только духовного существования, но существования за гранью, за пределами возможного. Буржуазная цивилизация ограничена: она направлена на достижение достижимого (лучше синица в руках, чем журавль в небе). Этой практичности романтики не понимают и не принимают.

Подход романтика к системе *жанров* заключен в отрицании жанрового мышления и иерархии жанров. Романтики смешивают жанры, превращая художественное произведение в сложное жанровое целое, состоящее из разных жанровых образований. С одной стороны, они создают некий жанровый гибрид, или, как говорят, жанровый универсум, с другой — утверждают, по словам Ф. Шлегеля, внежанровую сущность романтической поэзии. Сходное понимание присуще и Новалису, писавшему, что роман — жизнь, принявшая форму книги. Несмотря на эти высказывания, романтизм, конечно, не отменил систему литературных жанров. Отказавшись от жанрового мышления, романтизм смешал жанры, оживил и обогатил их новыми содержательными возможностями.

Романтический стиль отличается ярко выраженной риторикой и полным господством монологизма, потому что в произведении господствует авторская точка зрения и авторская речь. Герои — языковые двойники автора. При этом выражение преобладает над изображением. Слово ценно своими эмоциональ-

ными значениями и оттенками, а не объективным, точным воспроизведением предметов и явлений. Вследствие этого романтический стиль строится на многочисленных ассоциациях, он насыщен тропами (эпитетами, сравнениями, метафорами, метонимиями и пр.). Благодаря повышенной эмоциональной окраске буквальное, словарное значение слов приобретает символический характер. Например, море — это не только водное пространство, но и символ стихийной свободы, утренняя заря не только восход солнца и начало нового дня, но и символ надежд и стремлений, голубой цветок не обозначает лишь растение с цветками голубого цвета, а становится символом прекрасного, но недостижимого идеала, ночь не только время суток, но и символ таинственной сущности мироздания и человеческой души.

После всего сказанного можно дать примерное, условное определение романтизма: *романтизм* — это литературное направление, воплотившее принципы словесного искусства, согласно которым в центре художественного изображения, носящего в той или иной мере характер мистерии, стоит одинокая свободная личность, проникнутая религиозно-мистическим вечным томлением по бесконечному и не обусловленная ни историческими, ни социальными обстоятельствами, а потому обладающая чертами исключительности и таинственности.

Прежде чем романтизм смог осуществить себя в России в качестве литературного направления и художественного метода, русской культуре надо было провести реформу единого литературного языка. Без него победа романтизма в России была невозможна.

***Споры о языке. Н. М. Карамзин и его антагонист А. С. Шишков. «Беседа любителей русского слова» и «Арзамасское общество безвестных людей» («Арзамас»).** При чтении Ломоносова, Крылова, Державина и Карамзина тотчас становится ясно, что они принадлежат к разным литературным школам. Язык Ломоносова в основном торжественный, с обилием церковнославянизмов, архаизмов. Крылов опирается на высокую лексику, на просторечные и разговорные формы. Державин использует библеизмы и торжественные слова, смешивая их со словами среднего стиля. Карамзин употребляет литературно-разговорные слова, принятые в образованном кругу. Он культивирует средний стиль, избегая как высокой, торжественной, так и просторечной, простонародной лексики. Многие слова и выражения, которые ввел Карамзин в языковой обиход, были взяты из французского языка и переведены на русский с присоединением русских суффиксов, например трогательный (в значении «тронуть душу нежными, добрыми чувствами»), промышленность, переворот (в значении «революция») и др. Например, в «Бедной Лизе» Карамзина сразу чувствуется что-то нерусское в таком предложении: «Красота

Лизы при первой встрече сделала впечатление в его судьбе...» «Сделала впечатление» — это прямой перевод с французского, или галлицизм. Сейчас мы так не скажем, а выразимся по-другому, но во времена Карамзина литературный язык не был еще достаточно хорошо обработан и развит, чтобы на нем легко и свободно можно было передать те или иные тонкие чувства и переживания. Карамзин был недоволен этим. В статье «Отчего в России мало авторских талантов?» писатель пришел к выводу: русским авторам необходимо трудиться над выработкой единого литературного языка, чтобы свободно передавать самые сложные движения души. В то время, как мы знаем, единого, общего литературного языка не было, а существовали разные стили: высокий, средний и низкий. Они соответствовали высокому, среднему и низкому жанрам. Карамзин поставил перед собой задачу объединения всех стилей и понял ее как задачу национального масштаба и значения, исключительно патриотическую,двигающую вперед русскую словесную культуру.

Реформа литературного языка Карамзину нужна была для того, чтобы сеять и укреплять европейское просвещение в России, чтобы литературный язык стал проводником европейских идей. Карамзин не помышлял о простом, механическом перенесении законов французского языка на законы русского. Он имел в виду опору на самые общие стилистические установки, но никак не изменение коренных основ языка, что, кстати, и невозможно.

Против Карамзина, особенно против его желания образовать общий литературный язык на сближении с французским, выступил адмирал А. С. Шишков. Он опубликовал в 1803 году сочинение «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». Позднее Шишков основал в 1807 году совместно с Державиным, А. С. Хвостовым, С. А. Ширинским-Шихматовым и другими литераторами общество «Беседа любителей русского слова»¹. Так в русском обществе развернулись споры о литературном языке и его судьбах, сыгравшие огромную роль в русской культуре и имевшие для развития литературы первостепенное значение.

Шишков был особенно недоволен тем, что русский литературный язык надо создавать по образцу французского. Он недоумевал, каким образом законы одного национального языка можно приложить к законам другого, если они возникли и развились в совершенно иных исторических условиях, а строй одного весьма отличен от строя другого. «Вместо изображения мыслей своих по принятым издревле правилам и понятиям, многие веки возраставшим и укоренившимся в умах наших, изображаем их по правилам и понятиям чуждого народа...»

¹ Официально утверждено в 1811 году.

Свое национально-патриотическое чувство Шишков посчитал оскорбленным и униженным: вместо того чтобы усовершенствовать родной язык в соответствии с его законами, Карамзин и литераторы его круга хотят лишить его самобытности, оторвать от почвы и в конце концов погубить. Шишков задавал себе тот же вопрос, что и Карамзин: «Кто виноват в том, что мы во множестве сочиненных и переведенных нами книг имеем весьма небольшое число хороших и подражания достойных?» И в противоположность Карамзину отвечал: «Привязанность наша к французскому языку и отвращение от книг церковных». В доказательство этого Шишков ополчался на тех писателей, которые безобразят язык свой введением в него иностранных слов, таковых, например, как *моральный, эстетический, эпоха, сцена, гармония, акция, энтузиазм, катастрофа* и т. п., а «из русских слов стараются сделать не русские, как, например: вместо будущего время говорят будущность».

И Карамзин, и Шишков были патриотами, но патриотизм понимали по-разному. Оба устремлялись в будущее, и обоими овладела национально-историческая и, по существу, романтическая идея. Для Карамзина достоинство русской литературы состояло в ее сближении, сопряжении с другими европейскими литературами. Для Шишкова достоинство русской литературы заключалось в отгороженности от европейских традиций.

Решение проблемы единого литературного языка приняло в России полемически-пародийный характер и связано с образованием и деятельностью двух литературных объединений — «Беседой любителей русского слова» (1811—1816) и «Арзамасским обществом безвестных людей» (1815—1818).

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

Официальное учреждение «Беседы» состоялось 21 февраля 1811 года, а торжественное открытие — 15 марта 1811 года. Ее действительные члены и члены-сотрудники распределялись по четырем «должностным разрядам», во главе которых стояли председатели (А. С. Шишков, Г. Р. Державин, А. С. Хвостов, И. С. Захаров). Кроме них, в заседаниях «Беседы» участвовали Н. И. Гнедич, П. А. Катенин, А. С. Грибоедов, В. К. Кюхельбекер и другие известные литераторы. «Беседчики», или «шишковисты», издавали свой журнал «Чтения в «Беседе любителей русского слова» (1811—1816).

Еще до открытия «Беседы» к Шишкову присоединились некоторые литераторы, не разделявшие принципов сентиментализма и возникавшего на основе переводов и переложений с европейских языков романтизма (например, баллад Жуковского). Наиболее последовательным и талантливым среди них был поэт и драматург князь А. А. Шаховской. В 1805 году он выступил с пьесой «Новый Стерн», направленной против карамзинистов. Затем он опубликовал в своем журнале «Драматический вестник» несколько сатир (1808), в которых упрекал современных лириков в мелкости тем, в излишней слезливости, в нагнетании искусственной чувствительности. В своей критике Шаховской был прав. Он прав был и тогда, когда решительно ополчился против «коцебятины» (от имени посредственного немецкого драматурга Августа Коцебу, которым по какому-то необъяснимому недоразумению восхищался Карамзин, превознося его психологизм) — сентиментально-мелодраматических пьес, наводнивших русскую сцену. Вскоре, в 1809 опубликовал новое сочинение и Шишков («Перевод двух статей из Лагарна с примечаниями переводчика»), где развивал идеи знаменитого трактата.

Чаша терпения сторонников Карамзина переполнилась, и они решили отвечать. Сам Карамзин участия в полемике не принимал. Казалось бы, общая забота о создании единого национального литературного языка и общая устремленность к романтизму должны были привести к объединению усилий всех просвещенных слоев. Однако случилось иначе: общество раскололось, и произошло глубокое размежевание.

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

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

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

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

Оскорбленный Шаховской написал комедию «Расхищенные шубы», в которой высмеял небольшой талант В. Л. Пушкина и его незначительный вклад в русскую словесность. 23 сентяб-

ря 1815 года состоялась премьера комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». В пьесе был выведен слезливо-сентиментальный балладник Фиалкин, стихи которого пародировали балладу Жуковского «Ахилл» (в комедии содержались намски и на балладу «Светлана»).

Так завязалась веселая и принципиальная полемика между карамзинистами и шишковистами.

Содержание и стиль полемики сложились после того, как в 1815 году Д. Н. Блудов написал сатиру в прозе «Видение в какой-то ограде». Сюжет сатиры Блудова заключался в следующем: «Общество друзей литературы, забытых Фортуною» и живущих в Арзамасе, вдали от обеих столиц (издевательский намек на известных литераторов из «Беседы», которые на самом деле все канули в Лету, т. е. умерли как писатели), встречаются в трактире и проводят вечера в дружеских спорах. Однажды они случайно наблюдают откровения незнакомца (по внешним чертам в нем легко узнать А. А. Шаховского). Используя старинный слог и форму библейского иносказания, незнакомец рассказывает о пророческом видении. Ему привиделось, что некий старец (в нем угадывался А. С. Шишков) возлагает на него миссию написать пасквиль на соперников, которые даровитее старца. Тем самым старец будто бы восстанавливает свою низко павшую репутацию, утоляет грызущую его зависть и забывает о собственной творческой неполноценности.

Сатира Блудова во многом наметила и жанр, и иронические приемы арзамасских сочинений. Она дала жизнь кружку (прежний Арзамас¹ решено возродить как «Новый Арзамас»), возникшему в 1815 году и названному «Арзамасское общество безвестных людей» или кратко «Арзамас». В него вошли В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, Д. В. Дашков, А. И. и Н. И. Тургеневы, М. Ф. Орлов, К. Н. Батюшков, А. Ф. Воейков, В. Л. Пушкин, Д. Н. Блудов, С. С. Уваров. Арзамасцем числился и А. С. Пушкин, который открыто присоединился к обществу после окончания Лицея.

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

Арзамасские пародисты остроумно обыгрывали известную традицию Французской академии, когда вновь избранный член

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

произносил похвальную речь в честь умершего предшественника. Вступающий в «Арзамас» выбирал из «Беседы» «живого покойника», и в его честь звучала «похвальная речь», пропитанная иронией. Язык арзамасских речей, изобиловавший литературными цитатами и реминисценциями, был рассчитан на европейски образованного собеседника, способного улавливать подтекст и чувствовать иронию. Это был язык посвященных.

В арзамасских протоколах доминирует игриво-пародийное начало. Королем буффонады единодушно был признан Жуковский, бессменный секретарь общества. И так как, по его утверждению, «оно родилось от нападок на Баллады», участникам присваивались прозвища, взятые из баллад Жуковского. Сам «балладник» носил арзамасское имя «Светлана». Вяземский — «Асмодей», Батюшков — «Ахилл» (намекая на его щедушную фигуру, друзья шутили: «Ах, хил»), Блудов — «Кассандра», Уваров — «Старушка», Орлов — «Рейн», Воейков — «Ивиков журавль», юный Пушкин — «Сверчок», а его дядя, Василий Львович, бывало, что и четыре — «Вот», «Вот я вас», «Вот я вас опять!», «Вотрушка».

Своеобразной эмблемой общества стал величественный арзамасский гусь¹, прославленный в веках российскими гастрономами, а наименование «гусь» — почетным для каждого члена. Однако у современников невольно возникали и другие ассоциации. В книге «Эмблемы и символы», изданной впервые по указу Петра I в 1705 году и многократно переиздававшейся, была эмблема под № 86 («гусь, пасущийся травую») с таким символическим толкованием: «Умру либо получу желаемое», что вполне гармонировало с чувствами арзамасцев, провозгласивших «непримиримую ненависть к «Беседе».

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

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

Шишков и его братья, по мнению арзамасцев, достойны не столько беспощадного негодования, сколько беззлобного вышучивания, так как их произведения пусты, бессодержательны

¹ Арзамас славился своими огромными и вкусными гусями.

и сами лучше всякой критики обнажают собственную несостоятельность. Несмотря на серьезный замысел, не предусматривающий иронии, они невольно высмеивают себя в едких автопортретах.

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

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

Вся история «Арзамаса» распадается на два периода — ветхий и новый. Нетрудно увидеть здесь прямые аналогии с Ветхим (Библия) и Новым (Евангелие) Заветами, с идеей православной церкви. «Ветхий Арзамас» — это «Дружеское литературное общество», в котором уже возникли идеи, блестяще развитые «Новым Арзамасом», на который перешла благодать прежнего «Арзамаса». Действительно, многие члены «Дружеского литературного общества» стали в 1815 году участниками «Арзамаса». Принимая эстафету, «Новый Арзамас» крестился, т. е. очистился от старых пороков, от скверны и преобразился. Крещенскими водами стали для «Нового Арзамаса» «Липецкие воды» (намек на комедию Шаховского). В этих очистительных водах исчезли последние остатки грязи «беседчиков», они умерли, а вместо них родился обновленный и прекрасный «Арзамас». С крещением связано и принятие новых имен. Отныне арзамасцы обрели новую религию, узнали и уверовали в своего неземного бога — бога Вкуса.

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

В игровом космическом мире арзамасцев Вкус — бог, отрицающий правила, нормы; бог, требующий ясности мысли,

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

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

Как известно, главными врагами православия были язычество, ислам, иудаизм. Поскольку «беседчики» сами отринули бога Вкуса, они разоблачаются как «раскольники», «язычники», «магометане», «иудеи», а нечистый храм — их «Беседа» именуется то «капищем» (язычество), то «синагогой» (иудаизм). Нередко «Беседа» объявляется местом колдовства, совершения ритуальных зловещих молений. Тогда она предстает ложной церковью, «антицерковью», а «беседчики» — «колдунами», «чародеями», «чернокнижниками». Наконец, «беседчики» оказываются в свите Сатаны, Дьявола, и тогда они превращаются в чертей, ведьм, а сама «Беседа» становится местом их сборища — адом. Тем самым арзамасцы имеют свой поэтический храм «Арзамас», своего бога — Вкуса и свой «пиитический ад» — «Беседу».

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

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

по пути только Карамзина или только Шишкова. Все три стиля должны были участвовать в его сотворении. Так и случилось.

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

В сотворении единого литературного языка главная заслуга, не умаляя вклада других писателей, бесспорно, принадлежит Пушкину.

Пушкин-лицеист исповедовал идеологию «Арзамаса». Он весь отдался литературной схватке с «Беседой губителей русского слова». От «Арзамаса» он навсегда унаследовал дух литературного озорства, стихию «легкого и веселого», нацеленность на полемику. Настроение Пушкина получило отражение в эпиграмме «Угрюмых тройка есть певцов...» (1815). Однако уже в 1820-е годы Пушкин неудовлетворен литературным «сектантством» (Ю. Н. Тынянов), односторонностью и Карамзина и Шишкова. В 1823 году он пишет Вяземскому: «Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе». Эти слова означают, что основой поэтического языка Пушкина по-прежнему остается средний слог, но поэт уже отчетливо осознает его ограниченность. Он признает относительную правоту Шишкова («Притязания Шишкова во многом смешны; но и во многом он был прав»), хочет «выучиться» у Катенина, сторонника высокого и просторечного стилей. Такие произведения, как «Борис Годунов», свидетельствуют об учете Пушкиным некогда враждовавших точек зрения.

Полемика о русском литературном языке способствовала тому, что литература отказалась от жанрового мышления, обратилась к мышлению и игре стилями, чем особенно виртуозно воспользовался Пушкин в «Евгении Онегине», Лермонтов в поэмах, Гоголь в ранних повестях. Она открыла простор как

для развития романтического направления в его психологическом и гражданском (социальном) течениях, так и для формирования реалистических основ русской литературы в творчестве Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Вопросы и задания

1. На каком историческом фоне разворачивается литературное движение конца XVIII — начала XIX века? Назовите основные исторические события, произошедшие в Европе и в России.
2. Каково происхождение слова «романтизм»?
- *3. Какова историческая почва, на которой возник романтизм в Европе, Америке?
4. В чем романтики были не согласны с классицистами? Какая разница между ранним и поздним романтизмом?
- *5. Расскажите о романтизме как о литературном направлении в разных странах.
6. Что представляет собой романтизм как художественный метод? Каковы его основные принципы?
7. На какой почве возник романтизм в России и в чем состоят его национально-исторические особенности?
8. Какие литературные общества появились в начале XIX века? Кто в них входил?
- *9. По каким причинам развернулась в начале XIX века полемика о литературном языке? Каковы были позиции Н. М. Карамзина и А. С. Шишкова?
- *10. Когда и почему образовались два общества — «Беседа любителей русского слова» и «Арзамас»? Кто входил в состав этих объединений? Какие задачи ставили перед собой участники обоих собраний? Каков был их ритуал? Какие прозвища получили участники общества «Арзамас»? Какова пародийно-иерархическая структура «Арзамаса»? Каково содержание и формы полемики, которую вели арзамасцы и шишковисты? Какова эстетическая функция смеха (сатира, буффонада, бурлеск, травестия) у арзамасцев?

РОССИЯ 1816—1825 ГОДОВ

Исторические события. Общественная мысль. Литература

Отечественная война 1812 года выдвинула Россию в число самых влиятельных держав на европейском континенте: от нее зависели судьбы других европейских стран. Но дальнейшее развитие оказалось чрезвычайно противоречивым. Страна-осво-

бодительница европейских народов, Россия встала во главе Священного союза и возглавила реставрацию монархий в государствах Европы.

Столь же противоречивым было внутреннее развитие России. Русские офицеры, вернувшиеся из заграничных походов, увидели громадную разницу между своей страной и Европой. В европейских странах крестьяне были свободны от крепостной зависимости, власть монархов была ограничена законами, конституцией, парламентом и сильным влиянием общественного мнения. Офицеры, полагавшие, что власть в стране не может зависеть от воли одного человека, также захотели подчинить ее твердому закону, установить конституционное или республиканское правление и освободить крестьян от крепостного состояния. В этих целях они решили объединиться.

«Союз Спасения». **«Союз Благоденствия».** Первыми организациями дворян-революционеров, которых стали потом называть декабристами, были «Союз Спасения» и «Союз Благоденствия».

«Союз Спасения» образовался в 1816 году, но вскоре прекратил свое существование.

Вслед за ним, в 1818 году, возникло новое общество — «Союз Благоденствия». В него вошли многие крупные деятели эпохи, в том числе поэты Ф. Н. Глинка и П. А. Катенин.

Общественная жизнь России проходит на фоне европейских событий, где нарастают революционные и национально-освободительные движения. Студент Занд (Германия) заколол кинжалом писателя Августа Коцебу, которого считали русским агентом. В 1820 году польские сенаторы отвергли все проекты законов, предложенные Александром I. Русский император получил известие о солдатских волнениях в гвардейском Семёновском полку, который всегда был оплотом самодержавия. Генерал-майор Александр Ипсиланти возглавил греческое восстание против турок. В это же время появились и первые признаки спада революционной волны: подавлена Неаполитанская революция, терпит поражение революция в Греции.

Северное и Южное декабристские общества. Русское общество внимательно следит за историческими событиями, откликаясь на них: оно отозвалось и на смерть Наполеона на острове Св. Елены, и на смерть в Греции английского поэта Дж. Г. Байрона. После роспуска «Союза Спасения» и «Союза Благоденствия» русские вольнодумцы объединились в два тайных общества — Северное (1821) и Южное (1822). В Северном обществе руководящая роль постепенно переходит к К. Ф. Рылеву, а Южным обществом руководит П. И. Пестель. Вначале «северяне» более умеренны: они настаивают на конституционной монархии, тогда как «южане» — на республике. Стремясь распространить свое влияние на широкие слои общества, декабристы собирают объединительный съезд, где Рылеев склоняет-

ся на сторону республики как будущей формы правления в России. Декабристы намерены продолжить агитацию, чтобы политические перемены не были неожиданными, но обстоятельства складываются так, что для тщательной подготовки восстания у них не остается времени.

Восстание декабристов. 27 ноября 1825 года в Петербурге получено известие о смерти бездетного Александра I. Брат царя, великий князь Константин Павлович, еще в 1823 году отказался от престола в пользу другого брата, великого князя Николая Павловича, но общество об этом не знает, и потому все приносят присягу Константину Павловичу, который находится в Варшаве. Однако Константин отказывается принять трон и присылает письмо, подтверждающее его прежнее решение.

На 14 декабря назначается присяга Николаю Павловичу. Декабристы сочли, что для восстания наступил наиболее подходящий момент. «Северяне», командовавшие выведенными на Сенатскую площадь войсками, подняли мятеж. Однако Николаю Павловичу удалось силой подавить восстание и привести войска к присяге. Выступление «южан» также не имело успеха. После разгрома восстания наиболее видные декабристы, решительно проявившие себя, были арестованы и затем, после суда и казни пятерых руководителей, заточены в казематы, сосланы в Сибирь или в действовавшую армию на Кавказ. Почти каждая семья потеряла либо родных, либо близких знакомых. Благородство целей, которые ставили перед собой декабристы, в особенности мысль об освобождении крестьян, бескорыстие намерений, так как декабристы-дворяне не требовали для себя никаких материальных благ и привилегий, высоко поднимали в глазах общества и последующих поколений нравственное достоинство восставших. Они остались примером для других русских революционеров, которые, однако, не смогли удержаться на той нравственной высоте, которая была заявлена дворянскими мятежниками. Очень скоро восстание было расценено как романтический протестующий акт, трагическая ошибка, жертвенный подвиг без надежды на успех. Но так как многие думали так же, как декабристы, только не решались выйти на площадь, то чувствовали на себе часть вины за страдание своих близких. Восстание декабристов стало осознаться не злонамеренным бунтом и потрясением государственных основ, а заблуждением дерзких, горячих и пылких молодых умов.

В обществе укреплялись мысли о прощении декабристам их непродуманного поступка и о том, что наказание превышало вину, или, как сказал по другому поводу Пушкин в поэме «Бахчисарайский фонтан»: «Какая б ни была вина, Ужасно было наказание». Многие умоляли Николая I о проявлении милости к декабристам, о возвращении их семьям и были уверены, что перед коронацией или после вступления на престол царь все-таки простит несчастных страдальцев. Этого не случилось.

Состояние общественной мысли и литературы. Полоса бурных исторических событий в Европе и в России вызвала оживление общественной и литературной мысли. В Англии выходит в свет трактат утопического социалиста Р. Оуэна «Новый взгляд на общество, или Опять о принципах образования человеческого характера» (1816). Утопическое сочинение «Новые начала политической экономии, или О богатстве в его отношении к народонаселению» выпускает (1819) в Италии швейцарский экономист и философ Ж. Сисмонди. Во Франции публикует утопию «Новое христианство» (1824) Сен-Симон. В Германии издана (1817) «Энциклопедия философских наук» Ф. Гегеля, цель которой заключалась в завершении немецкой классической философии и в идее «неразумности» немецкой монархии. В России появляется первое издание «Опыта теории налогов» Н. И. Тургенева, в котором рассуждения экономического толка приводят автора к выводу о необходимости уничтожения крепостного права и о переходе к буржуазному типу развития. Это сочинение оказало заметное влияние на общество. Пушкинский Евгений Онегин обнаруживает явные следы знакомства с ним.

Господствующим литературным направлением остается романтизм, широко распространяющий свое влияние.

В России романтизм, как известно, побеждает сначала в творчестве Жуковского и Батюшкова, принадлежащих к «школе гармонической точности». Это течение — по взглядам поэтов — называют также психологическим течением русского романтизма. Однако с появлением декабристских обществ и декабризма как общественного движения возникает и другое течение русского романтизма, обладающее рядом отличительных особенностей. Его называют либо декабристским романтизмом, либо социальным или гражданским, потому что его участники считали, что литература — средство социальной борьбы, воспитывающее патриота и гражданина.

Декабризм и декабристская литература. Декабризм — своеобразное идеологическое движение в России, захватившее часть дворянства, главным образом офицерский корпус, хотя среди декабристов были гражданские чиновники (К. Ф. Рылеев, И. И. Пущин и др.). Декабристы стремились распространить свое влияние на все слои общества, на все отрасли знаний. Они не оставили без внимания и литературу, рассматривая ее как важную часть своей агитационной и пропагандистской программы, обладающую сильным эмоциональным воздействием на слушателей и читателей. Главное внимание декабристы уделяли критике тирании, деспотизма, самодержавного произвола и монархического правления, уничтожению крепостного состояния, прославлению политической свободы личности, возвышению ее патриотизма, воспеванию национального характера, гражданских доблестей. Художественная форма играла при

этом подчиненную роль. Она служила своего рода более или менее удачной литературной упаковкой содержания. Но так как содержание нуждалось в эмоционально восприимчивой и по возможности совершенной форме, то декабристы-литераторы не забывали о ней.

Они проявили исключительный интерес к историческому прошлому, к национальному образу жизни, к природе, климату, языку, обычаям и верованиям. Во всем этом они оказались настоящими романтиками. В области литературной формы они также заявили о себе как романтики, потому что гражданские подвиги, гражданские доблести и патриотические идеи у них предстали живыми чувствами, а не отвлеченными понятиями.

Классицистические и просветительские идеи окрасились в декабристской литературе в цвет романтизма и стали восприниматься как романтические. Традиционные для классицизма жанры оды, трагедии, «высокой комедии», гражданской или патриотической поэмы приняли новый вид — в них воспевался не сам по себе просвещенный и мудрый разум с его законами, а человек, личность, которой овладели гражданские страсти, заставляющие действовать в духе просвещенных убеждений. Согласно романтическим представлениям декабристы перестраивали и «средние» жанры — элегию, послание, наполняя их гражданскими мыслями и чувствами, вводя в элегию и в послание слова высокого стиля.

Среди декабристов выделялись ранние (П. Катенин, Ф. Глинка) и поздние (К. Рылеев, В. Кюхельбекер, А. Бестужев), «архаисты» и «новаторы». П. Катенин и Ф. Глинка были близки к «Беседе любителей русского слова». Туда же заходили и декабрист молодого поколения В. К. Кюхельбекер, и разделявший многие воззрения декабристов А. С. Грибоедов. К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев, принадлежавшие к литературной молодежи, относились в отличие от В. К. Кюхельбекера к «новаторам», потому что они испытали, пусть даже неосознанно, сильное воздействие «школы гармонической точности», в частности Жуковского. Парадокс, однако, состоял в том, что и ранние и поздние декабристы, и «архаисты», и «новаторы» резко критиковали Жуковского, в частности его элегии, баллады и поэтический стиль. Пушкину даже пришлось в 1824 году вступаться за поэта, когда В. К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» обрушился на Жуковского. Не без иронии Пушкин напомнил К. Ф. Рылееву и А. А. Бестужеву, представлявшим «республику словесности», что их собственный стиль сформировался под воздействием стиля Жуковского. Он возразил Кюхельбекеру в ответ на отрицание элегии и запоздалую надежду на возрождение оды, что время оды прошло безвозвратно.

Не забывают декабристы и журналистику: Рылеев вместе с А. А. Бестужевым издают альманах «Полярная звезда»,

а В. К. Кюхельбекер совместно с писателем-романтиком В. Ф. Одоевским — альманах «Мнемозина».

«История государства Российского» Н. М. Карамзина. Крупнейшим событием общественной и литературной жизни был знаменитый исторический труд великого Карамзина. Сначала в России вышли первые восемь томов. Последующие появились следом в течение 1819—1825 годов. С девятого тома (1819) тон повествования решительно меняется: до девятого тома Карамзин преимущественно выступает как «летописец», описывая исторические события беспристрастным языком, подобно «писателю» древности. С девятого тома, с освещения эпохи Ивана Грозного, интонация становится иной: Карамзин является перед читателями страстным писателем, который впервые в открытой печати дает монарху осуждающие его характер и правление оценки. Опубликованные тома «Истории...» вызывают невиданный доселе интерес. Разброс мнений также велик — от превознесения в лестных выражениях до резкого отрицания. Суровыми были отзывы будущих декабристов. «Молодые якобинцы, — писал Пушкин, — негодовали, несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения».

Русские вольнодумцы не могли простить Карамзину верности идее самодержавия, полагая, что историк выступает против свободы всех сословий и личной свободы крестьян. Карамзин, будучи сторонником монархии, не был противником свободы личности. «Молодые якобинцы», как назвал декабристов Пушкин, прошли мимо основных достижений исторической мысли Карамзина. Писатель-историк выдвинул принцип историзма, сыгравший решающую роль в движении русской общественной мысли и литературы. Карамзин считал, что течение истории не зависит от людей, тем более от сочинителей. Течение истории — проявление воли Провидения и потому лежит за пределами возможностей человека. Однако люди впоследствии могут понять тайный Промысел и умственно и эмоционально оценить поступки, мысли и чувства действующих лиц исторического прошлого. Карамзин стал «последним летописцем» и первым нашим писателем-историком, хотя историю России писали до него и другие ученые.

В результате размышлений над историей у Карамзина сложились представления, вполне отвечавшие принципам подлинного историзма. Карамзин понял, что ушедший в прошлое век никогда не повторяется и никогда не возвращается вновь. То, что ушло, никогда не имеет ни прежнего содержания, ни прежней формы. Все предыдущее развитие представляет собой основу нынешнего состояния. Ничто не является вдруг, из ничего. Настоящее есть продолжение прошлого, так же как нынешнее состояние — почва для будущего. Эти положения

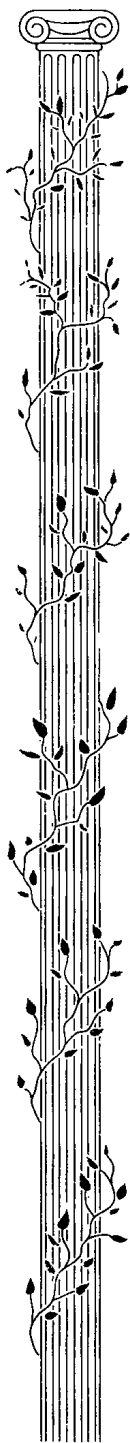
«Истории...» Карамзина во многом объясняли самобытность национального развития и противостояли как классицистическим, так и романтическим взглядам на историю.

После Карамзина стало ясно, что национальное своеобразие заключалось не только в климате, природных условиях, религиозных верованиях и народных обычаях, языке, но и в мыслях, чувствах людей, их образе жизни. После чтения «Истории...» Карамзина легко было сделать вывод, что национальное своеобразие становилось признаком материальной и духовной культуры, культуры отношений, которая формировалась на протяжении веков и проявлялась в самых личных, самых сокровенных движениях души, таких, как способность любить, дружить, строить дом, сочинять стихи, музыку, писать картины, чувствовать природу.

Творчество Жуковского и Батюшкова, декабристов, принципы историзма, заложенные в «Истории государства Российского» Карамзина, весь европейский литературный процесс этого времени оказали огромное воздействие на творческое формирование Пушкина, который усвоил и психологизм Жуковского и Батюшкова, и гражданские идеи Катенина и Рылеева, и историческое повествование Карамзина. Собственный стиль Пушкина слагался не только в согласии с названными литераторами, но и в спорах с ними. Пушкин учился и тому, как писать, и тому, как не надо писать.

Вопросы и задания

1. Что стало стимулом для организации новых обществ («Союз Спасения», «Союз Благоденствия», Северное и Южное объединения декабристов) в России?
 2. Чему уделялось главное внимание в декабристской литературе?
 3. Расскажите о состоянии общественной мысли и литературы после восстания декабристов.
 4. Почему «История государства Российского» Н. М. Карамзина вызвала ошеломляющий интерес среди читателей и каковы были суждения о ней в разных слоях русского общества?
-



Александр Сергеевич ПУШКИН

(1799 – 1837)

Каждый период в жизни Пушкина — это одновременно завершение предыдущего и начало нового этапа в творчестве. Причем сам Пушкин считал, вероятно, необходимым замыкать определенные этапы жизни и творчества в обобщающих, подводящих промежуточные итоги его судьбы произведениях. Почти каждую годовщину Пушкин отмечал стихотворениями, тема которых — судьба лицейстов. Поэма «Руслан и Людмила» — завершение лицейской и петербургской лирики. «Разговор Книгопродавца с Поэтом» и «К морю» — итоги Юга и одновременно начало новых жизненных и творческих свершений. «Евгений Онегин» объемлет жизненную и творческую судьбу Пушкина начиная с южной ссылки и кончая первой третью XIX века. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» стал поэтическим завещанием всей жизни и всего творчества, но одновременно открывал новый этап проявления пушкинского духа: стихотворение написано в тот момент, когда поэт не мог знать о скорой гибели. Сочинения выстраивались в некую непрерывно развертывающуюся цепь, каждое звено которой было прилажено к другому и, стало быть, скрепляло в судьбе поэта прошлое, настоящее и будущее.

Периодизация жизни и творчества

Периодизация жизни и творчества Пушкина включает несколько периодов: Детство (1799—1811), Лицей (1811—1817), Петербург (1817—1820), Южная ссылка (1820—1824), Михайловская ссылка (1824—1826), После ссылки, или середина жизни (1826—1830), 1830-е годы. Творческие годы Пушкина группируются в два крупных этапа. Один этап (Лицей, Петербург, Южная ссылка) отражает романтические устремления, другой (Михайловская ссылка, После ссылки, или середина жизни, и 1830-е годы) — реалистические.

Жизнь Пушкина сложилась трудно, конец ее трагичен. Пушкин много страдал, но в страдании сохранил достоинство, непреклонность, терпение и гордость, присущие ему с юности. Страдание не ожесточило поэта, не придало ему черты мрачного скептика или ироничного циника. Облик Пушкина светел. Одной из самых важных сторон пушкинского творчества была вера в поступательное движение истории, дарящая неисчерпимую надежду на человека, на человечество, которая согревает людей в жестоких, трагических обстоятельствах их жизни. Пушкин никогда не дает себе усомниться в будущем и обреченно смотреть вперед, какие бы преграды и препятствия ни воздвигались перед человечеством.

Он всегда испытывает доверие к жизни, не дает страждущему сердцу обессилеть, погрузиться в полное равнодушие, склонить голову и впасть в отчаяние. В любом человеке может пробудиться нечто высшее, поднимающее его над собственным несовершенством или над враждебными обстоятельствами. Пушкин всегда уверен, что перед человеком открыто несколько жизненных дорог, что удел человека не predetermined заранее.

Нравственно высокое для него жизненно. Нравственно низкое несовместимо с жизнью. Подлинная гармония для Пушкина — единство нравственно совершенного и прекрасного. Красота есть воплощение жизни, одно из ее постоянных и неисчезающих свойств.

Пушкин — первый русский художник, осознавший писательство как творение красоты. Отсюда проистекает стремление к объединению различных стилей и к уравновешенности нравственности и красоты. Стиль Пушкина не отменяет ни классицистической ясности, ни романтической эмоциональности и взволнованности, а сплавляет их.

Поэт объективен: он доверяет логике действительности и не стремится вопреки ей отдать превосходство любимой мысли.

Все эти качества пушкинского творчества — глубина и ясность мысли, красота поэзии, точность слова — оплачены его жизнью, душевными муками и страданиями. Вот почему в рассказе о Пушкине сопряжены жизнь и творчество.

Детство (1799—1811)

О детстве Пушкина сложились две точки зрения.

Согласно одной из них, у поэта не было детства. «Он был человек без детства» (Ю. М. Лотман). Здесь иносказательно выражена мысль о том, что родители, особенно мать, недостаточно занимались ребенком, что в детской жизни Пушкина было мало материнской и отцовской ласки, интимной прелести, которые окрасили бы всю последующую жизнь таинственными, милыми и сокровенными, дорогими сердцу воспоминаниями.

Согласно другой точке зрения, Пушкин не был лишен детства (Д. Благой, Л. Гроссман, Г. Чулков, Н. Скатов). Родители, несмотря на житейскую суету, беспорядочность воспитания детей, заботились о них. Мать во время пребывания Пушкина в Лицее несколько раз в год приезжала в Царское Село. Следовательно, ее якобы безразличное отношение к сыну было мнимым.

Сейчас нет возможности в точности представить и описать детство поэта, отдав предпочтение той или иной точке зрения. Скорее всего, истина — посередине: родители не придавали воспитанию детей большого значения, но и не отталкивали их от себя. Детство Пушкина протекало обычно, без каких-либо ярких событий, осветивших его. Поэтому оно и не заняло в жизни поэта того места, которое досталось Лицею, Михайловскому. С ними связывались события, навсегда врезавшиеся в его память.

Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (6 июня) 1799 года. Отец поэта, отставной майор Сергей Львович Пушкин, принадлежал к старинному, но обедневшему дворянскому роду. Мать, Надежда Осиповна, была внучкой Ибрагима Ганнибала, выходца из Северной Абиссинии, нареченного в России Абрамом Петровичем.

Сергей Львович слыл острословом, увлекался литературой и любил декламировать из Мольера, Расина и других французских драматургов.

Он собрал большую библиотеку, преимущественно из сочинений французских авторов и философов-просветителей XVIII века, легко писал стихи по-французски, а иногда по-русски. Отец Пушкина блистал двумя «талантами» — умением завязывать литературные знакомства и игрой в любительских спектаклях, которые обычно сам и устраивал. Пушкины часто принимали у себя видных литераторов.

Непременным участником московских литературных вечеров был В. Л. Пушкин — дядя великого поэта и по родству, и на Парнасе (на поэтическом поприще), как шутил А. С. Пушкин.

Поэт рос задумчивым и рассеянным, что вызывало у родителей недоумение. Между тем эти черты свидетельствовали

о ранней внутренней сосредоточенности мальчика, о его полном погружении в свой особый, еще детский, но уже поэтический мир. Впоследствии все изменилось: он стал живым, шаловливым ребенком, поражавшим родителей своим пылким нравом, необыкновенной памятью и не по годам развитым умом.

Домашнее воспитание Пушкина было обычным для большинства дворянских семей. Родители читали детям французские книги и разговаривали дома только по-французски. Детям они дали французское воспитание, пригласив гувернанток и гувернеров. Хотя, по некоторым свидетельствам, в раннем детстве поэт почти не говорил по-русски, живая связь семейства с русской культурой не была прервана. «Проклятое французское воспитание», о котором с горечью впоследствии упомянул Пушкин, не было единственным в его детстве. Русская культура была для поэта такой же естественной литературной средой, как и французская.

Его первыми учителями русского языка были бабушка Мария Алексеевна, великолепно владевшая русской речью, няня Арина Родионовна, сказочница и певунья, дядька Никита Козлов, прошедший с Пушкиным весь его жизненный путь. Благодаря им и общению с крестьянскими детьми Пушкин выучился русской грамоте, усвоил дух и склад родной речи. «Преданья старины глубокой», рассказываемые бабушкой, няней, уживались с чтением иностранной и отечественной литературы. В отличие от своих сверстников Пушкин был наделен необыкновенными творческими способностями. Атмосфера родительского дома стала превосходной умственной школой для пытливого ребенка.

Вопросы и задания

1. Расскажите о детстве поэта, пользуясь мемуарами современников, книгами литературоведов и художественными произведениями (например, романом Ю. Тынянова).
 2. К какой точке зрения вы бы присоединились — к той, которая утверждает, что у Пушкина детства не было, или к той, которая это отрицает? Аргументируйте свое суждение.
-

Лицей (1811—1817)

В ту пору, когда Александр Тургенев подал родителям Пушкина совет отдать сына во вновь открывавшееся привилегированное учебное заведение, а дядя, Василий Львович, отвез мальчика в Царское Село, тому было двенадцать лет. Вышел Пушкин из Лицея «юношей в осьмнадцать лет», известным поэтом, высочайшая одаренность которого была замечена и оценена.

Шесть лицейских лет, с 1811 по 1817 год,— время первого и необычайного подъема духовных сил.

Царскосельский лицей, в который отдали Пушкина, был приближенным ко двору учебным заведением. Недаром он размещался во флигеле Екатерининского дворца.

На Лицей возлагались большие надежды — он должен был готовить воспитанников для государственной службы и приравнивался к российским университетам. Срок обучения в Лицее определялся шестью годами и делился на два курса — начальный и окончательный. Бессистемная, пестрая и несовершенная широта учебной программы не способствовала глубокому усвоению наук. Впрочем, от воспитанников не требовали равного овладения всеми предметами. Как учебное заведение Лицей не был приспособлен к тому, чтобы давать узкоспециальное, профессиональное образование. В Лицее, как потом скажет Пушкин по другому поводу, «учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь» — от математики до конной езды и танцев. Впоследствии Пушкин восполнит этот недостаток. Он станет глубоким знатоком истории, овладеет, кроме знакомого французского, другими языками, в суждениях о мировой литературе и эстетической мысли опередит время.

Лицейстов готовили к государственной деятельности и потому считали обязательным знакомить их с возможно большим числом дисциплин. Им предоставляли большой выбор. Их учили схватывать общий смысл проблем того или иного курса. Подразумевалось, что углубленно вникнуть в существо проблемы благодаря полученному образованию они смогут и самостоятельно. Эти надежды вполне оправдались. Многие проявили себя на разных поприщах, и даже далеких, казалось бы, от лицейского просвещения. Так как лицеисты за шесть лет оканчивали курс, объединяющий гимназию и университет, то они «проходили» его в сжатом, ускоренном изложении. Недостаточная продуманность общего плана образования усугублялась случайным подбором педагогов. Большинство преподавателей не имело ни знаний, ни опыта, соответствующих предполагаемому уровню. Однако некоторые предметы, в частности философия, преподносились с учетом достижений европейской мысли. Из всех лицейских профессоров Пушкин, как и другие лицеисты, выделял А. Куницына и А. Галича. Поэт надолго запомнил пламенную, патристическую речь Куницына на открытии Лицея («И мы пришли. И встретил нас Куницын») и его лекции о естественном праве¹. В одном из вариантов стихотворения «19 октября» (1825) он вспомнил о любимом профессоре:

¹ Под естественным правом подразумевалась дисциплина, изучавшая природные права человека, получаемые им от рождения (естественным путем), в противовес правам, которыми человек наделялся в гражданском обществе.

Кунницыну дар сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжжена...

В Лицее создавалась особая атмосфера, «лицейский дух», который особенно ценили воспитанники. Он возник благодаря нескольким обстоятельствам. Во-первых, это был первый набор лицеистов, предмет особой любви воспитателей. Во-вторых, преподаватели уважали личную честь и достоинство воспитанников: в Лицее были запрещены, в отличие от других учебных заведений, телесные наказания. В-третьих, педагоги, например директор Малиновский и др., поощряли дух товарищества, подавали примеры гордой независимости, безупречного нравственного поведения, исключавшего холопство, чиновничество. Лиценсты проникались чувством свободы, уважения к себе и чужому достоинству, чтили независимость мнений и поступков. Помимо других, это была, пожалуй, самая ценная сторона лицейского воспитания, которая и впоследствии разительно отличала выпускников Лицея от остальной молодежи.

Однако между восприятием Лицея поэтом в годы учения и идеализированным образом Лицея, сложившимся у него в 1820-е годы, нет тождества. Лицей в 1820-е годы — это нерушимый, свободный союз друзей, дружеское сообщество поэтов, общее отечество, взрастившее братьев по духу:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Всё те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Для Пушкина — мальчика, отрока и юноши — Лицей был иным. Поскольку Лицей был закрытым учебным заведением, то воспитанников отделили от окружающей жизни. Их редко выпускали за пределы Лицея, и не столь часто, как хотелось бы, допускали к ним родственников. Пушкин в лицейскую пору считает себя затворником, заточенным в монашескую келью, Лицей — монастырем, за стенами которого — манящий мир искушений и соблазнов. Он рвется, особенно в последние годы пребывания в Лицее, из этого монастыря на волю и мысленно оставляет «темну келью», чтобы примчаться «в пышный Петроград».

Кульť лицейской дружбы, которую впоследствии прославил Пушкин, начался после окончания Лицея. Он был намечен в гимне Дельвига и с поэтической страстью развит Пушкиным. В реальности лицейская дружба не была безоблачной. Особен-

но подружился Пушкин с Дельвигом, Пуциным, Малиновским и Кюхельбекером. Несмотря на размолвки (в особенности с Кюхельбекером), с этими лицеистами он никогда не порывал. С остальными такой близости не получилось.

В Лицее Пушкин, которого дома считали нерасторопным и даже неуклюжим, выше всего ставил физическую силу и ловкость. Он увлекался борьбой, игрой в лапту на знаменитом Розовом поле и, по воспоминаниям Пуцина, всем желал доказать, «что мастер бегать, прыгать через стулья, бросать мячик...». Он любил первенствовать, сердился, когда проигрывал, долго помнил серьезные обиды, нанесенные ему как человеку и унижающие его достоинство.

Таких обид он не прощал. Если был виноват или принял недоразумение за оскорбление, то всегда искренне раскаивался и делал это с такой подкупающей простотой и непринужденностью, что нельзя было не поверить в чистоту его намерений и доброту сердца.

Его отношения с товарищами не были равными. Настроения быстро сменялись. Впоследствии Пушкин вспоминал, что

Порой бывал прилежен,
Порой ленив, порой упрям,
Порой лукав, порой мятежен,
Порой печален, молчалив,
Порой сердечно говорлив.

Пушкин чувствовал себя неуверенно среди сверстников, потому что не возбуждал к себе общей симпатии. Это делало его ранимым. Ему начинало казаться, что над ним подсмеиваются, и тогда он становился раздражительным и едко насмешливым. Его склонность подтрунивать над лицеистами не вызывала к нему симпатии и не расширяла круг друзей.

Лишь немногие знали и ценили его ум и сердце, понимая, что он в Лицее обладал познаниями и начитанностью, превосходившими одноклассников.

Лицеисты мужали и силачивались не только на занятиях науками и в быту. У них были общие духовные интересы — литературные и общественные. Одни из лицеистов сближались с будущими декабристами. Пушкин не знал об этом. Другие увлекались сочинительством. Несходство литературных пристрастий рождало споры и поэтические состязания. Педагоги поощряли литературное творчество, в Лицее обнаружилось много стихотворцев. Стихи писали Кюхельбекер, Дельвиг, Илличевский, Корсаков, Яковлев. Лицеисты выпускали рукописные журналы. На первых порах первенство отдавали Илличевскому. Это вызывало авторскую ревность Пушкина, многие поэтические начинания которого, связанные с эпической традицией и с жанром поэмы, упорно отвергались. При этом лицейская поэтическая репутация Пушкина не совпадает с той, какая

создавалась за пределами Лицея. Крупнейшие литераторы — Карамзин, Жуковский, Батюшков и др. — знали, что «сын Сергея Львовича» обладает исключительным поэтическим дарованием. С того дня, когда Пушкин почувствовал прилив вдохновения, прошло совсем немного времени, а за стенами Лицея уже знали о нем и верили в него. Поэт вспоминал о начале поэтического пути: «...начал я писать с 13-летнего возраста и печататься с того же времени». И хотя приход Музы не отменил ни занятий, ни игр, впоследствии он рисовался ему как разрыв с прежней лицейской жизнью и отмечен качеством, отличившим от других сотоварищей:

В те дни — во мгле дубравных сводов
Близ вод, текущих в тишине,
В углах лицейских переходов
Являться муза стала мне.
Моя студенческая келья,
Доселе чуждая веселья,
Вдруг озарилась! Муза в ней
Открыла пир своих затей;
Простите, хладные науки!
Простите, игры первых лет!
Я изменился, я поэт...

Это самоощущение было новым, острым и необыкновенно глубоким. Оно придало Пушкину уверенность, которая поддерживалась друзьями, в первую очередь Дельвигом. О Пушкине заговорили в литературных кругах. 8 января 1815 года произошло событие, которое приобрело в жизни Пушкина огромное значение. На переходный экзамен с курса на курс приехал Г. Р. Державин. Лицеисты хорошо знали его поэзию. Пушкин прочел стихотворение «Воспоминания в Царском Селе» «с необыкновенным оживлением». Державин был растроган, хотел его обнять. Пушкин тоже был взволнован: он убежал, и его не смогли найти. Позднее он описал этот эпизод в прозе лирически и с юмором, в стихотворениях — торжественно-патетически как некое ритуальное священнодействие:

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

Современники вряд ли придавали встрече Державина, барда XVIII века, с Пушкиным, юным поэтом XIX века, символическое значение. Но Пушкин оценил державинскую похвалу («Державин был в восхищении...») как знак поэтического признания, как посвящение в поэты. Под печатным текстом «Воспоминаний в Царском Селе» Пушкин впервые поставил полную подпись. Так же смотрел на одобрение Державина и верный Дельвиг. В сентябре 1815 года под впечатлением от

январской встречи Державина и Пушкина он опубликовал стихотворение, смыслом которого стало провозглашение Пушкина первым поэтом молодого поколения. В следующем, 1816 году Дельвиг в стихотворении «На смерть Державина» и в послании «К А. С. Пушкину» прямо объявил Пушкина наследником Державина и главой нового поколения поэтов.

Итак, значение Лицея состояло для Пушкина в том, что он осознал себя Поэтом и был посвящен в этот сан самим Державиным.

Лицей был основан в грозную для России пору: огромная французская армия стояла у западных границ страны. Вскоре началась Отечественная война 1812 года. Через Царское Село шли войска. Лицейсты их провожали:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались...

В свободные часы воспитанники вместе с педагогами спешили в газетную комнату, чтобы узнать свежие новости о движении неприятеля. Патриотическое воодушевление сблизило лицеистов и одухотворило их дружбу.

Они досадовали, что не могли по возрасту пойти на войну и постоять за Отечество. История творилась на глазах юношей, и каждый из них чувствовал себя причастным к ней. Внимание к судьбе личности и народа предопределило дальнейшее развитие Пушкина как русского национального поэта. Все были уверены, что Россия победит. Мощный национальный подъем, лицейские заповеди о сохранении чести, личного достоинства, независимости суждений, гордого терпения в несчастьях и бедах придадут лицеистам не иссякнувший до конца их дней исторический оптимизм. Пушкин при своем человеческом, гражданском, творческом становлении испытал могучее влияние событий национальной истории.

После войны 1812 года в русском обществе усилилось политическое брожение. Все ждали значительных перемен в общественной жизни. Разговоры о свободе не прекращались. После заграничных походов вернулись русские офицеры, и лицеисты стали встречаться с ними. Пушкин познакомился с П. Я. Чаадаевым, блестящим гусарским офицером, философом, человеком острого ума и мятежного духа. Юный лицеист восхищался им. Впоследствии Пушкин, по его собственному признанию, высоко оценивал значение Чаадаева для своего умственного и нравственного развития. Идеи Чаадаева были сходны с мыслями Куницына. Пушкин дорожил свободой, испытывал страстное желание быть независимым и хотел независимости для других людей. Он проникся этими идеями, и они отразились как в лицейских («Лицинию»), так и в первых послелицейских стихотворениях («Вольность»).

Пушкина взволновали не только идеи Чаадаева, он полностью попал под обаяние его личности, гордился знакомством с ним, горько сожалел о том, что судьба не предоставила этому умному и образованнейшему человеку обширного поля государственной деятельности.

Кроме Чаадаева, Пушкин, будучи в Лицее, познакомился с экономистом, вольнодумцем Н. Тургеневым, поэтом и критиком П. Вяземским, с удалыми гусарами. Так образуется новый круг друзей, находящийся вне Лицея. Все они старше Пушкина и обладают большим жизненным опытом, пытаются наставлять и учить Пушкина, который, требуя равных отношений, часто в ответ срывается и дерзит. Тем не менее он тянется к новым друзьям, потому что в их среде чувствует себя взрослым. То же самое происходит и в дружеско-поэтической сфере. Среди поэтов Пушкин особенно сблизился с Жуковским, влияние которого на него было самым значительным. Его привлекает поэзия Батюшкова. С ними он, как и с Карамзиным, Чаадаевым и др., пробует общаться на равных. Молодые литераторы считали Пушкина арзамасцем, хотя в общество его приняли осенью 1817 года, после окончания Лицея. Это стало его вторым посвящением в сан Поэта, Пушкин стал «своим» среди литераторов молодого поколения, которое порывало с веком минувшим.

Пушкину хотелось принять непосредственное участие в многообразной и кипучей общественно-литературной жизни. Поэтому в последние лицейские годы он стал особенно тяготиться пребыванием в закрытом учебном заведении. В его стихотворениях прорываются жалобы на вынужденное невольничество. Из Лицея Пушкин уходил в жизнь. В его творчестве лицейской поры господствовала, за небольшими исключениями, лирика, оразившая сложный путь становления поэта.

Лицейская лирика

Лицейское творчество условно делится на два периода — ранний (1813—1815) и поздний (1815—1817). Ранний период проходит под знаком анакреонтики. Здесь преобладает поэзия, славящая наслаждение жизнью с ее радостями и весельем. Пушкин следует анакреонтической лирике Державина, Батюшкова, легкой французской поэзии. Он пишет о беспечном и беззаботном отношении к жизни и к ее горестям. Краткость жизни побуждает поэта насытиться ее чувственной прелестью. В упоении жизненными радостями происходит самоутверждение личности, которая отказывается от казенной морали, от условностей света, от погони за чинами, титулами, регалиями и богатством. Их место во множестве стихотворений занимает пир души и духа с неперменными атрибутами — вином, любовью, дружбой, поэзией.

Поэзия пиршеств, вакхических удовольствий никак не совместима с религиозно-этическими нормами, светским этикетом, но вполне совместима с либеральными идеями личной свободы, защиты чести, достоинства, независимости мнений. Подлинный поэт, в представлении Пушкина, творит по наитию, по вдохновению, в противоположность ремесленнику, который не знает духовной свободы и подчиняет свою поэзию корыстным интересам. Следовательно, анакреонтика не просто жанр, но либерально-поэтическая установка творческой личности, которая порождает разнообразные жанры — от «анакреонтической оды» («Гроб Анакреона») до романса и «сказки» («Амур и Гименей»). В том же ключе формируется и самый распространенный жанр раннего лицейского периода — любовное и дружеское послание («К Наталье», «К другу стихотворцу»). Многие послания берут в качестве образца «Мои пенаты» Батюшкова. К ним относятся многочисленные послания к поэтам-учителям и друзьям. В посланиях обычно провозглашается литературная программа, устремленная к романтизму и исключаящая классицизм.

Послания часто включают бытовые и сатирические сцены, которые присутствуют не как живые и непосредственные впечатления, а в качестве литературно-условных примет и имеют чисто жанровое происхождение. Особенность пушкинской поэтики в Лицее — усвоение принципов разных поэтических школ. Пушкин не стремился слепо, бездумно подражать Жуковскому или Батюшкову. Он учится у них писать, поэтому в посланиях Пушкин объявляет себя сторонником «арзамасских» творческих деклараций и одновременно отстаивает собственный путь. Так, послание «Батюшкову» («В пещерах Геликона...») завершается знаменательной цитатой-концовкой («Будь всякий при своем»).

Если в посланиях, в романсах, в элегиях выработывался пушкинский поэтический язык психологической лирики, пока достаточно условный, изобилующий готовыми формулами, то в одических жанрах (ода, песня, гимн, дифирамб), оживленных батальной лирикой Отечественной войны 1812 года, сложилась гражданская лирика с ее высоким стилем слов-сигналов, за которыми стояли социально-политические понятия.

После 1815 года заметно усиливается оппозиционность общественных настроений. Если в ранний лицейский период основная установка Пушкина состоит в том, что жизнь дана для наслаждения, то в поздний лицейский период он сожалеет о том, что пиршество духа невозможно вследствие несовершенных обстоятельств. Земные радости, чувственные желания уступают место грусти. Невозможность достичь полноты душевной жизни выдвигает в поэзии на первый план жанр элегии и близкий к нему жанр романса. Господствующее положение занимает исповедальная любовная лирика, которая реализуется в двух разновидностях — «унылой» и любовной элегии.

В «унылой» элегии преобладает одна страсть — уныние, страдание от разлуки, воспоминание об утрате возлюбленной. Любовь, переживаемая героем, лишена, как правило, чувственного начала. Она созерцательна, платонична и часто религиозна.

Герой предстает мечтательным юношей — поэтом, оплакивающим любовные страдания. Типичная элегическая ситуация — предсмертный монолог. В таких элегиях преобладают устойчивые поэтические обороты («увяла в цвете лет» и пр.). Те же чувства любовного томления и уныния характеризуют и романс. Но в нем речь может идти о герое, отделенном от автора. Такому герою сообщается особая биография воина-певца, павшего на поле битвы («Наездники»). В романсе может звучать и гусарская тема («Слезы»), в которой оживают приметы лирики Д. В. Давыдова.

Любовная элегия, в отличие от «унылой», выражала противоречивый внутренний мир героя — «Элегия» («Опять я ваш, о юные друзья!»), «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»). Основной герой в ней — задумчивый отшельник, бегущий из общества в естественный мир любви, наслаждений, поэзии. Иногда он является в облике скептического вольнодумца. В отличие от «унылой», любовная элегия наполнена чувственной страстью. Герой в любовной элегии противоречив: он жаждет полноты наслаждений, но она оказывается невозможной.

В обращениях к друзьям («В альбом Илличевскому», «Товарищам», «В альбом Пушину», «Кюхельбекеру») возникает тема Лицея, мотив поэтического союза, «святого братства».

Итоги обозрения лицейской лирики таковы. Лицейская лирика носила типично жанровый характер. Она была поэтически-условной и отражала идеальную позицию Пушкина-поэта, но никак не его реальное жизненное поведение. Именно условность лирики была залогом поэтического новаторства Пушкина, который позднее наполнил условные поэтические формулы конкретным жизненным содержанием. Книжно-условный строй лицейской лирики отразился и на образе лирического героя. Он тоже жанровое лицо.

Юный Пушкин часто воображал себя то мечтательным, грустным поэтом («Певец»), то ленивым мудрецом («Городок»), то веселым и беспечным гулякой («Пирующие студенты»). В жизни он не был похож на литературные образы, которые возникали в его стихотворениях. Иначе говоря, в лицейской лирике в центре стихов находится не автор, а обобщенный условный образ, зависимый от жанра. Выбор жанра определяет и выбор лирических масок героя, которые постоянно меняются. В стихотворении «Послание к Юдину» появляется образ юноши-отшельника («Живу с природной простотой, С философской забавой И музой резвой и младой...»). В послании

«К Батюшкову» возникает иная маска: «Философ резвый и питит, Парнасский счастливый ленивец, Харит изнеженный любимец, Наперсник милых Аонид». В «Моем завещании» Пушкин примерил маску эпикурейца, поэта лени и сладострастной неги:

Здесь дремлет Юноша-Мудрец,
Питомец Нег и Аполлона.

В стихотворении «Опытность» приоткрылась другая маска — влюбленного гуляки, живущего простой и веселой жизнью. Смена масок — это одновременно и смена жанровых и стилистических примет. Пушкин в Лицее учился писать: каждую тему, каждый жанр преобразовывал соответственно своей личности, своим литературным взглядам и творческим целям.

В последних лицейских стихотворениях берет начало тема поэтического союза, дружеского братства. В них заметно усилились оппозиционные мотивы. Все это явные свидетельства органичного перелива лицейской лирики в творчество петербургского периода.

Вопросы и задания

1. Что представлял собой Царскосельский лицей? Каковы были программы занятий и состав преподавателей? Кого из учителей поэт вспоминал в своих стихотворениях?
 2. Расскажите о дружбе лицейстов, об их увлечениях. С кем был наиболее близок поэт?
 3. Назовите поэтических учителей Пушкина. Кому следовал он в своих ранних стихотворениях?
 4. Расскажите о лицейской лирике Пушкина. Какие темы и мотивы ей свойственны? Какие жанры господствовали в лирике Пушкина в разные годы лицейского творчества? Чем они характеризуются?
 5. Каков образ лирического героя пушкинской лицейской лирики?
-

Петербург (1817—1820)

Прошли лицейские годы. Полный творческих замыслов, поэт вступил в новую пору своей жизни. Видные русские литераторы и поэты: Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский — прочили Пушкину поэтическую славу. По выходе из Лицея поэт поселился в Петербурге с родителями на окраине столицы. Служба в Коллегии иностранных дел, куда был зачислен молодой коллежский секретарь Александр Пушкин, не обременяла его.

Покинув свою «келью» в «монастыре» (Лицее), Пушкин со всем пылом молодости окунулся в веселую и суетливую петербургскую жизнь. В щегольском костюме он являлся всему

Петербургу, который закружил его. Пушкина видят в театре, на дружеских сходках молодежи, в свете — как среди людей бывалых, серьезных, так и в кругу пирующих гусар. Круг знакомых поэта расширился, он ощутил полноту жизни, наслаждаясь молодостью, здоровьем, избытком душевных сил.

Отличительная черта тогдашнего общественного настроения — чувство безграничных возможностей. Победоносное окончание войны вселило в общество уверенность в собственных силах. Молодые люди жаждали деятельности и перемен.

После войны в обществе возникают самые разнообразные литературные объединения и дружеские кружки. В них обсуждают меры правительства, спорят и делятся театральными впечатлениями. На дружеских пирах царило не одно бездумное веселье. Здесь велись серьезные разговоры. Участниками были разнообразные и колоритные фигуры: один — кутила и гуляка, закончивший университет и горевший вольнолюбивой страстью, другой — дуэлянт и не менее пылкий либерал, третий — отчаянный храбрец, интересный рассказчик и карьерист, четвертый — остроумный собеседник и честолобец, не чуждый конституционных идей. Все это пестрое общество образовывало свои кружки. Пушкина видят всюду: в завершающем свое существование «Арзамасе», в окружении молодых генералов, успешно делающих карьеру, среди свобододолюбцев. Он охотно читал им свои стихи. Впоследствии в отрывках из сожженной X главы «Евгения Онегина» он вспоминал:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У осторожного Ильи...

В 1819 году Пушкин стал посещать дом Н. В. Всеволожского, своего друга, любителя театра, у которого собирались члены кружка «Зеленая лампа», тесно связанные с ранним декабристским обществом «Союз Благоденствия». Сюда входили поэт Федор Глинка, декабрист Сергей Трубецкой, приятель Пушкина, офицер Яков Толстой и другие участники. Собрания кружка сохранялись в тайне. На них обсуждались политические, экономические, социальные вопросы. Каждый круг знакомых тянет Пушкина к себе.

Карамзин, Жуковский, Батюшков мечтают дать Пушкину более основательное образование, даже отправить в Геттинген или, по крайней мере, внушить серьезное отношение к жизни, к литературному труду. Их цель — сохранить дарование поэта для России. Они пытаются повлиять на Пушкина, чтобы тот вел себя соответственно своему высокому поэтическому предназначению.

Другие знакомцы Пушкина, молодые вольнодумцы (Н. Тургенев, Н. Муравьев, Ф. Глинка), требуют от него героико-аске-

тического поведения, морального совершенства, подчинения литературы делу либерализма и отказа от любовной лирики. Их по этическим соображениям не удовлетворяют пушкинские противоправительственные язвительные эпиграммы.

Поэт, бывая в разных кружках, ни одному из них не отдал своего сердца. Он не терпел ни нравочений, ни покровительства. Сочувствуя либералам, арзамасцам и своим старшим друзьям-поэтам, Пушкин никогда полностью не разделял их жизненных позиций. Поэт был убежден, что человек рожден для наслаждения жизнью: ему нужна свобода. Стало быть, суровый аскетизм, самоотречение от жизненных радостей, самоограничение не принесут человеку счастья. Наслаждение жизнью требует от человека напряжения страстей, постоянного горения. Полнота переживания жизни связывалась Пушкиным с любовной страстью, чувство свободы — с ироническим отношением ко всякой регламентации, нормативности. Пушкин не терпел крайностей — ни чопорности, ни фамильярности, ни слепого подчинения какой-нибудь идее, ни ее огульного и безусловного отрицания. Знаками иронии стали шалость в литературе и «бунтарство» в быту. Это был его собственный путь в жизни и в литературе, путь, не исключавший ни либерализма, ни серьезности, но и не сводившийся к ним.

Результатом такого «поэтического» и бытового поведения стало то, что и наставники, и друзья-вольнодумцы относились к Пушкину с недоверием, даже с подозрительностью. В словах Карамзина, Батюшкова, иногда и Жуковского проскальзывают фразы, дающие повод думать, что поведение Пушкина казалось им не только необычным и предосудительным. Пушкин предстает для них шалопаем, наделенным блестящим дарованием, совсем таким, каким Моцарт видится Сальери. Стремясь сохранить Пушкина для России, они предпринимают усилия уберечь его и наставить на истинную дорогу. Вольнодумцы не могут довериться Пушкину, боясь, что тот из-за своей несерьезности расскажет что-то правительству. Назойливое, докучное наставничество, обидное недоверие вызывают в Пушкине душевную напряженность и повышенную раздражительность. Он живет в постоянной готовности ответить вызовом на дуэль. В петербургский период такие столкновения часты. Жена Карамзина писала Вяземскому: «У г. Пушкина всякий день дуэли...»

К счастью, в это время Пушкин нашел опытного друга, который его понял лучше других. Им был знакомый еще с Лицея П. Я. Чаадаев. Он внушал Пушкину мысль о его великом предназначении, говорил не только о поэтическом или о гражданском избранничестве, но и о человеческом, предсказывал поэту историческое бессмертие, разговаривал с Пушкиным как старший брат с младшим, видел в нем равного себе собеседника, предрекал ему блестящую судьбу, прочил необыкновенную славу.



Пушкин среди декабристов

Чаадаев, как и многие другие, о чем есть достоверные свидетельства, сумел по достоинству оценить артистизм Пушкина, обаяние его личности, искрометный, пересыпанный шутками разговор. Пушкин был талантлив не только как поэт, но и как человек. Он мог нежно и преданно любить и дружить, но мог и раздражать, вызывать к себе ненависть, дерзко задевать собеседника. Карамзину, например, не смущаясь, бросил: «Итак, вы рабство предпочитаете свободе». Вспомнив об этом случае, Пушкин писал: «Карамзин вспыхнул и назвал меня своим клеветником». Генералу М. Орлову, принявшему ключи Парижа в знак его сдачи, Пушкин, разгораясь, «отпустил»: «Вы рассуждаете, генерал, как старая баба», на что М. Орлов произнес: «Пушкин, вы мне говорите дерзости, берегитесь». С Карамзиным и Орловым все обошлось, но другие не забывали пушкинские дерзости. Иные без всякого повода со стороны поэта, из одной зависти, строчили на него доносы, распускали сплетни.

Весной 1820 года до Пушкина дошел пущенный по его адресу клеветнический слух, будто поэт был секретно высечен по распоряжению правительства (позднее стало известно, что автором мерзости был Ф. И. Толстой). В ту пору Пушкин не знал имени обидчика, не мог призвать его к ответу и счел свое положение отчаянным, не зная, на что решиться — то ли покончить с собой, то ли убить императора, косвенного виновника. Пушкин бросился к Чаадаеву. Тот успокоил Пушкина и дока-

зал ему, что человек, которому предстоит великая судьба, обязан быть выше своих клеветников. Эпизод произошел в ту пору, когда решалась участь Пушкина. Поэт, как сообщал Карамзин И. И. Дмитриеву, «написал и распустил стихи на вольность, эпиграммы на властителей...». Один из честолюбивых завистников в своих доносах разъяснял Александру I, что в стихах содержатся выпады, относящиеся к личности императора. Пушкин был выставлен личным недругом царя. Главное оскорбление заключалось в намеке на то, что Александр I причастен к убийству отца — Павла I. Этого монарх не мог простить. Над Пушкиным сгустились тучи.

Петербургский период — время приобщения Пушкина к либеральным ценностям и время общения с членами тайных организаций — будущими декабристами. Творчество поэта формируется в кругу молодых вольнодумцев. Лирика Пушкина хранит как следы воздействия молодых либералов, так и следы сопротивления их программным установкам. Поэт ищет и прокладывает особый путь в жизни и литературе.

Лирика 1817–1820 годов возникает в общении с либералами и арзамасцами, питается их идеями, мнениями, суждениями. На ней лежит отпечаток политических споров, застольных разговоров. К числу наиболее громко прозвучавших в обществе вольнолюбивых стихотворений были ода «Вольность», «Сказки. Noël», «К Чаадаеву», «Деревня», два стихотворения «На Стурдзу».

Ода «Вольность». Одним из самых значительных стихотворений этого периода была ода «Вольность». Само название оды должно было напомнить читателю радищевскую оду «Вольность», известную молодежи по спискам. По биографической легенде, стихотворение было начато по предложению Н. И. Тургенева, из окон квартиры которого был виден Михайловский замок, где убили Павла I. Тема стихотворения двойственна — тирания монарха и тирания народа. В оде с наибольшей силой отразился круг идей, связывавших Пушкина с Н. И. Тургеневым, — отношение к Французской революции, к русскому самодержавию. Солидарность с Тургеневым заявлена в начале оды: Пушкин гонит «изнеженную лиру» и призывает «гордую певичу» Свободы. Известно, что для Пушкина нехарактерно противопоставление любовной и гражданской лирики, но оно свойственно его старшему другу, как впоследствии и декабристам. Подчиняясь требованиям жанра, поэт пишет оду в высоком стиле (торжественная интонация и декламационная ораторская речь с риторическими вопросами и патетическими восклицаниями):

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певича?

Поэт полон благородного негодования, обличая «тиранов мира», попирающих естественное право на свободу, и одновременно осуждает народ, казнящий монархов. Он призывает свято соблюдать закон, которому одинаково подвластны народ и царь. Нарушение закона губительно для государства и для Свободы. Подлинная свобода возможна при верховенстве законов и над властителем, и над народом. Для убедительности идеи Пушкин обращается к двум историческим событиям — Французской революции и убийству Павла I. В обоих случаях государи и народы Франции и России виновны в презрении закона и в гибели вольности.

Людовик XVI пал «мучеником ошибок славных», т. е. всем известных. Он, как и его предок, правил Францией, не считаясь с законами. Результат для него оказался плачевным: «Главой развенчанной приник К кровавой плахе Вероломства». Возмущенный и восставший народ казнил владыку. Пушкин решительно осуждает якобинскую диктатуру и народ: «Молчит Закон — народ молчит, Падет преступная секира...» Согласно тогдашним воззрениям либералов, разделяемым Пушкиным, отношения между государями и народами определены законом:

Владыки! вам венец и трон
Дает Закон — а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.



Пушкин в Каменске среди декабристов

Нарушение закона Людовиком XVI и его предками вызвало вероломное преступление якобинцев и преступное молчание народа, вставшего на сторону злодеев. Тем самым и король, и революционеры-якобинцы, и народ виновны в кровавых событиях. Их вина усугубляется тем, что совершенное преступление приводит к новому: их презрение к закону позволило захватить власть Наполеону («самовластительному злодею»), ставшему «проклятием народов», «ужасом мира», «стыдом природы», «упреком Богу на земле».

Перед «задумчивым певцом», в котором угадывается Пушкин, открывается не только исторический пример Франции. Благодаря Клио (музе истории), выступающей знаком высшей воли, он слышит голос истины и видит «Пустынный памятник тирана, Забвению брошенный дворец», потаенных убийц, крадущихся ночью, одновременно испытывающих и дерзость, и страх. Речь идет об убийстве Павла I, современного Калигулы, одного из зверских тиранов, который уничтожил Вольность и потому преступил Закон. Павел I — «увенчанный злодей». Но и убийцы его не достойны ни памяти, ни славы потомства. Они тоже поступили незаконно и потому нанесли монарху «бесславные удары».

В соответствии с жанровыми традициями Пушкин заключает оду «уроком» («И днесь учитесь, о цари...»). Урок дается «задумчивым певцом», устами которого вещает сама История:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Петербургский период отмечен не одними лишь вольнолюбивыми стихотворениями. Упоение жизнью с ее радостями, вакхическими удовольствиями, любовью, дружбой проявляется едва ли не в каждом стихотворении Пушкина («Торжество Вакха», «Дорида», «Веселый пир» и др.). В одном из лучших посланий, «Кривцову», поэт славит жизнь, юность, ее наслаждения. Даже смерть не омрачает любви:

Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.

В Петербурге Пушкин был принят в общество «Арзамас». Со всем пылом молодости он бросился в атаку на Шишкова и поэтов его круга, но вскоре заметил, что слишком узко то основание, на котором его друзья замыслили создать национальный литературный язык. Пушкин не ограничился «средним стилем», а настаивал на привлечении языка старых церковных книг, Библии, летописей, древнерусских текстов и народных

речений, услышанных им в речи простого люда на ярмарках, в церквах и монастырях, на нескончаемых российских трактах. Но эти мысли, уже взволновавшие Пушкина, найдут воплощение позднее, в пору работы над главами «Евгения Онегина», над «Борисом Годуновым», «Графом Нулиным», «Полтавой» и лирикой 1830-х годов. Итогом пушкинского творчества в петербургский период стала поэма-сказка «Руслан и Людмила». Она была начата Пушкиным, по его словам, в Лицее, а закончена в марте 1820 года. На Кавказе поэма дополнилась эпилогом, а в конце 1820-х годов — прологом.

«**Руслан и Людмила**». Первая поэма Пушкина была новаторским произведением. Пушкин в «Руслане и Людмиле» широко использовал старинные народные сказания. В основе сюжета поэмы — любовь главных героев, которые на пути к счастью встречают множество препятствий. Приключения героев, их встречи со злыми и добрыми волшебниками придают поэме сказочный колорит. Но в поэму входит и героическая история. В последней, шестой песне Руслан борется за независимость родины с захватчиками-печенегам. Это патриотическое чувство сближает Руслана с былинными богатырями. Вместе с тем пушкинские герои еще очень условны. Так, Людмила больше похожа на барышню пушкинского времени, чем на степенную древнерусскую красавицу. Руслан тоже не всегда выглядит былинным или сказочным богатырем, а напоминает то витязя русской старины, то сентиментального влюбленного, то сказочного персонажа, то героя русской баллады, то средневекового рыцаря, то романтического героя, совершающего подвиги во славу возлюбленной.

В любовных приключениях героев запечатлелась жизнерадостность Пушкина, его вера в победу справедливости и добра.

Поэма «Руслан и Людмила» включает в себя разные жанры: волшебную сказку с ее характерным сюжетом, основные слагаемые которого — утрата, поиски, обретение; рыцарский эпос, былинный эпос, балладу, элегию и дружеское послание. Все эти жанры включаются в литературную игру Пушкина, который то подделывается под известные литературные формы, то пародирует их.

Текст «Руслана и Людмилы» держится на иронии, но она только усиливает впечатление о литературной жизнестойкости многих жанров. Пушкин не отдает предпочтения ни одному из них. Он ведет беседу с читателем и, развивая сюжет, попутно вводит в него признаки тех жанров, которые наиболее для него свойственны. Жанр волшебной сказки требует, чтобы у Руслана были не только антагонисты, препятствующие ему найти Людмилу, но и деятельные помощники. Сны Людмилы непременно вызывают в памяти жанр баллады. Имя Людмила тоже балладное — так звалась героиня одноименной баллады Жуковского.

Новаторский характер поэмы связан также с образом автора. Современник читателей, а не героев, автор разъясняет ход событий, иронически толкует их. Он сообщает читателям массу далеких от сюжета поэмы сведений, смеется над поступками, мыслями, намерениями, душевными движениями героев. Он, конечно же, не верит во все те чудеса, о которых рассказывает. Он молод, весел, остроумен. Поэма — его воображение, его вымысел, и он волен поступать с героями так, как ему вздумается. Благодаря образу автора история и современность в поэме связались воедино. Заметим, что тот же способ впоследствии Пушкин применил в романе «Евгений Онегин».

Современники по-разному оценили поэму, но, может быть, самым дорогим для Пушкина был отзыв Жуковского, подарившего автору «Руслана и Людмила» свой портрет со знаменитой надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя...»

Созданием поэмы «Руслан и Людмила» закончился петербургский период жизни и творчества Пушкина.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни и творчестве Пушкина после Лицея — в Петербурге.
 2. С кем общается Пушкин в Петербурге и какие настроения были ему свойственны в этот период?
 3. Покажите на примере анализа оды «Вольность» или идиллии-сатиры «Деревня», что Пушкину присуще жанровое мышление.
 4. Проанализируйте послание «К Чаадаеву» с точки зрения стиля и проследите, как личная тема совмещается с гражданской. В чем это продвинуло вперед поэтическое словоупотребление?
 5. Передайте сюжет поэмы «Руслан и Людмила». Какое начало — эпическое или лирическое — преобладает в поэме? Соблюдается ли в поэме историзм? Какую роль играет в поэме автор?
-

Южная ссылка (1820—1824)

Гроза над Пушкиным разразилась внезапно. В эпилоге к поэме «Руслан и Людмила» он писал:

На крыльях вымысла носимый,
Ум улетал за край земной;
И между тем грозы незримой
Сбиралась туча надо мной!..

Казалось, ничто не могло омрачить ни светлого настроения Пушкина, ни его искрометной веселости. Но вот Александр I упрекает директора Лицея Энгельгардта в том, что бывший

царскосельский воспитанник «наводнил Россию возмутительными стихами», и приказывает генерал-губернатору Милорадовичу арестовать поэта. В апреле 1820 года Милорадович пригласил к себе Пушкина и доверительно сообщил ему об опасности. Поэт ответил губернатору, что бумаги его сожжены, но что он может восстановить стихи по памяти, и тут же написал все вольнолюбивые стихотворения, кроме одной эпиграммы. Милорадович просил царя простить молодого поэта, который пленил его своим благородством. Царь был неумолим. Александр I колебался, куда сослать Пушкина — в Сибирь или в Соловецкий монастырь. Друзья приложили немало усилий, чтобы облегчить участь поэта. Хлопотали все — и Карамзин, и Жуковский, и Чаадаев. Наконец царь уступил: Пушкин направлялся в южные губернии под начальство генерала И. Н. Инзова. 6 мая 1820 года он отправился в Южную ссылку.

В середине мая 1820 года Пушкин прибыл в Екатеринослав. Генерал Инзов встретил его дружелюбно. После шумной петербургской жизни Пушкин почувствовал в Екатеринославе скуку. К тому же он тяжело заболел. В это время в Екатеринослав приехала семья прославленного героя Отечественной войны 1812 года генерала Раевского. Путь ее лежал на Кавказские воды. Инзов согласился отпустить Пушкина для лечения, и поэт вместе с Раевскими поехал на юг.

Поэт был окружен дружеской заботой. С живым любопытством слушал он рассказы генерала Раевского о военных походах. Внимание его привлекла и юная Мария Раевская. Пушкин любовался ее детской непосредственностью. На Кавказе к путешественникам присоединился Александр Раевский, старший сын генерала. По натуре он был прямой противоположностью поэту, все подвергал сомнению и скептическому анализу. Но тем больший интерес для Пушкина представляли их беседы.

Путешествие увлекло Пушкина. Все было ново и необычно. Он поднимался в горы, слушал предания о жизни кавказских народов, знакомился с их обычаями. Кавказская природа, древние легенды взволновали Пушкина.

По сравнению с Россией Кавказ, несмотря на древнюю культуру его народов, передовые дворяне считали отсталым, нецивилизованным краем. Но там, по их мысли, человек стоял ближе к природе и мог полнее и ярче проявить свои способности. В России дворянский интеллигент был скован цепями светских предрассудков и условностей, которые мешали ему раскрыть свое духовное богатство. На Кавказе Пушкин увидел простых, гордых, сильных духом людей.

Здесь возникает пушкинский романтизм, в котором неудовлетворенность российской действительностью и слабой активностью разочарованного дворянского интеллигента совмещается с горячим личным порывом к свободе.

На Кавказе путешественники пробыли до начала августа. Затем они отправились в Крым. Пушкин побывал в Феодосии, Гурзуфе, Бахчисарае, Симферополе. В Крыму мирно уживались две несходные культуры — западная и восточная. Крым, имевший древнее название Таврида, хранил черты античной культуры — греческой и римской. Здесь ожили в воображении Пушкина древние мифы, воинская доблесть и опустошительный пламень кровавых боев.

Восточными легендами был овеян Бахчисарай с его опустевшим ханским дворцом и печальным памятником любви и смерти — «фонтаном слез». О нем Пушкин вспоминал и в Михайловском, когда уже была написана поэма «Бахчисарайский фонтан»:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы,
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.

Живые и разнообразные южные впечатления широко вошли в пушкинские стихотворения и поэмы.

«**Погасло дневное светило...**». Стихотворением «Погасло дневное светило...» (1820), написанным на корабле по пути из Феодосии в Гурзуф, открылся новый, романтический период в творчестве Пушкина. В стихотворении возникает господствующая во всей романтической лирике интонация элегического раздумья о жизни, о судьбе человека, о надеждах и мечтах. В центре элегии — личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Стихотворение подводит итог размышлениям Пушкина о Петербурге, об «отеческих краях». Пушкин не удовлетворен собой и своим окружением. Отсюда возникает контраст между «берегом отдаленным» и «брегами печальными», между прежним существованием и ожиданием полной свободы, сопоставляемой с грозной стихией океана. Душа поэта как бы роднится с океаном. Она тоже полна волнения, ей тоже свойственны душевные бури... Как лейтмотив воспринимаются строки, полные надежд, ожиданий, предчувствий:

Шумы, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

В элегии преобладают эмоционально-оценочные эпитеты, глаголы часто даны в повелительной форме («шумы, шуми...», «волнуйся...», «лети...», «неси...»). В стихотворении возникает образ романтического изгнанника, который порывает с прежними нравственными убеждениями и устремляется к новым берегам и впечатлениям, чарующим своей неизвестностью и загадочностью. Эта свободная отдача себя на волю стихии и составляет романтический пафос стихотворения.

Те чувства, переживания и настроения, которые выразил поэт в стихотворении «Погасло дневное светило...», характерны и для других его произведений, в частности для южных поэм. Так, элегия «Я пережил свои желанья...» содержит те же мотивы, что и первая южная поэма «Кавказский пленник». Для элегии характерен мотив разлада и разрыва с прошлым («Я пережил свои желанья, Я разлюбил свои мечты...»). При этом будущая судьба (печаль, одиночество) в этом стихотворении рисуется Пушкиным в унылых тонах («Остались мне одни страданья, Плоды сердечной пустоты») с типичными для романтической элегии метафорами и перифразами («Под бурями судьбы жестокой Увял цветущий мой венец...»). Ту же преждевременную «старость души» ощущает и пленник в поэме Пушкина. Не случайно эта элегия, согласно помете в одной из рукописей, предназначалась для поэмы «Кавказ», а впоследствии поэт предполагал вставить ее в поэму «Кавказский пленник» для создания психологического облика героя.

Осенью 1820 года Пушкин приехал из Крыма в Кишинев, к месту службы. Здесь он с радостью окунулся в атмосферу политических, философских и литературных споров.

В Кишиневе Пушкина встретили дружески. Он нашел здесь давнего своего знакомого генерала М. Ф. Орлова, заслуженного воина, принявшего в 1814 году капитуляцию Парижа. Большое впечатление произвел на Пушкина П. И. Пестель, участник Отечественной войны 1812 года, основатель и глава Южного общества декабристов, впоследствии казненный вместе с Рылеевым и др. В дневнике поэт записал 9 апреля 1821 года свое впечатление об этой личности: «...умный человек во всем смысле этого слова», «один из самых оригинальных умов, которых я знаю». Тогда же Пушкин встретился с «первым декабристом», поэтом В. Ф. Раевским, заключенным в тюрьму еще до восстания на Сенатской площади, и даже сумел предупредить его об аресте. Пушкин догадывался о существовании тайного общества и противоправительственного заговора, которые от него скрывали: молодые вольнодумцы, во-первых, знали, что полиция следила за Пушкиным, во-вторых, горячность поэта была всем известна. Он мог случайно не сдержать себя и открыть тайну.

Если в 1820 году, когда была написана элегия «Погасло дневное светило...», патриотические и либеральные движения в разных странах переживали подъем, то впоследствии они почти повсеместно терпят поражения. Эти события, вызывающие в Пушкине досаду, побуждают его к серьезным раздумьям о причинах неудач. В итоге своих размышлений он приходит к выводу, что течение истории не зависит ни от воли оппозиционеров, ни от желаний народов. Вольнодумцы оказались слишком самонадеянны и эгоистичны, они хотели насильственно привести народы к свободе, а народы еще не готовы были

стать свободными. Пушкин испытывает глубокое разочарование и в тех, и в других. Так возникает духовный кризис, разразившийся в 1823—1824 годах и нашедший выражение в стихотворениях «Демон» (1823) и «Свободы сеятель пустынный...» (1823).

«Свободы сеятель пустынный...». Эпиграф к притче «Свободы сеятель пустынный...» взят из Евангелия от Луки. Он задает масштаб мысли Пушкина и сообщает ей всеобщую значимость и вечность. Сеятель свободы оказывается одиноким в пустыне мира, не находя отзвука своим проповедям и призывам. Народы не внемлют ему и не идут за ним. Образ сеятеля трагичен, потому что он слишком рано пришел в мир, и его слово, обращенное к народам, брошено на ветер. Но это не значит, будто оно лишено истины. Трагизм ситуации состоит в том, что слово правды пропадает втуне и не может зажечь сердца. Горько иронизируя над народами, Пушкин в то же время скорбит о них. Семена свободы не могут дать всходов, ибо они брошены сеятелем в «поработанные бразды». Народы, пребывающие в рабстве, не просвещены, их мысли и чувства не пробуждены, усилия сеятеля остаются бессмысленными. Так, рабство становится непреодолимым препятствием для достижения вольности. Пушкин пришел к заключению, что в современных исторически конкретных условиях перемены правлений в духе либерализма невозможны. Сначала необходимо просветить народы.

Революционеры-декабристы стали выглядеть в его глазах наивными жертвами своих убеждений или честолюбцами, скрывшимися под маской избранных героев. Наиболее принципиальные из сочувствующих их идеям дворянские интеллигенты, например А. Н. Раевский, тоже не верили в торжество свободы. Раевский сомневался в идеях декабристов и в их осуществлении. Пушкин какое-то время был под обаянием его мрачной философии. Но абсолютное сомнение и абсолютное отрицание самой возможности перемен означало, что из мира исчез идеал, что ангельское положительное, светлое начало растворилось, что драгоценных общечеловеческих ценностей не существует, что на земле царствует начало отрицательное, темное, демоническое, соблазняющее и влекущее в адскую пропасть. Пушкин сразу почувствовал опасность такого взгляда. Вся натура Пушкина противилась ему, и дальнейший путь его как человека и поэта предполагал преодоление безыдеального, демонического взгляда на жизнь.

Таким образом, южный период заключал в себе утверждение романтического мироощущения в двух противоположных настроениях и переживаниях: как восторженно упоительное отношение к жизненным ценностям любви и свободы, так и скептическое их отрицание или ироническое сомнение в осуществлении идеалов. Это означало, что на юге Пушкин по-новому увидел мир и человека.

Овладение различными стилями романтизма

На юге Пушкин из ученика Жуковского, Батюшкова и французских поэтов вырос в крупнейшего русского лирика. Темы своих стихотворений он черпает из собственных впечатлений и пишет от своего лица, отказываясь от условных литературных масок ранней лирики. Преимущественная форма лирики — элегическое воспоминание или размышление о своей судьбе. Лирика Пушкина в большинстве случаев становится результатом самонаблюдения и самоанализа. В это время он отказывается от жестокого подчинения поэтической теме заранее заданным жанрово-стилистическим нормам и все больше тяготеет к свободному типу стихотворения, в котором лишь намечены жанровые приметы и обозначены жанровые традиции. В такого рода стихотворениях дается простор непосредственному лирическому высказыванию. Пушкин понял романтизм как свободное творчество, не нуждающееся в правилах классицизма и отменяющее их.

В лирике Пушкина наступила пора овладения различными стилями романтизма — гражданским, элегическим, психологическим, метафизическим (отвлеченным, философским) и, главное, их объединения, их сопряжения. Поэтический язык и поэтический стиль Пушкина обретают исключительную звучность, гибкость, психологическую ясность и точность. Лирика претворяет разнообразные — мрачные и светлые, грустные и радостные — настроения, свойственные Пушкину, в гармонию.

Стихи, написанные на юге, образовали сюжет, который передавал переживания Пушкина, связанные с гонением, изгнанием, обманом, клеветой, изменами друзей и ветреных подруг, но остававшегося внутренне свободным и верившим в свое призвание. А оно, как уже глубоко почувствовал Пушкин, состояло в свободе, в неприятии любых посягательств на ограничение его творчества со стороны как власти, так и народа, со стороны как друзей, так и врагов. Пушкин не подчинял свою поэзию ни общественной пользе, ни практическим интересам, ни сугубо нравственным задачам, ни модным вкусам изменчивой толпы. И вместе с тем в его лирике содержались и красота, и нравственность, и общественные интересы.

Южная ссылка — это не только пора увлечения политикой, романтическими мечтаниями. На юге Пушкин много читал, пополняя свое образование, стремясь «в просвещении стать с веком наравне».

Летом 1823 года произошла перемена в судьбе ссыльного Пушкина. Он переехал в Одессу, где продолжал службу под началом графа М. С. Воронцова, назначенного новороссийским и бессарабским генерал-губернатором вместо Инзова, продолжал свои занятия, воспользовался обширными архивохранилищами и богатой библиотекой Воронцова. Особенно заинтересо-

вали Пушкина исторические сочинения. Поэт настойчиво изучал английский язык, перечитывал выдающегося немецкого поэта и мыслителя Гёте и великого английского драматурга Шекспира. Однако положение Пушкина в Одессе чрезвычайно осложнилось. Воронцов стремился сделать из него усердного чиновника. Скоро между ними сложились натянутые отношения. Граф направил в Петербург несколько писем с просьбами определить поэту новое место ссылки, мотивируя просьбы «испорченностью» Пушкина, его «неисправимостью».

На быстрое решение правительства об удалении Пушкина из Одессы повлияло еще одно обстоятельство. Полиция вскрыла письмо поэта, в котором он сообщал, что берет уроки «афеизма» (имелись в виду атеистические беседы с врачом Воронцова). Пушкину было предписано немедленно выехать в новую ссылку — село Михайловское, имение родителей.

Так завершился Южный период жизни Пушкина. В его творчестве он занимает особое место: на юге сформировался пушкинский романтизм, на юге же наметились те поправки, которые поэт внес в понимание романтизма.

Основным художественным достижением этого времени были южные поэмы Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья-разбойники», «Цыганы»), в которых поэт, опираясь на «восточные» поэмы Байрона, создал национальный вариант романтической поэмы. Она не повторяла по своей структуре «восточные» поэмы английского автора: в пушкинских поэмах подрывался принцип «единодержавия» главного героя (точка зрения центрального персонажа перестала быть господствующей, право голоса получили, например, в «Кавказском пленнике», в «Бахчисарайском фонтане» и особенно в «Цыганах» другие персонажи), значительно усилилась роль повествования, описания, проявившаяся уже в «Кавказском пленнике», герой был приближен к обыкновенному человеку, а причины его «бегства» в чужую страну в значительной мере утратили высокопарную отвлеченность и стали более простыми и конкретными.

Самое же, может быть, существенное состояло в том, что байронической романтической поэме и романтической лирике Пушкин противопоставляет не менее мощную антологическую лирику («Нереида», «Муза», «Дева», «Дионея», «Гроб юноши», «Наперсница волшебной старины...», «Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Дориде», «Юноша», «Редет облаков летучая гряда...», «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...», «Прозерпина», «О боги мирные полей, дубров и гор...»), в большинстве своем объясняемую влиянием поэзии французского поэта Андре Шенье, в только что вышедшие сочинения которого Пушкин внимательно вчитывался на юге. Антологическая лирика с ее сдержанностью, пластичностью, живописностью, точностью изображения предметного, объек-

тивного мира обуздывала романтический субъективизм и направляла переживание в дисциплинирующую эмоциональность русло классицистической и антологической традиции. Условно говоря, романтический лирический порыв, связанный с Байроном, получал весомое противодействие в антологической лирике, восходящей к А. Шенье. Здесь опять-таки сказался творческий принцип Пушкина, отвергавшего любую односторонность.

Помимо блестящих достижений в лирике и поэмах, Пушкин на юге обратился и к исторической балладе («Песнь о вещем Олеге»), конфликт которой решен в романтическом ключе.

После юга Пушкин стоял на пороге новых творческих исканий.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни Пушкина на юге, в период ссылки. Какие значительные лирические произведения написаны Пушкиным на юге?
2. Как изменилась лирика Пушкина на юге по сравнению с лицейским и петербургским периодами? Сравните одно из «южных» стихотворений с лицейским и петербургским на ту же тему.
3. Можно ли сказать, что на юге Пушкин отказался от жанрового мышления? Подготовьте подробный ответ и подтвердите свои мысли примерами. Расскажите об овладении Пушкиным различными стилями романтизма.
4. Какую роль сыграли Байрон и А. Шенье в творческой судьбе Пушкина на юге?
5. Какие произведения поэта можно считать художественными достижениями Южного периода?

Михайловская ссылка (1824—1826)

8 августа 1824 года Пушкин приехал в Михайловское. Он увидел запущенную усадьбу, старый дом, где ему предстояло прожить неизвестно сколько времени. Пушкину запретили самовольно покидать Михайловское. Здесь он находился в полном одиночестве, вдали от друзей, от культуры. Впоследствии Пушкин вспоминал: «И был печален мой приезд».

Мрачное состояние духа Пушкина в Михайловском углубилось из-за ссоры с отцом, который взялся надзирать за опальным поэтом. Но вскоре Сергей Львович уехал.

Пушкину надобно было привыкать к жизни уединенной, замкнутой стенами небольшого дома и поместий ближайших соседей. Вся обстановка по сравнению с югом изменилась. Долгие осенние и зимние вечера поэт коротал с Ариной Родионовной, которая рассказывала ему сказки, напевала мелодии

русских народных песен. Он узнал народный быт, народную поэзию, увидел иную природу — тихую, рожающую душевное спокойствие, почувствовал прелесть провинциальной дворянской усадьбы с ее милыми обитателями. Пушкин сблизился с семьей имения Тригорского — П. А. Осиповой, ее сыном А. Н. Вульфом и дочерьми. Они искренне его полюбили. Однажды А. Н. Вульф привез с собой в Михайловское поэта Н. М. Языкова. Однако часто Пушкин был предоставлен самому себе. До его пребывания в Михайловском одиночество никогда не занимало в его жизни такого большого места. Он совершал одинокие прогулки верхом, много читал. В имении П. А. Осиповой была собрана большая библиотека, которая постоянно пополнялась. Поэт пользовался ею и поставил перед собой цель — догнать по уровню познания своих учителей-декабристов, П. Я. Чаадаева и др.

Одиночество переменяло жизнь Пушкина: внешние впечатления теперь уступили место напряженной внутренней деятельности, размышлениям. Можно утверждать, что именно творчество «спасло» поэта. Спасительную и целительную силу поэзии он всегда осознавал сам и глубоко ценил. Вынужденное одиночество, внешние обстоятельства пребывания в Михайловском чудесным образом совпали с потребностями творчества.

В Михайловском Пушкин все более и более постигал ценность простоты. Между тем в обществе и в поведении самого Пушкина обыденное, повседневное ранее изгонялось. Подлинной значимостью обладало романтическое поведение. Обыкновенное считалось чем-то недостойным. Такого рода романтическая маска становилась другим лицом, которое человек романтизма предъявлял миру. С ее помощью он преподносил себя и предлагал другим судить о своем характере. При этом в различных ситуациях человек мог менять маски. Вместе со сменой маски менялся и стиль поведения. Как в обществе, так и в литературе развернулась «игра стилями». В Михайловском целью пушкинского и литературного поведения стала простота. Все в Михайловском — природа, быт, одиночество, чтение, творчество — взывало к простоте и безыскусственности. Пушкин уверовал в то, что поэт — «просто человек». Поэтическое начинает связываться с обыденным, повседневным, а прозаическим теперь кажется исключительное, романтическое, потому что оно предстает театральным, выпяченным, лишенным истины и поэзии. Ценности меняются местами. Так происходит в жизни, к тому же идеалу простоты движется творчество поэта.

Примером может служить стихотворение **«Разговор Книгопродавца с Поэтом»**, написанное в Михайловском.

Поэт в стихотворении переходит с романтической точки зрения на профессионально-деловую, но при этом сохраняет независимость, отстаивая правду как высшую ценность. Сначала он предается воспоминаниям о том, что «писал из вдохно-

вения, не из платы», что был предан «миру воображения». В то время он писал для себя:

Тогда, в безмолвии трудов,
Делиться не был я готов
С толпою пламенным восторгом
И музу сладостных даров
Не унижал постыдным торгом;
Я был хранитель их скупой:
Так точно, в гордости немой
Дары любовницы молодой
Хранит любовник суеверный.

Книгопродавец возражает Поэту, напоминая, что выход его стихов в свет принес ему славу, тогда как его соперники, не решившиеся отдать свои произведения в печать,

Напрасно ждут себе чтецов
И ветреной ее награды.

Но Поэт все еще отстаивает романтическую позицию:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувства воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

Слава, известность для романтического Поэта — мирская суета, недостойная его дарования и вдохновения. Поэзия — выше всего земного. Достаточно собственного сознания, что ты Поэт, признание людей совсем не обязательно. Вдохновение свободно. Оно не товар, который можно обменять на славу, на успех у женщин, на любовь и на деньги. Вдохновение не предмет торга. Так рассуждает поэт-романтик. Однако у Книгопродавца находят новые возражения:

Лорд Байрон был того же мненья,
Жуковский то же говорил;
Но свет узнал и раскушил
Их сладкозвучные творенья.

Книгопродавец намекает на явное противоречие в позиции поэта-романтика: тот пишет для себя, но печатает для света. Если быть последовательным, то стихи нельзя пускать в продажу. Чтобы их не коснулась скверна корысти, они должны остаться в чистоте неизвестности. Поэт соглашается с доводами Книгопродавца. Он отказывается от света, от любви, от твор-

чества и выбирает свободу. Но Книгопродавец отводит последний аргумент Поэта:

Наш век — торгаш. В сей век железный
Без денег и свободы нет.

Это означает, что уход в себя не решает проблемы. Романтическая свобода и романтическое бескорыстие всего лишь иллюзия, всего лишь гордая поза, далекая от реальной жизни. Не лучше ли внести поправку в романтическую позицию? И Книгопродавец четко формулирует профессиональную позицию как Поэта, так и свою собственную:

Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Книгопродавец не покушается на вдохновение, Поэт волен писать свободно. Но когда стихи, рожденные вдохновением, легли на бумагу и превратились в рукопись, то появился товар. Поэт стал продавцом, Книгопродавец — посредником между Поэтом и обществом: сначала он купит рукопись, подготовит книгу, потом ее продаст. Поэт, вступающий в такие отношения с Книгопродавцом, покидает почву поэзии и переходит на почву прозы. Однако рукопись хранит следы поэтического вдохновения. Книгопродавец говорит Поэту:

И признаюсь — от вашей лиры
Предвижу много я добра.

В «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» Пушкин вносит важную поправку в позицию поэта-романтика. Он опускает романтического поэта с пьедестала мнимой гордости и ложно понятого бескорыстия на грешную землю. Он трезво, просто, прозаично говорит о необходимости учитывать реальность. Но романтическое, сокровенно личное, поэтическое отношение к творчеству также сохраняется: вдохновение остается свободным, оно не продается, Поэт волен писать, не оглядываясь на Книгопродавца, который тоже волен купить или не купить рукопись. Наконец, из стихотворения видно, что Пушкин смотрит на проблему с разных точек зрения, может их менять, следовательно, меняться сам, переходить с одного стиля поведения и стиля письма к иным.

В обычной жизни Пушкин тоже сохраняет разные взгляды: один — романтический, условно-книжный, который отразится в поэзии и будет иногда сопровождаться легкой иронической насмешкой; другой — предельно прозаический, чуждый идеальности.

Например, А. П. Керн поэт называет в стихах «гений чистой красоты». Литературная условность этого образа несомненна: он взят из стихотворений Жуковского «Лалла Рук» («Ах!

не с нами обитает Гений чистой красоты») и «Я Музу юную, бывало...» («О Гений чистой красоты!»). В жизни он отзывается о ней иначе. Но тут и там он искренен, тут и там правдив.

В Михайловском поэт укрепился во мнении, что нет истины, величия, красоты там, где нет простоты. Поэзия заключена не столько в исключительном и необычном, сколько в обыденном, обыкновенном, каждодневном. Это предопределило бытовое поведение и последующее творчество Пушкина.

Несмотря на то что ссылка временами была невыносимой и поэт подумывал о бегстве за границу под предлогом лечения, в Михайловском он испытывал и радостные минуты. В 1825 году вышел из печати сборник его стихотворений, еще ранее была опубликована поэма «Бахчисарайский фонтан», в феврале 1825 года — первая глава романа «Евгений Онегин». Он получает от друзей восторженные письма. Жуковский отводит ему «первое место на русском Парнассе». Жизнь Пушкина насыщена творчеством. Оно воодушевляет поэта и дает ему новые силы. С весны 1825 года его настроение меняется: он бодр, жизнерадостен, душевно спокоен и сосредоточен. Своему другу Раевскому Пушкин писал летом 1825 года: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить».

Немалая роль в духовном возрождении Пушкина принадлежала его друзьям — И. И. Пущину, посетившему поэта зимой 1825 года, А. А. Дельвигу, побывавшему у него в апреле. Но больше всего он обязан своему неустанному труду.

Лирика михайловского периода

Кроме программного стихотворения «Разговор Книгопродавца с Поэтом», Пушкин создал в Михайловском множество прекрасных стихотворений («К морю», «Ненастный день потух...», цикл «Подражания Корану», состоящий из девяти стихотворений, послание «Чаадаеву» («К чему холодные сомнения?»), «Аквилон», «Второе послание цензору», «Клеопатра», «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман...», элегия «Андрей Шенье», гимн «Вакхическая песня», «Все в жертву памяти твоей...», «Зимний вечер», «В крови горит огонь желанья...», «Песни о Стеньке Разине», «Признание» и др.). С Михайловским непосредственно связаны стихотворения «Зимняя дорога», «Няне». Все это — значительные лирические признания.

Лирика Пушкина в Михайловском приобретает новые черты. Стиль становится проще, содержит по сравнению с лицейской, петербургской лирикой, поэзией южного периода меньше картинных сравнений и смелых метафор. Это произошло потому, что в Михайловском Пушкин по-новому увидел жизнь — в ее «нагой простоте», в неброском, совсем неярком облике.

Вместо пышного юга и мощи морской стихии перед ним открылись равнины и холмы, чистые и тихие реки среднерусского пейзажа, а зимой — бесконечные снега. Вокруг — безлюдье, только в Тригорском сквозь окна виден свет свечей, как у него, в небольшом барском доме. Но именно красота тихой, не бросающейся в глаза благородной и умиротворенной, спокойной простоты влечет поэта. Лирика его становится все более глубокой и гармоничной. В каждой строке стихотворений запечатлелась душа Пушкина.

В целом ряде стихотворений («К***» («Я помню чудное мгновенье...»)), «Подражания Корану», «Пророк») выразился один из важных содержательных и структурно-композиционных принципов лирики Пушкина: освобождение души от сомнений, колебаний, от тягостных настроений означает преобразование души и часто совмещается с приходом вдохновения и вспышкой любовного чувства. Примером может служить мадригал (стихотворение, обычно послание к женщине, содержащее лестное, комплиментарное обращение к ней) «К***» («Я помню чудное мгновенье...»). Оно дает возможность понять очень важные черты Пушкина-художника.

Жизнь вне гармонии, без красоты, без любви, без творчества бедна, однообразна и тускла. В эти тяжкие минуты мир для поэта сужен, лишен звуков и красок. Но вот приходит чудо духовного преобразования и исчезают «томленья грусти безнадежной», «тревоги шумной суеты». Душа открывается миру, готовая ему внимать, отвечать поэтическим словом. Мир беспредельно расширяется, поэт вбирает его впечатления, обретает гармонию с миром. Приобщение к бытию происходит чудесным, необъяснимым образом благодаря прекрасному мгновению. Оно возможно вследствие того, что образ гармонии хранится в душе поэта и появляется оттуда силой воспоминания, принимая облик прекрасной женщины. Духовное развитие проходит несколько стадий — от чистого, светлого состояния души к душевным тревогам и мраку, когда гармоническое равновесие с миром и внутреннее спокойствие нарушено, исчезло, затем к возрождению души, которое мыслится как возвращение к изначальной гармонии. Признак гармонии — свобода душевных сил, способных творить совершенные произведения. Гармония у Пушкина непременно сочетается с красотой.

По канве собственной биографии Пушкин вышивает поэтический узор земного и божественного преобразования души, возрождения человека и поэта к жизни, приобщения его к божеству, к земной и небесной красоте, к творчеству, любви, к радостному приятию мира и к наслаждению богатством бытия и духовным богатством личности. От света через преодоленный мрак к свету — такова содержательная композиция послания.

В кругу радостных, наполненных жизнелюбием, светом,

приятием бытия лирических признаний было и стихотворение «Если жизнь тебя обманет...», записанное в альбом Евпраксии Вульф, дочери П. А. Осиповой. Одно из главных свойств жизни — движение, а не застой и косность. Жизнь может обмануть, и этого нельзя избежать, но обман не вечен, как не вечно уныние, непременно сменяемое весельем. Пушкин знает, что «настоящее уныло», но у человека есть будущее, есть надежды, упования, мечты, есть, наконец, вера в грядущее, и это не дает ему права погрузиться в грех уныния и застыть в нем. Спорить с судьбой, посылающей испытания, бунтовать против нее безрассудно и не под силу человеку. Поэтому надо смириться со своей временной участью, достойно встретить невзгоды и знать, что они рано или поздно минуют. Эпизоды человеческой жизни — мгновения в историческом бытии природы и человечества. В ходе поступательного движения жизни происходят неожиданные преобразования: то, что казалось или было «унылым», по прошествии времени становится «милым». Эти перемены и метаморфозы, превращения «дня уныния» в «день веселья», унылого и тягостного настоящего в милое прошлое тоже закон жизни, в которой унылые и веселые дни идут чередой. В коротком стихотворении с помощью антитез («день уныния» — «день веселья»), подхватов («...всё пройдет; Что пройдет...») Пушкин сказал о прошлом, настоящем и будущем, из чего складывается жизнь и без чего ее не бывает.

Один из неперемненных составляющих признаков пробуждения души — творческое вдохновение. Пушкин испытал его в Михайловском в полной мере. Духовно-творческий подъем он запечатлел также в цикле «Подражания Корану».

«Подражания Корану» (1825). Этот стихотворный цикл состоит из девяти стихотворений. Опираясь на русский перевод М. Веревкина, Пушкин свободно переложил фрагменты сур (глав) Корана. Если в Коране, как отметил Пушкин, Аллаха везде говорит от своего лица, то в пушкинских подражаниях речь отдана и Аллаху (I, II, VII), и Магомету (V, VI). Некоторые фрагменты (IV, V) строятся как косвенный монолог, другие (III) — как внутренний монолог или представляют собой притчу о могуществе Всевышнего (IX). Отдельные мотивы Пушкин ввел самостоятельно (упоминания о «гоненье» и «власти языка» отсутствуют в Коране). Новаторство Пушкина заключалось в том, что он стремился воспроизвести Коран «изнутри», с точки зрения человека Востока и мусульманина, а не европейца. В целом в «Подражаниях Корану» запечатлелось свойственное Пушкину в Михайловском светлое состояние духа. Особенно характерно в этом отношении последнее (IX) стихотворение цикла, которое с противоположным смыслом и с иной интонацией было использовано Лермонтовым в балладе «Три пальмы».

В IX стихотворении («И путник усталый на Бога роптал...») тема всемогущества Бога решена как чудо преображения и как полное приятие Божьего мира.

Пушкин переложил притчу в духе мирозерцания восточного человека и в соответствии с реалиями его жизни. Но нет сомнения, что он имел в виду также и себя, преображение собственной души. Оно выразилось в ликующих стихах последних строф и передано как чудо, как свершившееся обновление, как игра молодых сил, готовых к творческим подвигам («Святые восторги наполнили грудь...»), как полное приятие бытия. С искренней верой и надеждой он пускался в новый жизненный путь.

Преображение, подобное случившемуся в притче, но несколько в другом — жизненно-творческом — смысле (преображение человека в пророка как исполнение предназначенной судьбы), стало темой стихотворения «Пророк», программного произведения Пушкина, завершившего период Михайловской ссылки и открывшего новую пору его жизни и творчества.

В Михайловском художественный интерес Пушкина был сосредоточен не только на лирике, но и на балладе «Жених», на иронической поэме «Граф Нулин». Но главным завоеванием Пушкина был художественный историзм, победивший в творческом сознании поэта и положенный в основу большой драматической формы — «истинно романтической» трагедии «Борис Годунов». В ней Пушкин не отказался от романтизма, не преодолевал его, а обогащал принципами реализма, одним из которых и был художественный историзм.

***«Борис Годунов» (1825).** Замысел исторической драмы возник при чтении IX и XI томов «Истории государства Российского» Карамзина. В них содержалась история царствования Феодора Иоанновича, Бориса Годунова, Федора Годунова и Дмитрия Самозванца.

Пушкин составил план трагедии, в котором наметил основные сюжетные события — от пребывания Бориса Годунова в монастыре до въезда Самозванца в Москву.

В рукописи трагедия была озаглавлена «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» (имелось несколько вариантов). Название связывало историческую драму с жанром народной комедии и лубочной драматургии. Историческую основу трагедии составили факты, изложенные Карамзиным. Однако некоторые эпизоды (описание смерти царя Федора, рассказ об исцелении слепца) не имели исторических источников. В «Истории...» Карамзина не упоминались ни Афанасий Пушкин, ни молодой Курбский (сын князя А. М. Курбского).

Отказавшись от намеков на современность, Пушкин тем не менее видел косвенную связь между крахом Московского царства и Смутой, с одной стороны, и петербургским периодом русской истории — с другой, в частности с убийством Павла I



Фаворский к «Борису Годуну»

и вступлением на престол Александра I. Обнищание древних родов и недовольство самодержавием, урезавшим их независимость, он также соотносил с современной ему аристократической оппозицией, предвидя выступления дворян против монархической власти с целью ее свержения или ограничения.

Пушкин решительно разошелся с тогдашней драматургической традицией, склонившись на сторону исторической достоверности, а не текущей злободневности.

Законченную трагедию Пушкин читал у Соболевского, Вяземского, Веневитинова по приезде в Москву в 1826 году. А. Х. Бенкендорф, узнав об этих чтениях, затребовал рукопись, которая была отдана на рассмотрение Ф. В. Булгарину, написавшему отзыв и сделавшему из нее выписки¹.

Отзыв Булгарина был представлен Николаю I, который наложил резолюцию: «Считаю, что цель г. Пушкина была бы вы-

¹ Впоследствии Пушкин подозревал Булгарина в плагиате и обвинял его в краже сюжетных подробностей; в 1830 году Булгарин опубликовал роман «Дмитрий Самозванец» на сходный сюжет.

полнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтера Скотта». О резолюции Николая I Пушкин узнал 14 декабря 1826 года, т. е. в годовщину восстания декабристов. Это было еще одно «странное сближение» его творческой судьбы и событий истории. В ответ на резолюцию Николая I Пушкин отказался переделать трагедию. Полностью «Борис Годунов» не мог быть напечатан. В печати появились только отрывки: сцена в келье — журнал «Московский вестник» (1827), «Граница литовская» — альманах «Северные цветы на 1828 год» (вышел в 1827), две первые сцены трагедии — альманах «Денница» (1830).

В 1829 году, перед отъездом на Кавказ, Пушкин возобновил хлопоты о разрешении напечатать трагедию в полном виде и поручил это Жуковскому. 10 октября 1829 года он получил отказ, однако был уведомлен о том, что если некоторые места трагедии будут исправлены, то ему можно снова представить трагедию для доклада царю.

В 1830 году Пушкин обратился к Бенкендорфу с просьбой о разрешении опубликовать «Бориса Годунова». На сей раз 28 апреля 1830 года Бенкендорф ответил, что Пушкину дозволяется напечатать «Бориса Годунова» «под его собственной ответственностью». Трагедия печаталась под наблюдением Жуковского (Пушкин отсутствовал), которому принадлежат некоторые поправки и сокращения. Из нее была изъята сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь», сделаны изменения и сокращения в сценах «Равнина близ Новгорода-Северского» и «Площадь перед собором в Москве». В рукописи вместо ремарки «Народ безмолвствует» было:

«Народ:

Да здравствует царь Дмитрий Иванович!»

Замена возгласа ремаркой была произведена в самый последний момент перед публикацией самим Пушкиным. В это время тема Смуты уже была разработана другими романистами — М. Н. Загоскиным («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), Ф. В. Булгариным) «Димитрий Самозванец» (1830). Пушкинские образы вызвали не предусмотренные замыслом трагедии новые ассоциации. Смута была осмыслена иностранным заговором против Руси, тогда как у Пушкина она была порождена внутренним русским грехом. Тем самым трагедия Пушкина вступала в полемику с сочинениями, которые были написаны после нее, но опубликованы раньше.

«Борис Годунов» стал своего рода итогом всего предшествующего творческого развития Пушкина. Он отказался в трагедии от социального дидактизма, наследия просветительской литературы и усвоил свойственное романтикам историческое и диалектическое мышление. В этой связи трагедия Пушкина демонстрировала принципы «истинного романтизма». Это была

«романтическая трагедия», созданная по образцу романтически понятого Шекспира и его «хроник». По всем признакам она порывала с предшествующей классицистической традицией: в ней не было соблюдено ни единство места (действие перемещалось из России в Польшу, из палат Московского Кремля в трактир, в корчму на литовской границе и т. д.), ни единство времени (между сценами были большие хронологические разрывы). Сцены, написанные стихами, сменялись сценами, написанными прозой, драматические эпизоды чередовались с комическими, вполне в духе Шекспира. Наконец, есть мнение, что конфликт — столкновение сильного, мудрого и просвещенного правителя с надличным «мнением народным» (аналог античного рока) — «воскрешал некоторые черты трагедии античной в том ее понимании, какое установилось в теоретических трудах романтической школы» (А. Шлегель и др.).

Главная задача, стоявшая перед Пушкиным, — понять действие исторического процесса, его механизм, законы, им управляющие. Эти законы формируются как интересы различных социальных групп, представленных различными персонажами. Одни из действующих лиц виновны в Смуте, вызывая ее (царь-узурпатор Борис Годунов, Дмитрий Самозванец), другие становятся их соучастниками, содействуют ее разжиганию (Шуйский, Гаврила Пушкин, Басманов, польская знать — Вишневецкий, Мнишек, Марина Мнишек, люди из толпы, равнодушные к избранию Бориса и затем убивающие детей царя), третьи участвуют в истории, но не ведают, что творят, или не имеют личного умысла (Патриарх, пленник Самозванца Рожнов, сын князя Курбского, наемные командиры русских войск Маржерет и В. Розен), четвертые выступают свидетелями событий и, не участвуя в историческом зле, обсуждают его (люди из народа), доносят весть до потомства (Пинен) или обличают Бориса (Юродивый), пятые — невинные жертвы (дети царя).

Из всех этих разнообразных лиц Пушкин выделяет четыре группы: царь, Борис Годунов, его ближайшие сподвижники; бояре во главе с Шуйским; дворяне и поляки, поддержавшие Самозванца; народ, представленный в трагедии как некая совокупная надличная сила.

В истории, по мысли Пушкина, действуют две силы — рациональная и стихийная, иррациональная, подпадающая и не подпадающая под законы логики и морали.

С одной стороны, история — это столкновение интересов различных социальных групп: царская власть стремится урезать права подданных; боярство, особенно крупное, хочет разделить управление страной с царем и добиться для себя привилегий, защищающих его независимость; дворянство (речь идет о Древней Руси), использующее в своих целях Самозванца, надеется завоевать себе место под солнцем и встать наравне с боярством; народ колеблется между этими тремя группа-

ми и представляет собой самостоятельную силу («мнение народное»), которая, однако, ограничивается сферой морального суда, одобрения или неодобрения с нравственной точки зрения.

Социально-индивидуальные и групповые интересы выступают в качестве мотивов поведения персонажей. Тому есть множество примеров. Лукавый Шуйский лжет Борису о причинах смерти царевича, а сам втайне возмущает народ, готовясь свергнуть царя, чтобы сесть на престол или добиться неограниченной власти. Басманов, присягнувший Борису, изменяет ему в пользу Самозванца: как хундорный дворянин, он надеется подняться к высоким ступеням в государстве при новом царе. Те же мысли овладевают и Гаврилой Пушкиным.

С другой стороны, в ходе художественного анализа Пушкин пришел к выводу, что один из главных законов истории — ее стихийность, иррациональность и зависимость от Рока, Судьбы, выступающие в различных формах, в том числе и религиозной.

Это относится и к Борису Годунову, и к народу.

В трагедии «Борис Годунов» отчетливо виден мифологический каркас: исчезновение Димитрия — замещение его Борисом — воскрешение его (мнимое и ложное) в облике Самозванца.

Народ проникнут верой в то, что все несчастья с государством, с ним, народом, с семьей Бориса происходят оттого, что на троне сидит Антихрист (Ирод, как говорит Юродивый), ложный царь, ложный правитель. Как только его заменит истинный царь, истинный правитель, наступит счастливая пора царствования. Посчитав Бориса фальшивым государем и потому морально отвергнув его, народ поверил в возвращение истинного государя и в воскрешение убиенного Димитрия Иоанновича.

Тут уместно добавить, что мифологический пласт (исчезновение — замещение — возвращение) играет громадную роль не только в «Борисе Годунове», но и в «Капитанской дочке», в «Анджело», в сказках Пушкина.

Борис Годунов, независимо от его личных качеств и способностей к государственной деятельности, заранее обречен на гибель. Если в трагедиях Шекспира действие определяет конфликт личностей, то в пушкинской трагедии Борис не является жертвой боярских интриг, Самозванца или предводителей польской интервенции. В трагедии нет личности, которая по своему масштабу могла бы сравниться с Борисом Годуновым. На роль равновеликого антагониста не могут претендовать ни умный, но мелкий Шуйский, ни авантюрист Самозванец, ни недалекий Воротынский, ни Гаврила Пушкин, ни Басманов. Борис Годунов мог бы легко справиться и с польским нашествием, и с Самозванцем, и со всякой другой бедой, но он — жертва Рока, Судьбы, бессознательным исполнителем воли ко-

тогого выступает народ. В «мнении народном» есть «голос» Рока и есть «голос» бессмысленности. Судьба преследует Бориса Годунова «тенью царевича» и «мнением народным». В обоих случаях через нее проступает стихийное, иррациональное начало истории, к которому не приложимы рациональные и этические категории. Так, вопреки логике Дмитрий-царевич внезапно «оживает», Борис Годунов из желанного царя превращается в «царя Ирода», его правление, принесшее народу много благ, не только не оценено по достоинству, но и отвергнуто. Поскольку орудием Судьбы, Рока выступают «тьень Дмитрия» и народ с его «мнением», то народ мыслится Пушкиным тоже иррациональной стихией, которая не подчиняется рациональным и этическим законам.

Хотя народ берет на себя право морального суда, его оценки и правильны и ошибочны, в них чрезвычайно слаб сознательный элемент. Народ осуждает Бориса за убийство царевича Дмитрия и себя за избрание цареубийцы, колеблется в моральной оценке убийц Борисовых детей, отказывается молиться за «царя Ирода» («Богородица не велит»). Но Пушкин не идеализирует народ. Мнение народное изменчиво¹, ему нельзя безусловно доверять: совсем недавно народ умолял Бориса дать согласие на царство, теперь же он отказывает ему в своей поддержке. Приглашая на царство Самозванца, он жестоко ошибается. Его волнение приводит вовсе не к благосостоянию государства, а к новым бедам, и он в растерянности и в недоумении «молчит». Казалось бы, он выполнил высшую волю: Борис лишился трона и умер. Но народ снова несчастлив. Стало быть, моральные критерии, которыми руководствуется народ, не могут претендовать на абсолютную истину.

Иррациональность и стихийность выступают обычно в превратной форме — в форме слухов, легенд, неясных предположений, догадок. Они основываются не на знании, а лишь на интуиции. Народное мнение часто парадоксально противоречит фактам, оно «темно». Так, народ знает, что Дмитрий убит, и верит в «воскресение» царевича. Он убежден, что Борис послан ему в цари свыше за грехи и, чтобы искупить их, надо избить царя-узурпатора. В логику социальных интересов вмешивается иррациональность, затемняя смысл исторического процесса.

Чтобы выявить это смешение логики и иррациональности, Пушкин, как писал И. В. Киреевский, воспользовался религиозной идеей «воскресения» царевича. Он организует действие вокруг тени убиенного Дмитрия, которая появляется во всех значимых сюжетных сценах. Погибший Дмитрий присутствует то убитым царевичем, то в виде святых мощей, то неожиданно спасшимся и воскресшим. Тень Дмитрия-царевича нависает над

¹ Это соображение Пушкина относится к поэтической и всякой иной славе, о чем поэт писал не однажды.

Борисом Годуновым. От имени Дмитрия и пользуясь народной верой в чудесное избавление царевича от смерти, действует Лжедмитрий. Интрига трагедии завязывается в тот момент, когда становится известно о бегстве Гришки Отрепьева из монастыря и принятии им имени царевича, т. е. когда тень Дмитрия обрела новый лик и «материализовалась» в Самозванца. Борис Годунов вынужден вести борьбу не столько с реальным противником, сколько с тенью Дмитрия, с народной религиозной верой и с суевериями, со слухами, с легендами, которые в совокупности вырастают в безличную и надличную силу обстоятельств, вызванную им самим.

Все сюжетные события в трагедии (убийство царевича, избрание Бориса на престол, моральное поражение царя, явление Самозванца, народное осуждение царя, смерть Бориса, зависимость Самозванца от поляков, поражение русских войск, вступление Лжедмитрия в Москву, гибель Федора — сына Бориса, отказ народа в поддержке Лжедмитрия), образуя замкнутый круг (от крови к крови, от победы в борьбе за царский сан Бориса до победы Самозванца; от народного осуждения Бориса до равнодушия и отрезвления народа), так или иначе связаны незримо присутствующей тенью убитого царевича. Убиенный Дмитрий выступает возмездием убийце, но особым образом: тень его казнит убийцу, именем убиенного карается весь род Годунова. Кровавый отсвет этой тени лежит на всех сюжетных эпизодах как несмыслимая мета Божьего проклятия и гнева, требуя раскаяния и взывая к покаянию, к восстановлению прежнего порядка, естественному развитию и простым, сердечным отношениям между государем и народом, торжеству добра над проснувшимися силами зла. Тем самым трагедия касалась не только Бориса, но всего народа и государства. Пушкин понял самый жанр трагедии не как жанр трагедии «персональной», а как трагедии «народной», втягивающей в себя так или иначе всех действующих лиц.

Преступление Бориса в этом свете также предстает и государственным, и личным, моральным, отягощенным причастностью к убийству невинного ребенка. Даже после своей смерти Борис *сюжетно* в значительной мере монументально одинок (его сюжетная соотнесенность с другими персонажами не всегда ясна; более всего он проявляется в монологах, когда остается один), хотя *этически* связан со всеми действующими лицами.

Перед Пушкиным в «Борисе Годунове» стояли художественные проблемы большого масштаба. Они касались понимания и изображения истории и народа, выражения авторской точки зрения и значения истории для современности.

В пору Пушкина народ представлялся загадкой, хотя к разгадке ее приложили усилия и Крылов, и романтики.

Главное противоречие заключалось в сознании обществен-

ной, политической и моральной мощи народа и его исторической беспомощности, рабского терпения. Сочетание этих противоречивых свойств ставило в тупик.

При разрешении противоречия можно было пойти по пути классицистов и романтиков, превратив героя трагедии в рупор авторских идей или придав ему эмоциональное тождество с автором. При таком подходе восторжествовала бы личная точка зрения автора. Можно было встать на позицию Крылова и присоединиться к народной, «мужицкой» точке зрения. Хотя Пушкину такая степень «присутствия» автора была ближе (Крылов скрывал свой взгляд и свою оценку событий), поэт не пошел по этой дороге, потому что народная точка зрения отражает лишь один из «смыслов» истории. Пушкин не мог да и не желал, как Крылов, предпочесть народную оценку оценке просвещенного человека, стоящего на уровне идей своего века. Он обратился к историческим воззрениям романтиков, дополненным им и откорректированным собственными идеями, вызванными чтением трагедий Шекспира. Пушкин понял род драмы как принципиально объективный, в котором открытое или скрытое присутствие автора недопустимо. Иначе это художественно плохая драма. Ее персонажи должны представляться самостоятельно действующими лицами, обладающими собственными характерами, а не куклами, которые действуют и говорят по указке незримого автора-демиурга, управляющего ими. Эффект истины тем художественно убедительнее, чем меньше в драме виден сам автор. Стало быть, никакого предпочтения любимой мысли. Не автор должен «руководить» персонажем, а, скорее, наоборот, персонаж — автором. Автору надлежит внимательно следить за логикой созданного им характера и не противиться его собственному развитию. Конечно, произведение пишет автор, но понять мысль Пушкина чрезвычайно важно: герои должны поступать в соответствии со своими созданными автором характерами, и автор уже не может навязывать им свою волю. Персонажи должны жить на сцене, как люди в жизни. Точка зрения автора обязана проступать через поступки и отношения персонажей и проявляться в свободе их действия. Присутствие автора в этом случае излишне, и он не должен обнаруживать себя.

Знакомство с трагедией потрясло друзей Пушкина. П. А. Вяземский, делясь с А. И. Тургеневым впечатлением, полученным от чтения «Бориса Годунова», писал: «Истина удивительная, трезвость, спокойствие. Автора почти нигде не видишь. Перед тобой не куклы на проволоке, действующие по магию закулисного фокусника».

То же самое во многом относится к изображению исторической эпохи: персонажи обязаны мыслить, чувствовать и говорить подобно живым людям ушедшей исторической эпохи. Какая-либо явная модернизация недопустима. Здесь для Пушкина был важен не только Шекспир, но и Вальтер Скотт, изо-

бразивший историю «домашним образом». На первый план в историческом изображении выдвинулись проблемы художественного вымысла, стиля и языка.

Пушкин с блеском решил сложные и трудные задачи. Это касается изображения народа и истории.

Все политические силы в трагедии для достижения своих целей нуждаются в участии народа. Их судьбы так или иначе зависят от «мнения народного». В этом проявляется сила народа. Но само «мнение народное» питается ложными, часто пустыми слухами, суевериями, домыслами, не имеющими под собой никакой реальной основы. Оно живет легендами и преданиями. Причина тому — темнота, непросвещенность народа. В его сознании легенда берет верх над рациональным знанием и достоверными фактами. Поэтому народ легко обманывается, не понимая смысла происходящих событий. В этом состоит его слабость. Поскольку «мнение народное» держится на правдоподобной или неправдоподобной выдумке, то одной из характерных черт стихийности и иррациональности истории становится легенда, слух, вымысел. Было бы напрасно думать, что интуиция народа, стихийность и иррациональность его морального чувства не содержат частицы истины. Своим опытом, инстинктом, интуицией народ распознает правду и осуждает тех, кто виновен. Но это не искупает ошибок и слабостей народного сознания.

В области художественного изображения Пушкин также выступил новатором. Его историческое художественное сознание держится на том, что в исключительных исторических обстоятельствах действуют обыкновенные люди. В «Борисе Годунове» обстоятельства также исключительны: убийство царевича, восхождение на трон убийцы, появление Самозванца, который ведет иностранные и русские войска, чтобы убивать своих соотечественников, гибель детей Бориса. Но лица, действующие в трагедии, обыкновенны: одни из них знатны, другие безродны, одни богаты, другие бедны, одни умны, другие глупы, одни понимают ценность наук и просвещения, другие «темны» и суеверны. Они ведут себя так, как подобает людям их сословия и состояния.

Самое же главное заключено в том, что, следуя мыслям Карамзина и идеям Вальтера Скотта, люди далекой эпохи говорят, думают, чувствуют и поступают у Пушкина не так, как его современники, а сообразно их веку.

Пушкин нашел выразительную форму передачи характеров действующих лиц через свойственную им культуру, в которой они выросли и которую усвоили с детства. Пушкинист Г. А. Гукровский убедительно доказал, что национально-своеобразный характер у Пушкина рисуется в определенной культурной среде. Так, для изображения самых интимных переживаний действующих лиц в «Борисе Годунове» Пушкин выбирает две сфе-

ры — любовь и творчество, которые у романтиков никак не были связаны с национальной характерностью, а представлялись всеобщими, независимыми от национальной принадлежности.

Для того чтобы выявить, насколько различны характеры людей православной Древней Руси и близкой к европейской культуре католической Польши, Пушкин сравнивает их. Сцена любви (объяснение Марины и Дмитрия) — это проявление индивидуальных чувств, индивидуальных страстей, культя дамы, и вся атмосфера свидания (открытое пространство, фонтан, луна, звуки музыкальных инструментов) свидетельствует о европейской культуре, которая господствует в панской аристократической Польше. В «московских сценах» тоже идет разговор о любви: царевна Ксения горюет о своем женихе. Но ее любовь не требует индивидуального выражения — Ксения для передачи своих чувств пользуется оборотами народной речи, прибегая к фольклорным жанрам плача, причитания и к фольклорной стилистике. Ксения говорит о любви так, как сказала бы любая простая девушка на Руси. И живет она, в отличие от Марины, в совершенно другой обстановке — в замкнутом помещении, уединенно, не принимая участия ни в политических, ни в придворных интригах. Самозванец быстро усвоил западный лоск, но, оставшись один, в минуту досады говорит по-русски: *«Бог с ними, мочи нет!»* В него въелось и никуда не исчезло старое представление о «бабе», о ее наваждении, дьявольских кознях и греховных соблазнах.

Точно так же у Пушкина есть два отношения к творчеству: с одной стороны, польский поэт, который подносит знатым дамам и кавалерам латинские стихи, а с другой — Пимен, летописец (писатель древности), с его высоким сознанием долга, завещанного Богом. Пушкин думал, что в древности русская культура была единой, что она не разделялась на культуру высших и низших слоев. Это представление позволило ему по-разному нарицать два типа переживания любви и два типа творчества.

Именно через речь персонажей Пушкин передает особенности национальной культуры и национального характера. Когда Федор Годунов, сын Бориса, говорит: «Чертеж земли московской», то ясно, что это географическая карта. В пушкинскую эпоху наиболее употребительным было именно слово «карта» (географическая карта). Придавая исторический колорит эпохе и преследуя точность исторического выражения мысли, Пушкин влагает в уста Федора слово «чертеж», означающее географическую карту. Так возникает историческая дистанция между словом прошлого и словом настоящего, между словом персонажа и словом автора. Слово у Пушкина стало знаком определенной культуры, а именно культуры Древней Руси, по которому безошибочно узнается принадлежность человека к той или иной эпохе.

Несмотря на то что Пушкин стремился скрыть свою точку зрения на историю, он признавался, что не мог спрятать «ушей

под колпак юродивого». Это означало, что авторская позиция Пушкина при отсутствии социального дидактизма не исчезла из произведения и была продемонстрирована.

Поэт считал, что революция в России в его время невозможна по двум причинам: во-первых, непросвещенный народ бессилён и слаб; нужно сеять просвещение и позаботиться прежде всего о его элементарной грамотности и затем о гражданском, общественном воспитании; во-вторых, в ходе исторического развития в России не сложилось сильной и дееспособной оппозиции самодержавию; этим оно пользуется, играя на противоречиях различных социальных групп.

Пушкин наметил и выход из возникшей исторической ситуации.

Первоочередная забота заключается в просвещении народа. После «Бориса Годунова» он пишет несколько крупных статей на тему народного просвещения и воспитания.

Тогда же у Пушкина появляется иллюзия, будто оппозицией самодержавию может стать древняя родовая аристократия, к которой принадлежал он сам. Надо сохранить основанный на старых обычаях принцип монархического правления и приблизить к трону представителей древних родов, которые станут при царях полномочными советниками, «предстателями» и защитниками, как писал Пушкин, интересов разных социальных групп, в том числе крестьянства, перед престолом. Им, привлеченным к управлению государством, должно быть доверено одобрение или неодобрение императорских законов и повелений.

Пушкин исходил из того, что цари подбирают себе исполнителей, которые не могут им возражать, так как нуждаются в царских поощрениях за службу (имения, титулы, награды, должности). Родовая аристократия не нуждается в этом, так как она чувствует себя равной Романовым. Не покушаясь на монархический принцип, выходцы из знатных боярских родов, призванные самими царями, будут из благородства, чести бескорыстно и по совести наперсниками государей, станут по зову сердца помогать им, разделяя с ними всю полноту ответственности. Тем самым создастся с добровольного согласия государей и по их почину нечто вроде сознательно учрежденной оппозиции, которая будет выражать интересы всего общества, в том числе низших слоев народа. В «Борисе Годунове» возникают первые контуры этих социально-политических идей Пушкина, которые в течение последующих почти десяти лет будут волновать воображение поэта и отразятся в его художественных произведениях.

«Борисом Годуновым» в Михайловскую ссылку открылся период «истинного романтизма». Пушкин, усвоив художественные достижения романтизма (диалектику внутреннего мира и его выражения, историчность мышления) и внося в них существенные коррективы, обозначил свои новые художественные

искания, свою устремленность к реалистическому искусству слова.

Во всех областях творчества — в лирике, в поэме, в трагедии — ясно наблюдается интерес к обыкновенному и простому, связанный со свободой выражения, с конкретной и точной передачей внутреннего и внешнего мира с помощью стиливых словесных красок. Слово, не теряя индивидуальности чувства, основывается на предметном, словарном, объективном значении. В Михайловском Пушкин достиг творческой зрелости. «Я,— сказал он,— могу творить».

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни Пушкина в Михайловской ссылке. Какие перемены произошли в пушкинском творчестве? Дайте анализ одного из лирических стихотворений, написанных в Михайловском, и попробуйте назвать новые черты лирики по сравнению с южным периодом. В качестве примера назовем «Андрей Шенье», «Разговор Книгопродавца с Поэтом», «Сожженное письмо», «Ненастный день потух...», одно из стихотворений «Подражаний Корану», «Храни меня, мой талисман...», «Зимний вечер», «В крови горит огонь желанья...». При анализе можно воспользоваться книгой «А. С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь» под ред. В. И. Коровина (М.: Просвещение, 1999) и исследованиями о лирике Пушкина.
- *2. Прочитайте об эпохе Бориса Годунова в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина и сравните с изображением исторических событий в трагедии Пушкина «Борис Годунов». В чем, по вашему мнению, Пушкин близок Карамзину и в чем от него далек?
- *3. В чем состоит основной конфликт трагедии «Борис Годунов»?
- *4. Какая роль в трагедии отведена тени Дмитрия?
- *5. Почему Борис испугался предложения патриарха перенести мощи Дмитрия в Кремль?
- *6. Охарактеризуйте речь Марины Мнишек и речь Ксении. Покажите различие между безымянным краковским поэтом и Пименом.
- *7. Чья позиция — Пимена или юродивого — ближе Пушкину?
- *8. Назовите основные черты пушкинского художественного искусства.

После ссылки, или середина жизни (1826—1830)

Последние дни в Михайловском, в северном заточении Пушкину было одиноко и душно. Там он узнал о разгроме восстания декабристов в Петербурге и с напряжением ждал по-

дробных вестей об окончании следствия и о приговоре. Его знакомые и друзья числились в списках государственных преступников, их ждало суровое наказание, пятеро из них будут казнены.

Пушкин не забудет их. На страницах его рукописей возникнут впоследствии быстрые рисунки пяти повешенных. Поэт посвятит декабристам немало стихотворных строк. Он ободрит Кюхельбекера, Пушина.

Со смертью Александра I ушла в историю большая эпоха русской жизни, в которую Пушкин вырос. Кончилось время открытого и тайного либерализма. Вместе с ним кончилась и ссылка. Будущее было неизвестно. Поэт был готов встретить его мужественно. В начале 1826 года он писал Дельвигу: «Не будем ни суеверны, ни односторонни...» Он отвергает непросвещенность и субъективность, хочет смотреть на происходящее объективно, не через розовые очки, без предвзятости и постигать светлым разумом действительный исторический смысл событий.

Все лето 1826 года прошло в мучительных и тяжелых раздумьях. В сентябре внезапно прибыл курьер и передал поэту приказ немедленно явиться в Псков. Губернатор отправил Пушкина в Москву, где короновался на царство Николай I.

8 сентября 1826 года Пушкин вошел в кабинет царя в Чудовом монастыре. Беседа продолжалась довольно долго, около двух часов. Известно о ней немного. То, что дошло до нас, сводится к заключению устного соглашения между Пушкиным и царем. Поэт обещал воздержаться от публичной критики правительства, но не скрыл от царя своего сочувствия декабристам. Николай I возвратил поэта из ссылки и вызвался быть единственным цензором его сочинений. Пушкин предполагал, что личная цензура царя откроет ему быстрый доступ к печати. Царю, вступающему на престол, хотелось расположить к себе поэта и русское общество после жестокой расправы над декабристами. Возвращение Пушкина из ссылки общество сочло крупнейшим событием первых лет царствования нового царя. Надежда на перемену политических взглядов поэта не оправдалась: он вовсе не намеревался стать официальным поэтом. Правда, некоторое время он был осторожнее, но убеждениям своим не изменил.

После беседы с Николаем I Пушкин проникся утопической иллюзией, будто он, как поэт и как старинный дворянин, даже боярин, сможет влиять на государственную политику России, если царь призовет в советники подобных Пушкину просвещенных дворян. Вместе они образуют своего рода дозволенную оппозицию, которая станет внимательно следить за соблюдением законов, за созданием новых, более справедливых уложений.

С этими мыслями Пушкин написал знаменитые «Стансы» («В надежде славы и добра...») (1826), в которых выражал веру

в то, что Николай I будет подобен Петру I и начнет смело сеять просвещение «самодержавною рукой», что он увидит в выступлении декабристов не злобу к себе и не ненависть к монархии и к России, а желание им добра. Отсюда возникнут заключительные строки:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неумолим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

В новое царствование Пушкин рассчитывал на почетное место одного из сподвижников Николая I на ниве просвещения. Русская публика не поняла Пушкина. Даже близкие к нему люди восприняли обращение его к царю как лезть. Поэт ответил стихотворением «Друзьям», в котором отверг обвинения, утверждая, что его хвала свободная, что он так думает и так чувствует, не лукавит и не ждет милостей для себя, напротив, побуждает царя оказать милость другим, друзьям-декабристам, зовет государя к преобразованиям, имея в виду пользу для народа и содействие просвещению, мысля себя советником царя и провозвестником его благих начинаний:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

Вскоре оказалось, что контроль Николая I не освобождает сочинения Пушкина от обычной светской и духовной цензуры. За каждым его шагом бдительно следило III отделение и его шеф Бенкендорф: письма поэта просматривались, свободные поездки по стране ему не разрешались, он не имел права публично читать свои рукописи.

Раздумывая над декабрьскими событиями, участью декабристов и собственной судьбой, Пушкин склонялся к тому, что перерос декабристские идеалы. Поэт увидел определенную закономерность в том, что не разделил суровую долю декабристов. Об этом он сказал в стихотворении «Арион».

«Арион» (1827). В основу стихотворения легла широко известная легенда о чудесном спасении древнегреческого певца Ариона, плывшего на корабле по морю. Стихотворение посвящено собственной судьбе в связи с декабрьским восстанием. В нем говорится, однако, не столько о декабристах, сколько о самом «таинственном певце», и с полным правом можно сказать, что стихотворение принадлежит к творческим раздумьям Пушкина на тему поэта и поэзии, выдержанным в антологической форме. Поэт обратился к мифу, чтобы придать стихотворению универсальный характер, высокую степень обобщенности.

Для понимания поэтической мысли стихотворения очень важны несколько существенных штрихов: во-первых, между «пловцами» и «певцом», хотя они и плывут на одном корабле, больше различий, чем сходства (пловцы заняты тяжелой физической работой, тогда как певец остается причастным к духовной сфере; пловцами руководит «кормщик умный»; «певец» «беспечной веры полн»); во-вторых, усилия «кормщика», «пловцов» и «певца» противоположно направлены (кормщик и пловцы борются со стихией, сопротивляются ей, а певец находится с ней в согласии; он не враждует со стихией жизни, а испытывает к ней полное и безусловное доверие). Ключевое слово — «таинственный». Оно — знак избранности певца, его «особой духовной природы». Певец — соединительное звено между жизнью и поэзией. Он находится с ними в органическом единстве и воспевает жизнь в гармонических звуках. «Гимны прежние» — это не декабристские песни, как понимали этот образ раньше¹, а гимны и дифирамбы (Арион — создатель жанра дифирамба) в честь поэзии.

В то время как усилия кормщика и пловцов оканчиваются катастрофой, певец «спасен» и «на берег выброшен». Следовательно, судьба поэта — не судьба пловцов. У них разные жизненные доли. Если пловцы целиком погружены в земную жизнь, то певец «избран» богом поэзии Аполлоном и храним им. Атрибутами жизни и поэзии, а также знаком причастия поэта к священному действию являются «солнце» и «риза». «Солнце» (см. «Вакхическую песнь») — символ жизни, поэзии, ума, «риза» — одежда поэта, подобная торжественным облачениям священника. Архаизированный язык, «объективный», спокойный тон повествования о таинственном «певце», причины «спасения» которого чудесны, до конца не прояснены и скрыты, — важные детали стихотворения, свидетельствующие о том, что «спасение» не рационально, а иррационально. Судьба певца не во власти разума, она не подчиняется законам земного мира. Пушкин придерживается романтических взглядов на поэта как на существо необычной судьбы, причастное к высшим тайнам.

Поэт не отказывается от романтических идей, но вместе с тем корректирует их: романтическое представление возникает внутри мифологического сюжета. Речь, однако, идет не о романтизации мифа и не о возрождении классицизма в романтических формах (Пушкин не ставил перед собой таких задач), а о синтезе романтической и классицистической стилистики. «Романтический эллинизм», как удачно выразился один

¹ По поводу строки «Я гимны прежние пою...» Д. Д. Благой писал: «Именно эта строка... придает стихотворению все его значение... делает его декларацией верности поэта освободительным идеям...» (Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М., 1967. — С. 159).

из исследователей, — важная грань «истинного романтизма», художественного явления, отмеченного признаками переходности к реалистической манере письма. Синтез классицизма и романтизма — один из путей к своеобразному пушкинскому реализму. Свою новую судьбу Пушкин мыслит в свете прошлых и настоящих событий.

Поэзия «спасла» певца, который сохранил преданность ей и отстоял ее свободу от всяких покушений и посягательств.

Собственное положение Пушкин тоже рассматривает в свете этой трагедии. Столкновения с правительством начались сразу же после возвращения из ссылки. Вскоре поэта начинают допрашивать то в Петербурге, то в Москве по делу о стихотворении «Андрей Шенье», которое послано правительству с доносительной надписью «На 14 декабря», хотя стихи сочинены Пушкиным раньше, чем произошло восстание декабристов. После расследования за Пушкиным в 1828 году по решению Государственного совета вновь устанавливается секретный надзор. Не дремлет и духовная цензура. Его снова и снова требуют к ответу по поводу шутливой антихристианской поэмы «Гавриилиада». Поэт упорно отстаивает свободу творчества и посвящает этой теме несколько стихотворений («Поэт», «Поэт и толпа»).

«Поэт». Стихотворение «Поэт» продолжает тему «Пророка», выражая новые идеи, возникшие в Михайловском. Их объединяют многочисленные образные и словесные переключки: «священная жертва» напоминает о страданиях человека, необходимых, чтобы стать пророком. Слова «Но лишь божественный глагол...» подчеркивают повелительный призыв к поэтическому служению, исходящий свыше и сходный с финалом «Пророка» («Встань, пророк, и виждь, и внемли...»). Общим выступает и мотив внезапной избранности и неожиданного, ничем не заслуженного вдохновения. Поэтическое творчество родственно религиозному служению, а предназначение поэта — религиозному призванию. Однако в «Пророке» речь идет о полном духовном преображении человека, рождении в человеке пророка. Человек и пророк там несочетаемы: человек не может быть пророком, пророк приобретает качества, которые резко отделяют его от человека. Ко времени создания стихотворения «Поэт» Пушкин пришел к выводу, что поэт — это «просто человек». Речь идет о различных состояниях одного и того же лица — нетворческом и творческом.

Два состояния поэта — «обыкновенное», «прозаическое» и «вдохновенное», «поэтическое» — даны в резком и открытом противопоставлении, чему соответствует двухчастная композиция. В ней выражена двойственность бытия поэта, принадлежащего одновременно двум мирам и способного мгновенно переноситься из «суетного света» в мир творчества, мгновенно получать и терять те или иные свойства.

В первой части представлен житейский облик поэта. Здесь он обычный человек, ничем не выделяющийся из толпы:

В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон...

Жизнь в поэте застыла, но не умерла. Это состояние нравственно не удовлетворяет поэта:

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Вторая часть посвящена пробуждению поэта от «хладного сна». Причиной пробуждения становится неожиданно прозвучавшее божественное слово. Разбуженный «божественным глаголом» поэт вновь подобен пророку из одноименного стихотворения. Теперь все в поведении поэта, призванного к творчеству, меняется:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

Душа поэта в момент творчества оживает, и он чувствует, что глубоко чужд толпе. В этом состоянии творчества поэт осознает необходимость в уединении. Так появляется характерный для поздней лирики Пушкина мотив побега. Бегство поэта от толпы означает возвращение к себе подлинному, настоящему. Тут открывается его истинное лицо: одинокий, «дикий и суровый, И звуков и смятенья полн». Эти черты предваряют образ поэта в стихотворениях 1830-х годов («Поэту», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»).

В ходе поэтического размышления обнаруживается неожиданное соотношение между человеком и поэтом. Казалось бы, противоречие двух состояний — нетворческого и творческого — ведет к несовместимости человека и поэта в одном лице. Так было у романтиков: поэт всегда избранник, обыкновенный человек всегда человек толпы. У Пушкина иначе: речь идет об одной личности. Пушкин признает, что в нетворческие минуты жизни поэт является миру в житейском облике. Но все-таки он остается поэтом. Житейский облик — обманная видимость. Толпе кажется, будто поэт в состоянии хладного сна подобен обычному человеку. Пушкин пишет: «Быть может, всех ничтожней он». Он вводит в стихотворение поверхностный взгляд толпы. Голос толпы примешивается к голосу поэта. На самом деле даже в нетворческом состоянии поэт отличается от обыкновенных людей. В стихотворении, написанном от 3-го лица, слышится спор с толпой, которая, стремясь унижить поэта, из низменных чувств ревности и зависти, уравнивает его

с каждым из своей среды. Пушкин ведет диалог с толпой, полемизируя с ней. Он приводит мнение толпы и опровергает его. Комментарием, проясняющим эту сторону стихотворения, служат слова Пушкина из письма к Вяземскому (1825) о Байроне: «Толпа в подлости радуется унижению высокого, слабостям могущего. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он мал и мерзок не так, как вы, — иначе».

Стихотворение «Поэт» посвящено не только общей проблеме, очень важной для Пушкина. В нем отражено и частное настроение поэта после Михайловского. Вернувшись из ссылки, он оказался в вихре света, и в обществе пошли толки, осуждающие его жизнь. В этой обстановке возникло стихотворение, в котором Пушкин передал обобщенный личный опыт душевной раздвоенности, тревожащей его. Поэт хотел сохранить целостность личности и направил впоследствии усилия к преодолению двойственности своего бытия. Тем самым противоречие, которое лежит в основе стихотворения, никак нельзя считать нормой бытия поэта, а только ступенью в его духовном развитии.

Отношения с обществом, касающиеся его поэзии, побуждают Пушкина возвратиться к размышлениям о поэтическом служении и выработать свою позицию. Неизменной в ней остается суждение о самодостаточности поэзии («Цель поэзии — поэзия»), о принципиальном одиночестве поэта и свободе поэтического вдохновения. Собственная точка зрения вырастает в диалоге между поэтом и толпой («Поэт и толпа», «Поэту»).

В стихотворении «Поэт и толпа» (1828) развернут спор между поэтом и собеседником-профаном (эпиграф: «Прочь, непосвященные»). Чернь пытается навязать поэту свои взгляды на поэзию и на его творчество. Поэт резко отказывается их признать и следовать им. Он оказывается в явном противостоянии толпе. Но это происходит помимо его воли.

Дело в том, что толпа делит жизнь на реальную и идеальную. Люди черни говорят, что в обычной жизни

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагоприятны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.

Толпа хочет стать другой, исправиться, прикоснуться к жизни идеальной и сделать это с помощью поэзии, которая низводится до исправительного средства. Толпа преследует исключительно утилитарные, корыстные цели:

Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй...

Однако в истинной поэзии как искусстве нет противостояния реального и идеального. Она одновременно и уникальна, единственна, и универсальна, всеобща и обращена ко всем душевным силам человека, а не только к его нравственности. Поэзия по своей природе не рассчитывает на то, что познакомившиеся с ней изживут свои недостатки. Поэзии нельзя предписать, о чем она должна петь, о чем — нет. Поэт пишет о мире и о себе. Всякие попытки ограничить творчество теми или иными «актуальными задачами» обречены в конечном итоге на неудачу, потому что противоречат природе поэзии. Божественный избранник, ощущающий свое предназначение, принципиально свободен и подвластен только высшей силе. Участь небесного избранника предполагает и заключает в себе отказ от всякой ограниченности. Это означает, что художественное произведение несет в себе собственное оправдание и собственную абсолютную ценность:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Она определяется богатствами души поэта. Всякое утилитарное, потребительское отношение к себе поэзия не предусматривает. Поэтому ярость толпы, требующей от поэта «пользы» и «смелых уроков», бессмысленна. Не только толпа не может знать, как «слово наше отзовется» и каково реальное значение поэтического вдохновения, но и сам поэт. Все это покрыто тайной и находится в ведении того, кому принадлежит «божественный глагол», побуждающий к творчеству. Так как подлинные цели от поэта и от толпы скрыты, то они непредсказуемы. Поэтическое вдохновение остается тайной, попытки выйти из области таинственных душевных движений приводят к профанации поэзии и даже к ее уничтожению.

О черни в стихотворении сказано, что она преследует житейские, практические цели. Требования черни подвигнуты философией Просвещения, с которой поэт и вступил в полемику. Язык черни насыщен понятиями просветительской философии («польза», «цель», «во благо нам употребляй», «смелые уроки», «сердца собратьев исправляй»). Споря с толпой, поэт включает низкую лексику («печной горшок», «сор», «метла») в книжный поэтический язык («ропот дерзкий», «Ты червь земли, не сын небес», «Но мрамор сей ведь Бог!..», «Не оживит вас мира глас!»). Отказ принять точку зрения толпы проявляется в смене позиции: собеседник-профан уже более не занимает поэта, и его мысль обращается к творческому призванию, понимаемому в духе религиозного служения. Это отражается в языке («алтарь», «жертвоприношение», «жрецы», «молитв»).

Собственная позиция Пушкина в заключительных словах поэта предстает олимпийски спокойной, мудро-созерцательной. Но это была лишь одна ее грань.

После создания *«Бориса Годунова» Пушкин пришел к выводу о закономерности хода истории, который рисовался ему движимым скрытыми объективными причинами. В противовес декабристам, полагавшим, что история совершается волей избранных личностей, руководящих толпой, поэту было важно на первых порах утвердить мысль об истории как не подвластном личности, объективном поступательном процессе. Отсюда он делал несколько заключений: все, даже сам человек, зависит от объективных обстоятельств, история в споре с личностью всегда права, и ее движение победоносно, истина находится на стороне истории, а не на стороне сопротивляющегося ей человека. Отсюда понятно, что общее всегда выше частного, что история торжествует над человеком.

В таком взгляде на историю содержалось зерно истины, поскольку он был шагом вперед по сравнению с романтическим субъективизмом. Но в нем были и слабые стороны: подчиненность человека истории выглядела фатальной, т. е. заранее предопределенной. Между тем в реальной жизни человек постоянно сталкивался с обстоятельствами, которые унижали его честь и достоинство, свидетельствовали о произволе и несправедливости. Не противодействовать таким фактам означало бы позорно смириться с действительностью и предать забвению духовные идеалы и ценности, которые жили в душе Пушкина и которые составляли гуманистический пафос его творчества. Он оказался на распутье: исторический взгляд, утверждавший неперемненное превосходство хода жизни над гуманными представлениями поэта, порождал мучительное противоречие, вызывая глубокое внутреннее раздвоение. В то время как Пушкин заключал стихотворение «Поэт и толпа» спокойными и непоколебимыми в своей твердости словами («Не для житейского волненья...»), сам он был недоволен собой и испытывал серьезное беспокойство, так как не мог примирить исторический взгляд с гуманистическим. В своих произведениях он то отдает предпочтение истории и осуждает эгоизм личности, не желающей подчинить личные претензии законам истории, то прославляет человечность, признавая ее самостоятельной и независимой от хода исторического процесса ценностью. Обе идеи существуют параллельно и не пересекаются.

Философия истории, которую в 1826—1829 годах утверждает Пушкин, исключала случайность и признавала только закономерность и необходимость. Если бы Пушкин был последователен, то он должен был смириться, склонить голову перед объективными историческими законами. К счастью, поэт не был последователен и покорен. В личном поведении он постоянно бросает вызов судьбе, играет с ней, дерзко испытывает за-

кономерность на прочность. Это, например, проявляется в карточной игре. В эти годы поэта неудержимо влечет к карточному столу, чтобы помериться силами с судьбой. В творческом отношении это проявляется во внимании к тем сторонам и фактам реальности, которые противоречат гуманным идеалам и никак не свидетельствуют в пользу правоты истории, подрывают ее.

Раздвоенность, взывающая к примирению новых принципов историзма и гуманности, беспокоит Пушкина и заставляет его писать не только о победе истории, но и о правоте личности, недовольной обстоятельствами и чувствующей себя брошенной в житейское море несправедливости и унижения.

Трагическое чувство одиночества рождает такие проникновенно печальные и философски мудрые стихи, как «Воспоминание», «В степи мирской, печальной и безбрежной...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие», «Город пышный, город бедный...» и многие другие. В каждом из стихотворений содержится лирическое обобщение необычайной силы. В ряду этих грустных раздумий появилось и стихотворение «Анчар» (1828).

Каждое новое стихотворение Пушкина содержало философское обобщение пережитого и пережитого им. Вот почему его любовные стихотворения стали школой истинной гуманности.

Творческие силы Пушкина в 1830 году достигли расцвета, его взгляды на жизнь сложились в емкую и подвижную, чуждую застойной косности систему, готовую вместить новые идеи. Пушкин доверяет бытию, неостановимому, вечному потоку жизни, в ходе которого возможны перемены и людей, и действительности.

Вопросы и задания

1. Расскажите о свидании Пушкина с Николаем I в Москве. В чем состояло соглашение Пушкина с царем? Какие стихотворения относятся к этой теме?
2. Какие крупные произведения были написаны Пушкиным в 1826—1829 годах? Обоснуйте, почему «Пророк» — программное произведение Пушкина, и покажите на примерах из текста, что идеи и мотивы «Пророка» не исчезают из его произведений и впоследствии.
3. В каких произведениях Пушкин касается отношений поэта и общества? Какая форма избрана для стихотворения «Разговор Книгопродавца с Поэтом» — монолог или диалог? Как это можно объяснить?
4. Какие противоречия пришлось преодолевать Пушкину в 1826—1829 годах?
5. Какова проблематика стихотворения «Поэт»?

6. С кем спорит Пушкин в стихотворении «Поэт и толпа»? В чем сходство между стихотворениями «Разговор Книгопродавца с Поэтом» и «Поэт и толпа»? Какие переключки существуют между стихотворениями «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа»?
 7. Каковы поэтические особенности стихотворений «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Я вас любил...»? Можно ли говорить о сходстве ситуаций?
 - *8. Какие любовные стихотворения Пушкина вам известны? Прочитайте стихотворения: «Не пой, красавица, при мне...», «Подъезжая под Ижоры...», «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман...», «Все в жертву памяти твоей...», «В крови горит огонь желанья...», «Признание» и др. Проанализируйте одно из них.
 9. Подведите итог творчества Пушкина в 1826–1829 годах.
-

1830-е годы

Весной 1829 года Пушкин получил согласие на брак с Н. Н. Гончаровой. Поэту предстояли долгие хлопоты: свадьба, устройство семейного очага. Несмотря на занятость поэта хозяйственными делами, творчество не угасало. В первой половине 1830 года написаны значительные лирические стихотворения: «Что в имени тебе моем?..», «В часы забав иль праздной скуки...», «Сонет», «К вельможе», «Новоселье», «Когда в объятия мои...», «Поэту», «Мадонна». Одни из них продолжают тему поэтического призвания («Поэту»), другие связаны с интересом к истории («К вельможе»), третьи — с увлечением Н. Н. Гончаровой и мыслью о семье, доме («Мадонна», «Новоселье»), четвертые передают любовные переживания («Что в имени тебе моем?..», «Когда в объятия мои...»).

В сонете «Поэту» вновь оживает идея самоценности поэтического труда. Отвечая на равнодушие, нападки критики, Пушкин не отступал от своих творческих и этических принципов, уверенный в своей правоте. Позиция поэта определяется как стоическая и суровая — не унижаться перед толпой, с холодным спокойствием встречать хулу и клевету:

Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной;
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Сознание правоты обеспечивает художнику поэтическое бессмертие. Даже если он покинут всеми и остался одиноким, то и тогда обязан не поступаться творческой независимостью («Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум...»).

Пушкину достаточно собственной строгой оценки, и он не нуждается в критике. Творчество для него процесс личный, ин-

тимный, таинственный, связанный с высшими силами. Между поэтом и Богом нет посредников, и поэт подотчетен только верховному началу.

Другой круг мыслей Пушкина в это время связан с глубокими историческими размышлениями. Самым важным для человека поэт считал укорененность в отечественной истории. Она обеспечивает человеку устойчивость, причастность к культуре и личное достоинство. «Любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» вселяет уверенность в причастности к национальной жизни и воспитывает свободолюбие:

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

«Самостоянье человека» превращает его в историческую личность. Поскольку история для Пушкина не отвлеченная борьба социальных сил, а живая связь живых людей, то чувство собственного достоинства, душевное богатство, проявляемые человеком, делают его частью отечественной истории, ее звеном в цепи от поколения к поколению, от пращуров к внукам. С такой точки зрения русское дворянство — важная культурная сила. В послании «К вельможе» поэт утверждает устойчивость культурных интересов, историческую ценность дворянской культуры, ее политическую значимость и эстетическую привлекательность. Он обращается к живому наследнику культуры XVIII века князю Н. Б. Юсупову, которого называет счастливым человеком, насладившимся сполна роскошью и удовольствиями:

Ты понял жизни цель: счастливый человек,
Для жизни ты живешь.

В стихотворении сопоставлены и противопоставлены два лица: Юсупов и Пушкин. Юсупов предается наслаждениям жизни и богато разнообразит свои переживания, при этом его позиция созерцательна: он не участвует «в волнениях мирских», не чувствует внутреннего разлада. Бурная историческая жизнь, которой он был свидетелем, прошла мимо него, но это не значит, что он не понимал ее и не чувствовал ни своего, ни нового времени. Поэт, в отличие от своего мудрого и скептического собеседника, жаждет соприкоснуться со всеми яркими частными и историческими событиями. В нем чувствуется огромный общественный темперамент. Он хотел бы быть участником истории, если бы ему довелось жить в ту эпоху. Поэтому он столь заинтересованно раскрывает перспективу исторических деяний XVIII века.

С мыслью о причастности человека к истории и ощущением себя частью исторического потока, а не замкнутого в своем узком мире существа связана идея построения собственного

дома. Пушкин остро ощутил потребность в семье, женитьбе и перемене своего до тех пор кочевого быта. Он радовался, что его знакомцу историку М. П. Погодину удалось устроить домашний уют («Новоселье»):

Благословляю новоселье,
Куда домашний свой кумир
Ты перенес — а с ним веселье,
Свободный труд и сладкий мир.

Женитьба на Н. Н. Гончаровой мыслилась поэту достижением счастья. Он был влюблен, очарован («огончарован») красотой и прелестью невесты. С женитьбой устраивались и житейские дела. Восхищенный обликом Н. Н. Гончаровой, Пушкин перед отъездом в Болдино написал знаменитый сонет «Мадонна».

Из стихотворения ушли эпикурейские мотивы, ранее сопровождавшие выражение любовного чувства в лирике, и на первый план выдвинулось сопоставление произведения искусства с обликом живой возлюбленной. В образе возлюбленной оживает идеал неземной красоты, изображенной на картине. Тем самым земной красоте поэт придает черты добродетели и святости, потому что картина совмещена с иконой Божьей Матери (Мадонной). Одновременно образ мадонны «оживает», произведение искусства обретает живую ценность не в переносном, в прямом смысле. «Божественная красота» поэтически является в земном обличье. В стихотворении сочетается возвышенное любовное чувство и религиозное умиление духовной святостью, восхищение прекрасным. По-видимому, Пушкин сознательно сблизил неземное, священное с земным, которые, перетекая друг в друга, делаются неразличимыми. Это дало повод обвинить поэта в кощунстве, тогда как его цель состояла в том, чтобы возвысить земную красоту, придать ей чистоту добродетели и «оживить» неземную, сообщить добродетели достоинство красоты («Чистейшей прелести чистейший образец»).

Предстоящая женитьба была поворотным событием в судьбе Пушкина. Жизнь надобно было выстраивать по-новому, в соответствии с новыми представлениями о семейном быте. Нужно было совместить прозу семейной жизни с ее поэзией. Поэт задумал построить дом на фундаменте правды и простоты, независимости от всего окружающего и на непрременном соблюдении семейной тайны. В святилище семьи нет входа никому — ни властям, ни посторонним. Будущая частная жизнь Пушкиных охраняется их честью и личным достоинством. Семейную неприкосновенность поэт считает незыблемой и не подлежащей нарушению. Жена мыслится ему возлюбленной, матерью, хозяйкой и помощницей. Таковы были новые представления о счастье — оно связывалось с домом, покоем, кипучим творческим трудом, тихими радостями и наслаждениями семейной жизнью. Все это противоречило представлениям о се-

мье и раннего Пушкина, и тогдашнего общества. В нем господствовали романтические предрассудки, согласно которым любовь — это либо «неземное блаженство», либо «убийственная страсть». Пушкин считал такие взгляды расхожей пошлостью. По тогдашним мнениям, жизнь поэта, и Пушкина в том числе, несовместима с браком. Брак — проза жизни. Пушкин — поэтическая натура. «Я боюсь за вас, — писала Пушкину Е. М. Хитрово, его верный и преданный друг, — меня страшит прозаическая сторона брака!» И тут же добавляла, что поэту больше приличествуют несчастья, страдания, чем «полное счастье» в браке, потому что это «убивает способности». Поэту был знаком этот романтический и уже избывший себя взгляд. Позднее, будучи в Болдине, он оспорил его в стихотворении «Ответ анониму». Благодаря своего неизвестного тогда доброжелателя и выражая искреннее удивление («К доброжелательству досель я не привык — И странен мне его приветливый язык»), он писал:

Постигнет ли певца внезапное волненье,
Утрата скорбная, изгнанье, 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...

Пушкин мечтает о домашнем счастье. В прозе жизни он ищет и находит высокую поэзию. «До сих пор, — писал он своему приятелю Н. И. Кривцову, — я жил иначе, как обыкновенно живут. <...> В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди...» В этом и состояло нарушение принятого романтического типа поведения. Жить просто и находить в этом поэзию труднее, чем демонстрировать романтическую исключительность.

Пушкин был уверен, что ему удастся обрести семейное счастье. С этой надеждой он и отправился в Болдино. Однако обстоятельства омрачали его мечты. Отношения с властями не ладилась. Хотя Николай I и Бенкендорф были довольны предстоящей женитьбой Пушкина, который получил письмо, удостоверяющее его благонадежность, поэт чувствовал, что ему не доверяют.

Материальные дела тоже не были блестящими. Денег катастрофически не хватало. Пушкин хотел венчаться без приданого, но тщеславная мать невесты воспротивилась и потребовала приданого. Поэту пришлось самому доставать деньги, которые якобы получил за невестой. Отец с трудом выделил ему деревеньку Кистеневку.

Летом 1830 года поэт приехал в Болдино, чтобы войти во владение имением. В Болдине ему пришлось пробыть не месяц, как он намеревался, а целых три: началась эпидемия холеры.

Вынужденное пребывание в Болдине отмечено невиданным взлетом пушкинского гения. Он закончил роман «Евгений Онегин», написал «Повести Белкина», «Историю села Горюхина», небольшие драматические произведения, названные в одном из его писем «маленькими трагедиями», народно-лирическую драму «Русалка», поэму «Домик в Коломне», «Сказку о попе и о работнике его Балде» и несколько прекрасных лирических стихотворений.

На пороге нового периода своей жизни Пушкин напряженно вглядывается в грядущую даль. Он жаждет семейного счастья, простых человеческих радостей, личной независимости и одновременно томится мрачными предчувствиями.

В журналах пишут об упадке таланта поэта, бессовестно клеветуют на него и даже унижают его человеческое достоинство.

Известный доносчик и агент III отделения Ф. В. Булгарин в 1830 году опубликовал фельетон, в котором утверждал, что Пушкин «в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, ни одной полезной истины...». Журналы обвинили поэта в подражательстве. «Вестник Европы» назвал Пушкина «великим человеком на малые дела».

Травля началась. Пушкин принял вызов. Он ответил на наглые выпады журналистов, заклеил Булгарина как бездарного писаку, как труса и дезертира, бежавшего из русской армии и служившего у Наполеона полицейским агентом. Однако борьба была слишком неравной.

Пушкину было отчего прийти в отчаяние.

Первым стихотворением, написанным в Болдине, были «Бесы», в которых запечатлелись мрачные настроения Пушкина. Но на другой день после «Бесов» создана «Элегия».

«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (1830). В «Элегии» поэт подвел итог прожитой жизни. В ней выражены те же настроения горечи, уныния, печали, душевной смуты, те же безрадостные предчувствия:

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

Однако заканчивается стихотворение не мыслью о безнадежности и безысходности жизни, но мудрым, просветленным приятием ее:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Пушкинская «Элегия» разделена на две части и состоит из четырнадцати стихов: в первой — шесть, во второй — восемь. Четырнадцать строк — это количество стихов в сонете. Но в нем другая рифмовка. В пушкинском стихотворении всюду рифмуются соседние стихи (парная рифмовка). Пушкин за-

ключает свою поэтическую мысль в предельно жесткую форму. Ему необходимо, чтобы мысль выразилась точно и ясно.

В первой части поэт вспоминает свою юность, от которой осталось лишь «смутное похмелье». Воспоминания о юности не исчезают: печаль о ней «чем старе, тем сильнее» ранит сердце. Настоящее тоже тяжело: «Мой путь уныл». Будущее «сулит... труд и горе». Оно не дает ни счастья, ни покоя.

Тяжесть «угасшего веселья» напоминает поэту «смутное похмелье», которое обозначает неясность жизненного пути.

«Печаль», связанная со «смутным похмельем», вызывает в памяти «угасшее веселье» и напоминает «вино», крепость которого возрастает с годами. Наконец, будущее характеризуется метафорой волнуемого жизненного «моря». Казалось бы, прошлое и настоящее настолько ужасны, а грядущее настолько безобразно, что исчезает само желание жить.

Однако вторая часть опровергает первую. Поэт, вопреки всем традиционным элегиям, поет о том, что хочет жить не для счастья, не для покоя, а для того, чтобы «мыслить и страдать». Иначе говоря, Пушкин принимает жизнь такой, какой она ему видится, бесстрашно погружается в «волнуемое море» грядущего, потому что жить — это и значит «мыслить и страдать». Обычно элегические поэты жаловались на неизбывность тяжелых страданий и считали подлинной такую жизнь, которая лишена их. Пушкин полагал такие чувства несерьезными и слишком романтичными. Он трезво судит о жизни и, говоря: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», не отрицает мир, полный страданий, а утверждает его. Поэт знает, что жизнь состоит не из одних счастливых часов, но и не из одних страданий и мук:

И ведаю, мне будут наслажденья...

Подхватывая мотив упоения жизнью в первой части («веселье», «вино»), поэт верит: «Порой опять гармонией упьюсь».

Заканчивая стихотворение, Пушкин возвращает образы «угасшего веселья», «печали минувших дней». Он пишет о «закате печальном», о «прощальной улыбке». Но теперь они озарены светом любви:

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

Поэт видит впереди суровое будущее, в котором есть и горе, и труд, и заботы, и тревоги, но в котором есть свет ума и улыбка любви.

Пушкин, начав с прошлого, помнит о нем, но устремляется в будущее. Он убежден, что жизнь полна неожиданностей, что она несхематична, что она таинственно непредсказуема.

Поэт написал в Болдине несколько коротких, в духе греческой антологической лирики, стихотворений: «Царскосельская статуя», «Отрок», отозвался на перевод «Илиады» Гнедича.

Окончание романа «Евгений Онегин» он ознаменовал стихотворением «Груд».

Здесь же, в Болдине, Пушкин продолжил спор с критикой («Румяный критик мой, насмешник толстопузый...»), отстаивая право поэта писать об обыкновенных и даже «низких» предметах, которые числились по ведомству прозы. Сюда относится эпиграмма на Булгарина. Вероятно, в связи с работой над «Пиром во время чумы», «Каменным гостем» возникают у Пушкина стихотворения, навеянные английской («Пью за здравие Мери...») и испанской поэзией («Я здесь, Инезилья...», «Перед испанкой благородной...»). В отдельных стихотворениях вновь всплывает тревожащая поэта тема бессмысленности жизни и желания ее понять («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»). Два стихотворения связаны предположительно с воспоминаниями об одесской возлюбленной Пушкина Амалии Ризнич («Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...»).

Заглавие стихотворения **«Заклинание»** передает поэтический экстаз, высшую степень напряжения любовного чувства, выраженную языком лирики. Когда-то, в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...», Пушкин признавался:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.

С тех пор прошло почти пять лет. Теперь он стремится оживить «возлюбленную тень» силой своего не угасшего чувства. Не в состоянии пережить тоску утраты, поэт вызывает возлюбленную из мрака могилы, заклиная ее:

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

Стихотворение состоит из трех строф, каждую из которых составляют восемь строк. В первых четверостишиях соблюдается перекрестная рифмовка, во вторых — опоясывающая. Везде соблюдено чередование женских и мужских рифм, что усиливает волевой напор. Форма «заклинания» поддержана и последними словами троекратного рефрена, которым оканчиваются строфы: «сюда, сюда!». Побудительные глаголы постепенно выдвигаются на первый план: «явись», «приди», «зову», «хочу». Пушкин использовал в стихотворении богатую европейскую (стихотворение Барри Корнуолла «Призыв», поэму Байрона «Гяур») и отечественную (стихотворение Державина «Призывание и явление Пленеры», стихотворение Жуковского «Узник» и его же балладу «Эолова арфа») традиции. Широко вошедшая в романтическую поэзию элегическая лексика («лунные лучи», «камни гробовые», «тихие могилы», «возлюбленная тень», «дальняя звезда», «легкий звук», «ужасное виденье», «тайны гроба»), употреблявшаяся и в балладах, переакцентирована: она служит не для воссоздания плавно текущего элегиче-

ского раздумья, а для передачи нетерпеливого и повелительного любовного призыва. Лирический герой хочет видеть подругу какой бы она ни явилась — бледной и холодной тенью, истерзанной мукой, дальней звездой, легким звуком, дуновением или ужасным виденьем. Он зовет ее не ради мести или познания загробных тайн, а ради самого чувства любви, ради того только, чтобы сказать о своей верности. Стихотворение читается как заклинание любовью во имя любви.

Иной характер носит элегия «Для берегов отчизны дальней...». Ее тема — воспоминание об умершей возлюбленной. Но разворачивается она не в форме призыва к подруге вновь вернуться в земной мир и силой любовного заклинания, напоминающего волшебные чары, способные творить чудеса, преодолеть законы бытия, а в виде смиренного ожидания поцелуя при новом свидании. Поэт на протяжении всего стихотворения сохраняет элегический тон.

В стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», как и в стихотворении «Заклинание», тоже три строфы по восемь строк и то же чередование женских и мужских рифм, но рифмовка иная: всюду перекрестная. Акценты теперь падают не на мужские, а на женские рифмы. Например, очень выразительна вторая строфа, где рифмы даже без окружающих их слов образуют внятный смысловой круг: «лобзанья» — «изгнанья» — «свиданья» — «лобзанья». Сами рифмы уже создают «сюжет»: сначала речь идет о том, что влюбленные целуются при прощании, что их ждет разлука («изгнанье»), а после разлуки наступает свидание, запечатленное поцелуем при встрече. Слова «лобзанье» и «свиданье» оттесняют печаль, горечь, уныние, страдание, просветляя переживание, хотя речь в стихотворении идет о грустном свидании и о грустном поцелуе. В конце стихотворения так и неясно, когда возлюбленная возвратит поцелуй, — в тот ли миг, когда мощь любви друга вернет ее на землю или когда ее друг, окончивший свою земную жизнь, переселится к ней в неземной мир. Но это и не столь важно. Суть в другом — свидание ожидаемо, оно предстоит, и поцелуй по-прежнему в будущем.

В трех строфах стихотворения лирически освещена история любви от последнего свидания до будущей желанной встречи. В первой строфе «ты» и «я», соединенные любовью, обречены на разлуку, причем возлюбленная уезжает на родину, покидая «край чужой». Поэт остается в своей отчизне, и для него страна, куда удаляется любимая женщина, оказывается чужой. Пушкин играет этими значениями, извлекая из них контрастные и сопряженные смыслы.

Все стихотворение написано от лица «я», но подлинной героиней двух строф оказывается женщина, «ты». Она сделана активным лицом. От нее исходит разлука («ты покидала», «ты... уста оторвала», «ты звала», «ты говорила»), она обещает

новое свидание. «Я» лишь пытается противодействовать ее воле: «Мои хладеющие руки Тебя старались удержать», «Мой стон молил не прерывать». Силой фантазии поэт воскрешает переживания, нахлынувшие в миг последнего свидания, в миг разлуки, которые ощущаются едва ли не смертельной болезнью («хладеющие руки», «томленье страшное», «стон»).

Слово «тень», появившееся во второй строфе, предвещает третью строфу, в которой сообщается о смерти возлюбленной. Здесь события также переданы от лица «я». Теперь «ты» теряет активность и на первый план выходит лирическое «я», к которому в окончании стихотворения возвращается первое лицо («жду»). Край иной теперь стал небытием, загробным миром. Пушкин не только разрушает, но и хранит привычные элегические ассоциации. Смерть возлюбленной, казалось бы, пресекла надежды на новое свидание и обещанный поцелуй, на соединение любящих сердец. «Герои» отдалялись друг от друга, и счастливое будущее лишь мерцало перед ними. Оно не состоялось ни в «его», ни в «ее» краях. Теперь они пребывают в разных мирах — земном и загробном, обреченные на вечную разлуку. На этой грустной ноте обычно завершалось лирическое переживание в большинстве романтических элегий. Однако у Пушкина именно здесь следует эмоциональный слом, преобразующий безысходную печаль в печаль светлую. Сквозной образ прерванного и обещанного в будущем поцелуя превращается в заключающем элегию стихе в образ неизбежной встречи и неизбежного соединения влюбленных:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья,
Но жду его; он за тобой...

В «Заклинании» поэт мечтает своей любовью оживить любимую женщину, в элегии «Для берегов отчизны дальней...» не отвергнут другой исход: он готов сам уснуть «последним сном», чтобы встретиться с возлюбленной вновь и более не расставаться. Для элегии важно и то, что начинается она с разлуки героев, а заканчивается ожиданием единения влюбленных. Инициатива разлуки исходит от любящей женщины, а мысль о соединении — от мужчины. Финал стихотворения завершается встречным движением друг к другу: поэт ожидает «поцелуя свиданья» с тайной верой, что героиня вернет ему обещанный дар взаимной любви.

В Болдине Пушкин заново продумывает свои исторические воззрения. Всматриваясь в действительность, он еще испытывает иллюзии, в которых потом разочаруется. Если до 1830 года мысль о правоте истории существует параллельно с гуманистическим взглядом на жизнь, лишь изредка и робко сопрягаясь, то в Болдине Пушкин приходит к резко выраженному

выводу: не всякое историческое движение ценно, а только то, которое человечно или имеет человечность своей целью. Теперь гуманность выступает мерой исторического процесса. Так примиряются правота истории и гуманистические критерии личности, уповающей на независимое бытие.

Примером такого соединения может служить стихотворение «Герой». Поводом к его созданию послужило следующее обстоятельство: во время эпидемии холеры Николай I прибыл в Москву (Пушкин поставил дату после текста стихотворения: «29 сентября 1830. Москва»). Пушкин оценил этот мужественный жест. Он увидел в нем соединение смелости и человеколюбия. История смыкалась с гуманностью. Поэт сразу подумал о декабристах: если в царе жива человечность, если его сердце не остыло, то есть надежда на милость и прощение ссыльных. Стало быть, русский император руководствуется не только объективными государственными соображениями, но и человеколюбием, подвергая свою жизнь опасности. «Каков государь? молодец! — восклицает Пушкин в письме к Вяземскому, — того и гляди, что наших каторжников простит — дай Бог ему здорвье».

Чтобы стихотворение не вызвало подозрения в лести, Пушкин взял сюжетом свидетельство о том, что Наполеон в 1799 году посетил чумный госпиталь в Яффе и будто там пожимал руки больным.

Стихотворение «Герой» построено в виде беседы между Другом и Поэтом. Друг спрашивает Поэта, что же он более всего ценит в деятельности Наполеона — счастливые военные победы или успехи на гражданском поприще («жест диктаторский»). На это Поэт отвечает, что дороже всего ему картина милосердия, человечности, когда Наполеон

Нахмурясь ходит меж одрами,
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость...

Не отрицая военных и государственных заслуг, Поэт на первое место ставит гуманность. И когда Друг возражает, что «историк строгий» не подтверждает факта прикосновения к чумным, Поэт произносит:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Эти слова не означают ни призыва к нарушению исторических сведений, ни проповеди антиисторизма. Суть в другом. «Хладная посредственность» склонна дурно думать о человечестве, меряя его на свой аршин. Собственные качества она готова приписать всем людям, чтобы оправдать свою низость. «Нас возвышающий обман» с такой точки зрения истиннее

правды толпы. Поэт верит в чувство гуманности, разделяемое человечеством. Оно делает «нас» еще более человечными. Историческую личность, как и историческое движение, может оправдать только гуманность:

Оставь герою сердце... что же
Он будет без него? Тиран...

Посещение Николаем I холерной Москвы вселяло в Пушкина надежду на то, что самодержавие может руководствоваться человечностью. Эти надежды не сбылись, и через несколько лет поэт почувствовал на себе бесчеловечность правительства. Но убеждение в том, что человечность должна определять историческое движение вперед, что идея гуманности должна стать ведущим принципом государственного устройства, Пушкин пронес до конца дней.

В Болдине начинает приобретать ясные очертания идея, согласно которой гуманность — категория политическая, а политика обязана быть человеческой. Глубина новых идей, созревавших в Болдине, с особой очевидностью проявилась в последующем творчестве поэта.

Завершением большого этапа творческой жизни Пушкина от Южной ссылки до начала 1830-х годов стал роман «Евгений Онегин».

В Болдине Пушкин впервые завершил несколько прозаических произведений, объединив их в цикл «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.», «Историю села Горюхина» и четыре пьесы («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы»).

* **«Повести Белкина».** В предисловии к повестям Пушкин взял на себя роль издателя «Повестей Белкина», подписавшись своими инициалами: «А. П.». Авторство повестей он приписал Ивану Петровичу Белкину, провинциальному помещику. И. П. Белкин переложил на бумагу истории, которые ему рассказали другие лица. Издатель А. П. сообщил в примечании: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н., «Выстрел» — подполковником И. Л. П., «Гробовщик» — приказчиком Б. В., «Метель» и «Барышня» — девицею К. И. Т.». Тем самым Пушкин создает иллюзию фактического существования рукописи И. П. Белкина.

Он заранее устранил из повествования себя как автора, передав авторские функции людям из провинции, рассказывающим о разных сторонах провинциальной жизни. Все рассказы принадлежат людям одного уровня миропонимания. Белкин как рассказчик им духовно близок. Пушкин задумал представить истории в таком свете, в каком их увидели все рассказ-

чики, и Белкин в том числе, т. е. изнутри. Ему было важно, чтобы осмысление историй шло не от автора, знакомого читателю, не с позиций высокого критического сознания, оценивающего жизнь значительно глубже, чем персонажи повестей, а с точки зрения обыкновенного человека, изумленного происшествиями, но не отдающего себе ясного отчета в их смысле.

События, о которых повествует Белкин, в его глазах выглядят истинно «романтическими»: в них есть все — дуэли, неожиданные случайности, счастливая любовь, смерть, тайные страсти, приключения с переодеваниями и фантастические видения. Белкин ищет и находит в окружающем поэтическое, резко выделяющееся из повседневности, в которую он погружен.

Доверяя роль основного рассказчика Белкину, Пушкин не устраняется из повествования. То, что кажется Белкину необыкновенным, Пушкин сводит к обыкновенной прозе жизни. И наоборот: самые обычные сюжеты оказываются полными поэзии и таят непредвиденные повороты в судьбах героев. Вымышленный повествователь ничего не может придумать и измыслить, разве что поменять фамилии живых людей. Он оставляет в неприкосновенности названия сел и деревень. Случаи, рассказанные Белкиным, становятся типичными благодаря вмешательству в повествование Пушкина.

Белкин надевает обобщенную маску бытописателя, повествователя, но в этом своем качестве он лишен оригинальности. Выделить его манеру речи и отличить ее от манеры других рассказчиков трудно, потому что личность Белкина растворена в других рассказчиках, в словах, принадлежащих им, а его стиль свойствен всему «околотку», он — достояние всей провинции. Пушкин, конечно, не без известного лукавства лишил Белкина художественной фантазии. Прикрываясь Белкиным, он отводил упреки в бедности воображения. После опубликования «Повестей Белкина» все заговорили об упадке его таланта. К неблагоприятному хору голосов присоединился даже Белинский. Критики Пушкина не захотели заметить, что кажущаяся бедность содержания обусловлена богатством вымысла. На «истории», рассказанные Белкиным, Пушкин пролил необычайный свет: в них вдруг отразились в типичных своих чертах провинциальная жизнь и быт.

Недостаток у Белкина развитого воображения, характерного для писателей-романтиков, мотивирует стиль повестей, отказ от быстрых переходов, пространных описаний, усложненности сюжетов.

Благодаря Белкину повествование направляется по привычному для тогдашнего читателя фабульному руслу сентиментальных и романтических повестей, где царствовал «его величество случай». Традиционные сюжеты неожиданно преображаются. Пушкин побуждает к внимательному изучению жизни,

к серьезному размышлению над далеко не простыми ситуациями, в которые вовлечены герои повестей.

Образ Белкина-автора — великое изобретение Пушкина, благодаря которому началось художественное освоение еще не обжитых русской литературой глубинных сфер жизни.

Лукаво отказавшись от авторства, Пушкин создал сложную стилевую структуру. Каждое происшествие освещено с разных сторон. Смывая грим с персонажей, он являл их подлинными лицами. Ирония и пародия помогали ему достигать художественной истины и передавать сложность жизни, ее комические и трагические стороны.

Повесть «**Выстрел**» — пример классической композиционной стройности (в первой части повествователь, молодой офицер, рассказывает Сильвио, затем Сильвио рассказывает о своем поединке с графом Б.; во второй части вышедший в отставку офицер рассказывает о графе Б.; потом граф Б. рассказывает о Сильвио; в заключение от лица повествователя передается «молва»: «сказывают» о судьбе Сильвио). Герой повести и персонажи освещаются с разных сторон. Они увидены глазами



Пушкин. «Выстрел»

друг друга и повествователем, подполковником И. Л. П., пересказавшим повесть И. П. Белкину. Повествователь предстает сначала романтически настроенным молодым офицером («Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести»), а затем повзрослевшим человеком, который, выйдя в отставку, поселился в бедной деревеньке (теперь он иначе смотрит на бесшабашную удаль, озорное молодечество и буйные дни офицерской молодежи: графа он называет «повесой», тогда как по прежним понятиям эта характеристика была бы к нему неприложима). Книжное восприятие сменяется более объективным, лишенным черт романтичности. Подобная перемена касается и графа: в молодости он был обеспечен, не дорожил жизнью, в зрелом возрасте узнал подлинные жизненные ценности — любовь, семейное счастье, ответственность за близкое ему существо. Только Сильвио на этом фоне остается равным себе от начала до конца повествования. Он по природе мститель, скрывающийся под маской романтической таинствен-



Пушкин. «Выстрел»

ной личности. Посвящая себя упражнениям в стрельбе, он добивается ощутимых успехов, но убийство не входит в его планы: Сильвио мечтает «убить» в минимом обидчике человеческое достоинство и честь, насладиться выражением страха смерти на лице графа Б. и с этой целью пользуется минутной слабостью противника, заставляя его произвести повторный (незаконный) выстрел. Однако его впечатление о запятнанной совести графа ошибочно. После того как Сильвио внушил себе, будто отомстил сполна, его жизнь лишается смысла и ему не остается ничего, кроме поисков смерти. Гибель Сильвио лишена героического ореола, поскольку впоследствии («Кирджали») Пушкин писал, что в сражении под Скулянами против турок выступили «700 человек арнаутов, албанцев, греков, болгар и всякого сброду...». Сильвио, по всей видимости, был зарезан, так как в этом сражении не было произведено ни одного выстрела. В повести, таким образом, романтический литературный герой осмыслен заурядным мстителем с низкой и злобной душой.

«Метель». История дочери богатых помещиков Марьи Гавриловны, бедного прапорщика Владимира и полковника Бурмина в повести «Метель» пронизана таинственностью. Марья Гавриловна и Владимир — романтически настроенные молодые люди, воспитанные на книжных представлениях о жизни. Автор, вмешиваясь в повествование, подчеркивает ироническими замечаниями незрелость их чувств. Например: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена»; «Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать...». Ирония Пушкина в выделенных словах очевидна. Контраст между самоощущением героев и авторским взглядом на них составляет фабулу повести и образует драматическую коллизию, разрешаемую счастливым концом. Легкомысленное решение героев тайно обвенчаться (вопреки традициям) приводит к тупиковой ситуации. Случай («метель») вторгается в их судьбы, и Марья Гавриловна венчается не с Владимиром, залутовавшим в дороге, а с незнакомым офицером, «проявившим непонятную, непростительную ветреность», свойственную безответственным повесам, всегда готовым на нечаянное любовное приключение. Вследствие поступка Бурмина (так звали незнакомца) несчастье касается всех персонажей: Марья Гавриловна становится «незамужней женой» неизвестного ей человека и отныне не может устроить свою судьбу, т. е. выйти замуж, будучи обвенчанной. Бурмин, встретя Марью Гавриловну, не может на ней жениться, потому что обвенчан и не знает, кто его жена. И хотя Марья Гавриловна и Бурмин чувствуют взаимное влечение, между ними стоит роковое препятствие извне. Их отношения развиваются в духе сентиментально-романтических представлений, не исключая, однако, живых чувств.

автором экспериментальной российской грамматики, П. Киревский издал собранные им фольклорные тексты.

Представители западничества считали, что достичь процветания Россия может лишь путем сближения с Европой; в бурном росте промышленности, в утверждении гражданских прав личности, в идеалах равенства и братства, в развитии науки — одним словом, в буржуазном прогрессе видели они залог величия России. Отсюда поклонение Петру I как великому реформатору, европеизировавшему страну, тогда как славянофилы не принимали ни деспотизма Петра, ни западного конституционного устройства общества.

Огромное значение для западников имела проблема свободы личности, проблема ответственного выбора веры или неверия. Показательна в этом смысле судьба писателя и мыслителя А. И. Герцена. Находившийся за границей с конца 1840-х годов, он видел безысходность политической борьбы в России и, не желая «в колодках» служить Отечеству, принял горькое и исключительно мужественное по тем временам решение: не возвращаться на родину. Победить гражданскую робость ему помогло твердое убеждение: «в себе самом... уважать свою свободу и чтить ее не меньше, как в ближнем, как в целом народе, ибо только на свободе лица может вырасти действительная воля народа».

Религиозность, монархизм, раболепие в представлении Герцена были тяжчайшими оковами человечества. Потрясенный судьбой декабристов, он вместе с товарищем, будущим поэтом Н. Огаревым, дал в юности на Воробьевых горах клятву «отомстить за казненных». И в России, и в Европе А. И. Герцен пережил немало душевных кризисов и поистине драматических событий. Были долгие годы ссылки и полицейского надзора, эмиграция (в России он был объявлен вне закона), трагическое восприятие расстрелов революционеров в Париже 1848 года. Была гибель в кораблекрушении сына и матери, смерть еще двух детей и жены... Но наперекор всему он не потерял способности «идти своей дорогой». В Лондоне Герцен и Огарев основали Вольную русскую типографию. Могучий голос «Колокола» — газеты, выходившей уже в 1850—1860-е годы, будоражил и просвещал далеких соотечественников. Герцен умер в 1870 году за границей, вернувшись на родину вольным словом.

Эпоха 1840-х годов объемно представлена Герценом в книге воспоминаний «Былое и думы» и воплощена в образах знаменитых и малоизвестных современников. Очерки общественных событий, страстные публицистические страницы сочетаются с глубоко личными, исповедальными мотивами. Книга по праву считается вершиной творчества Герцена. «Былое и думы» превратились за 15 лет работы в документально-художественную хронику. Они стали «отражением истории в человеке, слу-

чайно попавшемся на ее дороге». По мнению Герцена, человек, личность на исторических путях несет ответственность за себя, а значит, и за саму историю. Поэтому оценки русских людей, типов времени под пером Герцена-реалиста резки, порой пристрастны, но достоверны и в целом дышат подлинностью.

«Все это написано слезами, кровью: это — горит и жжет», — писал по поводу одной из глав воспоминаний И. С. Тургенев. В «Былом и думах» аналитический метод гармонично сочетается с высоким эмоциональным пафосом, это дает основание назвать творчество Герцена поэзией мысли.

Одна из глав книги посвящена славянофилам, по мнению Герцена, заблуждающимся, но все же противостоящим казенно-бюрократической России. Герцен дает выразительные характеристики некоторых деятелей движения: страдающего от пустоты и скуки Хомякова, мистика Ивана Киреевского, слепо фанатичного Петра Киреевского, человека чистейшей души Константина Аксакова... Уважение, сочувственный тон по отношению к уже умершим «славянам» сочетаются с критикой их общественных взглядов, взглядов реакционных, с точки зрения Герцена.

В главе «Наши» описываются московские встречи членов герценовского кружка начала 1840-х годов, застольные беседы близких по духу, но таких разных людей, как Кетчер — «вечный студент», похожий на героев Шиллера, И. П. Галахов — типичнейший запоздалый романтик, «лишний человек», Евг. Корш — скептик, человек язвительного и острого ума, М. С. Щепкин — талантливейший русский актер. Прекрасной личности Т. Н. Грановского, чьи знаменитые публичные лекции 1843—1844 годов потрясли образованную Москву и стали символом прогрессивного образа мыслей, посвящена глава «На могиле друга». Герцен любит Грановского, любит его, его кротостью, ясностью, душевным изяществом.

Там же, в «Былом и думах» (25-я глава), Герцен тепло вспоминает о старшем своем единомышленнике, «западнике» В. Г. Белинском, рисуя следующими словами облик великого критика и мыслителя: «...В этом застенчивом человеке, в этом хилом теле мощная, гладиаторская натура, да, это был сильный боец!»

Русская критика и В. Г. Белинский

Фигура В. Г. Белинского, прожившего недолгую жизнь (1811—1848), и в самом деле замечательна как для того периода, так и для всей русской культуры вообще.

Белинский верил в буржуазное будущее Отечества. Уже смертельно больной, он ежедневно отправлялся пешком к вокзалу строившейся Николаевской железной дороги. «Успехи наук и искусств в Европе» должны, по его мнению, вдохновить Россию на большие достижения, вывести на авансцену исто-

рии. 13 лет активной работы литературного критика были годами титанического труда не только и не столько ради пропитания, сколько во имя великих целей: «формирования нравственной атмосферы народа» и «развития человеческих личностей, которые суть все». Пройдя путь сложных мировоззренческих поисков, он сделался непримиримым к «ужасному зрелищу страны, где люди торгуют людьми», где абсолютизм — неограниченная власть самодержца — попирает свободу личности. Не случайно его, «неистового Виссариона», называют радикалом — человеком, не признающим половинчатых поступков и решений.

Белинского традиционно принято считать атеистом. Однако уже знаменитое «Письмо к Гоголю» показывает, что критик бережно лелеял свой, неканонический (далекий от церковных образцов) образ Христа-«социалиста», Спасителя и Заступника, а не Бога-чудотворца.

Литературная критика — главное жизненно-творческое дело В. Г. Белинского. До Белинского русская критика знала замечательные эстетические суждения Ломоносова и Державина, Галлица и Мерзлякова, Веневитинова и Катенина, Вяземского и Надеждина, В. Ф. Одоевского и И. В. Киреевского, Н. А. Полевого и С. П. Шевырева, Пушкина и Гоголя. Она прошла сложный путь. В ней получила философско-эстетическое осознание русская литература XVIII—XIX веков. Но как художественно-эстетическая система русская критика сложилась в 1830—1840-е годы благодаря Белинскому, который сформулировал, уточнил и возвестил обществу, исходя из философско-эстетических предпосылок, «законы», критерии оценки произведений художественной литературы. Обобщив достижения в области художественной литературы, Белинский осмыслил их и помог это сделать русской публике. Тем самым он явился создателем русской литературной критики. В критике Белинского русская литература и русское общество художественно осознали себя.

Многовековое движение от древности до современного критику состояния было прослежено Белинским в статьях о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, в многочисленных обзорах литературного процесса и в статьях о «натуральной школе». В ходе его анализа сложились основные принципы критики, которую Белинский назвал «исторической».

Историческая критика означает, что произведение должно быть рассмотрено исторически, прежде всего с той точки зрения, соответствует ли оно исторически тенденциям будущего развития общества и его культуры. Как бы ни ценил Белинский романтизм, он считал его уже прошедшей эпохой и отдавал предпочтение реализму.

Согласно Белинскому, литература есть плод свободного вдохновения и дружных усилий людей, созданных для иску-

ства. Это означает, что литература в своем развитии не может испытывать внешнего давления, которое для нее пагубно. Литература свободна и самодостаточна. Но это не означает, что писатели, свободные в своем вдохновении, независимы от тех идей и представлений, которые сложились или складываются в народе. Произведения писателей выражают и воспроизводят дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут. Таким образом, важнейшим признаком литературы становится народность.

Белинский не удовлетворен тем, как прежняя критика оценивала художественные произведения и какие критерии она при этом выдвигала. Он предлагает судить о литературных сочинениях не по принципам «хорошо — плохо», «нравится — не нравится», а исходя из органического соответствия и единства содержания и формы: форма должна целиком обнимать содержание (идею), а содержание (идея) должно быть конкретным, т. е. воплощенным в чувственном, художественном образе.

Эти теоретические положения развиты Белинским следующим образом. Критик исходит из того, что искусство, как и наука, стремится к постижению истины, но, в отличие от науки, поэзия есть истина в форме созерцания и, следовательно, идеи в литературе не логические, рациональные, а видимые, чувственные, созерцаемые идеи. Поэзия, пишет Белинский, есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме понятия, умозаключения, силлогизма, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Отсюда вывод: поэт мыслит образами; он не доказывает истину, а показывает ее. Поэтический образ не есть нечто внешнее для литературы, не есть средство, а есть цель, ее сущность. Стало быть, поэзия не имеет цели вне себя, она сама себе цель. Это положение Белинского было направлено против грубого утилитаризма, требовавшего, чтобы литература непосредственно, прямо влияла на нравственность и, как говорил Пушкин, «исправляла сердца собратьев».

Итак, предмет искусства — абсолютная истина, которая в искусстве является в образе. А раз так, то идея должна быть непременно конкретной и обнимать предмет со всех сторон и во всей полноте. Иначе говоря, художественный образ может быть выражен только чувственно, а не логически и не публицистически. В этом случае (единству мысли соответствует единство формы) все части художественного произведения составляют гармоническое целое. Если перед нами совершенное художественное произведение, то с полным правом можно утверждать, что оно истинно. Формулу «то, что художественно, то истинно» нельзя, однако, перевернуть и выразить так: «то, что истинно, то художественно», ибо истинное может быть облечено и в научную, логическую, понятийную форму.

В понятие формы и образа Белинский в связи с этим вносит одно важное уточнение. Если художник хорошо видит форму, образ, то не всегда столь же хорошо видит идею. Поэтому художественное творчество бессознательно. Однако не в том смысле, что художник не ведает, что творит, а в том, что он постигает истину не логическим, а чувственным путем.

Здесь встает вопрос: каким образом художественное произведение, в котором главное — художественный образ, подлежит ведомству критики, которая, как известно, есть не только искусство, но и философия литературы, тесно связанная с наукой? Задачи критика, утверждает Белинский, состоят в переводе языка искусства на язык философии. Вживаясь и вдумываясь в художественные произведения, критик прочитывает их так, что открывает нам их эстетическую ценность с новой, неизвестной нам стороны, и благодаря ему мы испытываем более глубокое наслаждение, чем до того пережили при самостоятельном знакомстве. Но критик, кроме того, переводит язык искусства на язык мысли, обращая наше внимание на интеллектуальную сторону произведения, на место произведения в литературном процессе. Поэтому, с точки зрения Белинского, критик должен не навязывать писателю свои идеи, а смиренно постигать то, что, как и почему сказано в произведении, подвергая все это строгой проверке своего художественного вкуса и общественных, философских, исторических, нравственных взглядов.

Белинский не всегда удерживался на этих позициях, но в целом он внес великий вклад в русскую философско-эстетическую мысль.

Свою заслугу критик видел в образовании «эстетического вкуса публики». В 1840-е годы он поддерживает талант вступающих в литературу Достоевского, Тургенева, Гончарова... Его критические статьи, посвященные художественному творчеству Пушкина, Гоголя, Лермонтова и др., читаются как своего рода продолжение романов, повестей, драм, творческий отклик на них.

Если обобщить положения статей Белинского 1840-х годов начиная от «Героя нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» и заканчивая последним крупным обзором «Взгляд на русскую литературу 1847 г.», то явственно определится позиция критика, ратующего за новый метод в искусстве — реализм.

Белинский требует от искусства показывать «действительность как она есть». В творчестве Пушкина он видит отражение «жизни действительной», в «Евгении Онегине» — «энциклопедию русской жизни». В сложном психологическом рисунке лермонтовского Печорина он наблюдает приметы живой современности («наш век есть по преимуществу век рефлексий»).

Говоря о новой литературе, он утверждал, что в ней главенствует «поэзия прозы жизни, поэзия действительности». Именно это всячески высвечивается и подчеркивается критиком при анализе художественных образов. Гоголь, считал критик, смог совершить переворот в русской литературе потому, что обратил «все внимание на толпу, на массу», стал изображать «людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила». Пушкин и Лермонтов также у истоков этого процесса. В реалистической литературе воспроизводятся, по мысли Белинского, и типические обстоятельства: не «измены, древности, кинжалы, яд», а жизнь в ее обычном течении.

Важнейшая позиция критика выражена в словах: «Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою». По существу, здесь лаконично выражен принцип историзма. Белинский призывал писателей следовать ему и сам строго придерживался этого принципа в критических разборах, в оценке того или иного автора. Он исследовал разнообразные — исторические, национальные, социальные — условия, в которых складывалось творчество писателя и которые отразились в его творениях. Так, «Пушкин был выразителем современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского».

Еще в статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)» Белинский декларировал принципиальное положение о народности литературы: «Если изображение жизни верно, то оно и народно», «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени». В них совмещаются простота вымысла, истина жизни и оригинальность. Западник Белинский, как и славянофил Аксаков, высоко ценил «Мертвые души», но, в отличие от своего оппонента, пафос поэмы усмотрел не в «эпичности», а в юморе, в критическом отрицании общественных и частных человеческих пороков — в том, что он называл «социальностью».

Гоголь объявлен Белинским главой нового послепушкинского периода русской литературы. Реализм стал знаменем этого периода, основным художественным методом. Хотя сам термин В. Г. Белинский не употреблял, он имел его в виду, когда говорил о «натуральной школе». Под этим выражением подразумевалась группа писателей, продолживших реалистическое (или «критическое») направление, начатое в творчестве Пушкина, Лермонтова и в особенности Гоголя.

* «**Натуральная школа**»¹. Первоначально это словосочетание использовал редактор газеты «Северная пчела» и журнала «Сын Отечества» Ф. В. Булгарин в отрицательном смысле, иро-

¹ «*Натуральная школа*» — течение раннего реализма, объединившее писателей в изданиях «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник».

нически и язвительно высмеяв писателей, интересовавшихся жизнью самых простых людей. Белинский в полемическом задоре, возражая Булгарину, в противовес ему закрепил за выражением «натуральная школа» положительное значение, считая, что «низкие картины» должны сделаться содержанием литературы. Тем самым он узаконил название критического направления, созданного Гоголем. К «натуральной школе» он отнес А. И. Герцена, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. И. Даля (псевдоним Казак Луганский), В. А. Соллогуба, Д. В. Григоровича, И. И. Панаева, Е. П. Гребенку.

Организационно представители «натуральной школы» объединены не были. Их связывали творческие установки, совместная работа в журналах, альманахах, личные контакты.

Одной из самых ярких фигур был Н. А. Некрасов. Он обладал незаурядной внешностью, несомненными деловыми качествами и по праву считался лидером. Некрасов редактировал два альманаха о быте и нравах Петербурга, вместе с И. И. Панаевым стал владельцем и редактором журнала «Современник».

Участников литературного движения объединял творческий энтузиазм, заинтересованный анализ влияния общественных нравов на человека, глубокий интерес к судьбам представителей низших и средних сословий. Взгляды и творчество писателей нового направления встретили критику официальной журналистики.

Эстетические и художественные установки писателей «натуральной школы» нашли воплощение прежде всего в произведениях, включенных в два знаменитых сборника «физиологии», которые имели успех у читателей.

Так называемые «физиологии» были уже известны в европейских странах. «Прототипами» их являлись нравоописательные очерки. Особенно широко «физиологии» расцвели во Франции (например, альманах «Французы в их собственном изображении», напоминающий вышедший в России сборник «Наши, списанные с природы русскими»). Многие писатели начинали с «физиологии» и не оставляли этот жанр. Так, Бальзаку принадлежат очерки «Гризетка», «Провинциал», «Монография о рантье», «История и физиология парижских бульваров». Французская литература, в отличие от русской, знала также и пародийный вариант «физиологии» («Физиология конфеты», «Физиология шампанского»).

В жанровом отношении «физиологии» чаще всего представляли собой очерки, небольшие по объему произведения описательно-аналитического содержания. Действительность изображалась в разнообразных ситуациях (кстати, развернутый сюжет отсутствовал) через множество социальных, профессиональных, этнографических, возрастных типов. Очерк был тем оперативным

жанром, который позволял быстро фиксировать положение дел в обществе, точно, фотографически (как тогда говорили, «дагерротипно») запечатлевать новые для литературы лица. Иногда это происходило в ущерб художественности, но в воздухе той поры, в эстетической атмосфере витали идеи соединения искусства с наукой, и казалось, что можно пожертвовать красотой ради правды «действительности».

Одна из причин такого отношения к миру и к искусству заключалась в том, что в 30—40-е годы XIX века в европейской науке ощущался интерес к практическому (позитивному) направлению, переживало подъем естествознание. Русские, как и западноевропейские, писатели стремились перенести в литературу приемы физиологической науки, изучить жизнь как своеобразный организм, стать «физиологами общества».

Писатель-«физиолог» понимался истинным естествоиспытателем, который исследует в современном ему обществе, преимущественно в средних и высших сферах, различные виды и подвиды. Он почти с научной точностью описывает регулярно наблюдаемые нравы, жизненные условия, среду обитания. Поэтому композиционно физиологические очерки обычно строились на соединении собирательного портрета и бытовой зарисовки. Считалось, что литература должна рассматривать законы жизни общества как органического тела. Писатель 40-х годов призван был его анатомировать, продемонстрировать художественный и одновременно аналитический «разрез» в разных культурно-исторических условиях и с разных сторон. Так, в «Петербургских углах» Некрасова, включенных в первый двухтомный альманах «Физиология Петербурга» (1844—1845), разворачивается топография «дна» города: помойные ямы, грязные подвалы, каморки, смрадные дворы — и их забитые, раздавленные нищетою, несчастьями, опустившиеся обыватели.

И все же характер северной столицы исследуется в «Физиологии Петербурга» прежде всего через галерею представителей некоторых профессий. Вот, например, нищий шарманщик из очерка Д. В. Григоровича, чья шарманка кормит целое семейство; вот дворник, ставший блюстителем не только чистоты, но и порядка (В. И. Даль. «Петербургский дворник»).

Кроме очерков, посвященных разным профессиям, «физиологи» часто описывают определенное место — часть города, театр, рынок, дилижанс, омнибус, где собирается разнообразная публика («Петербургские углы» Н. А. Некрасова, «Записки замоскворецкого жителя» А. Н. Островского, «Московские рынки» И. Т. Кокорева).

Писателей привлекали и обычаи, традиции, привычки. В таких очерках описывалось поведение и нравы публики во время, например, чаепития, свадьбы или в праздничный день («Чай в Москве», «Свадьба в Москве», «Сборное воскресенье» И. Т. Кокорева).

Помимо обозрения профессий, определенных мест, обычаев и привычек, «физиологи» раскрывали перед читателем иерархию общества сверху донизу. Характерным примером служат заглавия: «Петербургские вершины» (Я. П. Бутков) и «Петербургские углы» (Н. А. Некрасов).

Под несомненным влиянием художественных исканий «натуральной школы» и ее ведущего жанра — физиологического очерка — были созданы крупные произведения: роман «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, повести «Сорока-воровка» А. И. Герцена, «Деревня» и «Антон-горемыка» Д. В. Григоровича, «Тарантас» В. А. Соллогуба.

Цикл рассказов И. С. Тургенева «Записки охотника» (большинство из них было написано в 1840-е годы), неся на себе печать физиологизма, уже перерастает эту жанровую форму.

В. Г. Белинский в своем последнем годовом обзоре русской литературы за 1847 год отметил динамику жанрового развития русской литературы: «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии».

Высшим достижением «натуральной школы» по праву считаются два романа 1840-х годов: «Обыкновенная история» И. А. Гончарова и «Кто виноват?» А. И. Герцена.

Сложнейшие общественные, нравственные и философские смыслы вложил А. И. Герцен в романное действие, «исполненное, по словам Белинского, драматического движения», ума, доведенного «до поэзии».

В название произведения не случайно вынесен резкий и лаконичный вопрос, тревожащий читателя: «Кто виноват?» Где коренится причина того, что лучшие задатки дворянина Негрова были заглушены пошлостью и бездельем, столь распространенными среди крепостников? Лежит ли на нем персональная вина за судьбу внебрачной дочери Любоньки, росшей в его же доме в унижительном двусмысленном положении? Кто несет ответственность за наивность тонкого, мечтающего о гармонии учителя Круциферского? Он, по существу, только и может, что произносить искренние патетические монологи да упиваться семейной идиллией, которая оказывается столь непрочной: роковым, приведшим к гибели становится для его жены, той же Любоньки, чувство к Владимиру Бельтову.

Дворянин-интеллектуал Бельтов приезжает в провинциальный город в поисках достойного жизненного поприща, но не только не находит его, а оказывается в горниле трагической жизненной коллизии. С кого же спросить за бессильные, обреченные на провал попытки исключительно талантливой личности найти применение своим силам? Возможно ли это в удушающей атмосфере помещичьего быта, казенной канцелярии, отечественного захолустья — в тех жизненных сферах, что чаще всего «предлагала» тогдашняя Россия своим образованным сынам?

Один из ответов на вопрос «Кто виноват?» очевиден: крепостничество, «поздняя» николаевская пора в России, застой, едва не приведший в середине 50-х годов к национальной катастрофе. И все же критический пафос не исчерпывает содержания и смысла произведения. Здесь выдвинуты коренные, вечные проблемы человеческого бытия. Это привычка и покой, губящие все живое (чета Негровых); разрушительные душевные порывы (Любонька). Это инфантильность¹, мучительный скепсис (неверие), одинаково мешающие молодости реализовать себя (Круциферский и Бельтов); бессильная мудрость (доктор Крупов). В целом внимание к «природе» человека и типическим обстоятельствам, губящим ее, ломающим характер и судьбу, делает Герцена писателем «натуральной школы».

И все же роман ставит задачу, но не предлагает единственного решения, задает загадку и лишь намекает на отгадку; искать ответы нужно каждому читателю в сложном художественном мире произведения.

Итоги развития русской литературы в первой половине XIX века. Несмотря на цензурные гонения, русская литература в первой половине XIX столетия пришла к своему расцвету. Творческой зрелости достигли Жуковский, Батюшков, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь и многие другие писатели. В литературе появились новые жанры: романтическая баллада, романтическая поэма, исторический роман. Писатель М. Н. Загоскин публикует исторический роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1824), а через несколько лет И. И. Лажечников выпускает в свет романы «Последний Новик» (1833) и «Ледяной дом» (1835). 1830-е годы — время повестей. Они разнообразны — светская, историческая, фантастическая, бытовая — и увлекательны. Из литературных направлений господствует романтизм, завоевывающий все новые и новые жанры. Постепенно, однако, в обществе возникает требование жизненности, изображения обыкновенных, а не исключительных условий и характеров. Действие большинства повестей протекает в повседневной среде. Заметно увеличивается время господства поэзии уходит. Это свидетельствует о зрелости, достигнутой литературой. До небывалой дотоле высоты уровень русской литературы был поднят усилиями Жуковского, Батюшкова и Пушкина, давшего имя всему периоду. В творчестве Пушкина заложены все пути, все дороги и даже тропки, по которым в дальнейшем пошли русские писатели. Поэтому подлинной трагедией была осознана всеми мыслящими людьми гибель Пушкина в 1837 году.

Сразу после кончины Пушкина прозвучал голос Лермонтова. Период с 1837 по 1841 год по праву может быть назван лермонтовским.

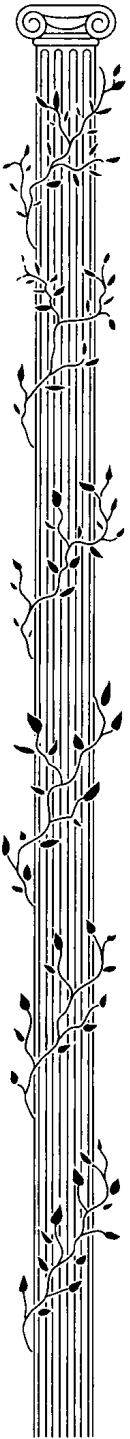
¹ *Инфантильность* — детскость, неготовность к серьезной ответственности.

Выход в свет первого тома «Мертвых душ» (1842) возвестил о расцвете гоголевского периода русской литературы. И хотя Гоголь уже был признанным мастером прозы, его наибольшее влияние начинается со времени выхода знаменитой поэмы. Под знаком Гоголя проходят все 1840-е годы. Он закладывает основы последующего развития русской литературы, начиная от «натуральной школы» и заканчивая творчеством А. П. Чехова.

Так завершился литературный процесс в России первой половины XIX столетия.

Вопросы и задания

1. В чем связь между государственным устройством России, с одной стороны, и культурой, искусством, литературой — с другой?
 2. Какие противоречия русской жизни обусловили дальнейшую историю России и развитие литературы? Назовите известные вам произведения, где эти противоречия обозначены.
 3. Какое влияние на умы русских людей оказали идеи Французской революции? Известны ли вам произведения, где эти идеи обсуждались?
В каких знакомых вам произведениях сопоставляются Кутузов и Наполеон?
 - * Прочитайте самостоятельно стихотворение А. Пушкина «Наполеон» и стихотворение М. Лермонтова «Наполеон на Эльбе». Сопоставьте взгляды поэтов на образ Наполеона.
 4. Какие литературные направления господствовали в эпоху Просвещения в России?
 5. Почему декабристы осудили поэтические принципы Жуковского?
 6. Какие исторические события произошли в 1826—1840-е годы?
 7. Как откликнулась русская литература на них?
 8. Почему поэзия уступает первое место прозе?
 9. Подготовьте ответ на тему «Западники и славянофилы в русской общественной и культурной жизни 40-х годов XIX века». Подготовьте рассказ о литературно-критической деятельности В. Г. Белинского. Раскройте выдвинутые В. Г. Белинским положения о реализме и народности литературы.
 10. Что подразумевалось под выражением «натуральная школа»? Расскажите о ее основных художественных принципах.
-



**Михаил Юрьевич
ЛЕРМОНТОВ**

(1814—1841)

Михаил Юрьевич Лермонтов прожил очень короткую жизнь. Он был на 15 лет моложе Пушкина и на 5 лет — Гоголя. Между тем Гоголь еще чувствовал себя младшим современником Пушкина, а Лермонтов уже ощутил себя его наследником. Лермонтов завершает романтическую линию золотого века и намечает дорогу реалистическому, философскому и психологическому роману. Гоголь, продолжая реалистические искания, прокладывает пути социально-воспитательному роману. Оба писателя одновременно и оканчивали литературную эпоху первых сорока лет развития русской литературы, и выступали зачинателями жанровых форм и стилей, которые разовьются и будут взаимодействовать между собой во второй половине XIX столетия. При этом художественное творчество Лермонтова и Гоголя начинается и завершается почти в одно и то же время: считается, что Гоголь написал поэму «Ганц Кюхельгартен» в 1827 году и опубликовал в 1829-м, а первое произведение Лермонтова относится к 1828 году; первый том «Мертвых душ» закончен в 1841 году и вышел в свет в 1842-м, после чего Гоголь уже не писал художественных произведений, а лермонтовский роман «Герой нашего времени» напечатан в 1840 году.

Однако в большую литературу писатели вошли по-разному: Гоголь опубликовал «Вечера на хуторе

близ Диканьки» в начале 1830-х годов, а Лермонтов стал широко известен лишь с 1837 года, хотя его первое стихотворение («Весна») было напечатано в 1830 году. Гоголь помнил вольнолюбивый подъем русского общества (в 1825 году ему исполнилось 16 лет), Лермонтов застал спад общественной мысли, его жизнь и творчество протекали в условиях идейного застоя, потому что не было слышно протестующих против самовластия и крепостного права голосов. Лермонтовское время — это короткое пятилетие в гоголевскую эпоху.

Род Лермонтова. Детство поэта. Воспитание

М. Ю. Лермонтов провел детство в имении Тарханы, расположенном в Пензенской губернии и принадлежавшем бабушке поэта по матери Елизавете Алексеевне Арсеньевой. Она была умна и властолюбива, внука своего любила без памяти, и Лермонтов отвечал ей большой, искренней любовью. Мать Лермонтова, Мария Михайловна, умерла рано. Отец, Юрий Петрович Лермонтов, носил чин капитана. По преданию, он происходил из старинного шотландского рода. Его предок в начале XVII века попал в плен к русским да так и остался в России. Его приняли на «государеву службу» и пожаловали поместьями в Костромской губернии. Он сложил свою голову в польскую войну 1633—1634 годов. К тому времени, когда родители Лермонтова вступили в брак по любви, род Юрия Петровича обеднел. Елизавета Алексеевна была недовольна выбором дочери. Между родителями Лермонтова стали возникать ссоры. В 1817 году мать Лермонтова умерла, Юрий Петрович уехал в тульское имение, Михаил Юрьевич остался с бабушкой. Елизавета Алексеевна сделала все, чтобы отлучить отца от сына. Она дала Юрию Петровичу деньги и взяла обещание не требовать сына к себе. Лишь изредка отцу дозволялось его видеть. При нарушении условий бабушка лишала внука наследства и все ее богатое состояние переходило в род Столыпиных, из которого она происходила. Юрий Петрович не мог дать будущему поэту столь же широкого и глубокого образования и воспитания, которые тот мог получить у бабушки, и вынужден был исполнить ее суровую волю. Впоследствии Лермонтов вспоминал песни и голос матери, которые отложились в его детской памяти, и ужасную судьбу отца и сына, обреченных на разлуку.

После отъезда Юрия Петровича из Тархан Елизавета Алексеевна всю себя отдала внуку. Лермонтов рос болезненным ребенком, и бабушка не однажды возила его на кавказские (горячие и кислые) воды, которые совершенно исцелили мальчика. Бывал с ней Лермонтов и в Москве, где жили родственники и знакомые, с которыми он часто общался. Лето бабушка с внуком проводили в подмосковном имении Середниково, принадлежавшем ее родным. Она наняла Лермонтову учителей (гувер-

нер — француз, бонна — немка, преподаватель — англичанин), и он на дому получил образование не хуже столичного, свободно овладел французским и немецким языками и подготовился для поступления в Московский университетский благородный пансион, куда был зачислен 1 сентября 1828 года полупансионером в четвертый класс.

Лермонтов учился прилежно и был не однажды отмечен наградами, чем очень гордился. Выйдя из пансиона в 1830 году, он сразу же подал прошение о приеме его студентом в Московский университет. Через год Лермонтов ушел из университета и выехал в Петербург. Там он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, где также отличился, успешно выдержал экзамен при переходе в старший класс и по окончании в числе других был произведен в корнеты лейб-гвардии Гусарского полка. 4 декабря 1834 года Лермонтов впервые появился на балу в гусарском мундире. Бабушка, восхищенная внуком, пожелала заказать его портрет. Это тот самый парадный портрет Лермонтова в гусарском мундире, который принадлежит кисти либо П. З. Захарова, либо Ф. О. Будкина. Современники отмечали, что «выражение глаз» схвачено было верно, но художник польстил Лермонтову, т. е. изобразил его более привлекательным, чем поэт был на самом деле.

С получением офицерского звания дни Лермонтова потекли обычным порядком. Он не раз был отмечен поощрениями. В 1837 году имя Лермонтова стало известно всей образованной России благодаря стихотворению «Смерть Поэта», написанному по поводу кончины Пушкина. Приписанные к нему вскоре 16 стихов (начиная со стиха «А вы, надменные потомки...») вызвали неудовольствие царского двора и разноречивые толки в свете. Лермонтов был арестован и помещен в одной из комнат Генерального штаба. Вскоре было начато дело о непозволительных стихах, написанных корнетом Лермонтовым, и распространении их губернским секретарем Раевским (С. А. Раевский — приятель Лермонтова).

Лермонтов на Кавказе

Дело кончилось тем, что Раевского сослали в Олонецкую губернию, а Лермонтов был переведен в Нижегородский драгунский полк прапорщиком. Полк располагался на Кавказе, и Лермонтов вскоре отбыл туда. По дороге он простудился, и его поместили в пятигорский военный госпиталь для лечения минеральными водами. После многочисленных переездов из одного южного города в другой Лермонтов оказался в Тифлисе и осенью был переведен в Гродненский гусарский полк корнетом. В конце 1837 года Лермонтов выехал к месту расположения полка между Петербургом и Великим Новгородом.

Весной 1838 года благодаря хлопотам бабушки Лермонтова возвратили в гвардию, в тот же лейб-гвардии Гусарский полк, откуда он был направлен на Кавказ.

Жизнь в Петербурге

В Петербурге Лермонтов сразу вошел в свет, его видели во многих аристократических культурных домах — у Карамзиных, Смирновой-Россет и др. Он входит в пушкинский круг писателей и знакомится с Жуковским, Вяземским, Плетневым, Соллогубом, В. Ф. Одоевским, Баратынским.

Светская жизнь, насыщенная балами, праздниками, раутами, вечерами, продолжалась вплоть до 1840 года. На одной из подобных вечеринок первый секретарь французского посольства от имени посла де Баранта обратился к А. И. Тургеневу (друг Пушкина, провожавший его тело для погребения в Святогорский монастырь) с вопросом о том, правда ли, что Лермонтов в стихотворении «Смерть Поэта» бранит французов вообще, а не только убийцу Пушкина. Лермонтов по просьбе А. И. Тургенева представил рукопись, и Барант был вполне удовлетворен. Он пригласил Лермонтова на бал во французское посольство. Тем дело и кончилось. Но в феврале 1840 года на балу у графини Лаваль сын французского посла, Эрнест де Барант, приревновал Лермонтова к красавице княгине М. А. Щербатовой. Лермонтов и Барант увлеклись ею (см. послание Лермонтова «На светские цепи...»). М. А. Щербатова, по свидетельству современников, отдала «слишком явное предпочтение» Лермонтову. Барант в запальчивости сказал Лермонтову дерзость. Последовал вызов на поединок. Дуэль состоялась за Черной речкой. Сначала дрались на рапирах, и Баранту удалось поцарапать Лермонтову правую руку ниже локтя. Потом, когда у поэта сломалась рапира, перешли к пистолетам. Барант дал промах, а Лермонтов выстрелил «на воздух». Далее состоялось примирение, и соперники разъехались.

Дело получило огласку. Эрнест де Барант уехал на родину. Лермонтова передали военному суду и препроводили в Ордонанстауз, на Арсенальную гауптвахту, находящуюся на Литейной. Арестован был и его секундант А. А. Столыпин. После многочисленных резолюций и решений дело было передано на подпись Николаю I, который значительно смягчил предполагаемое наказание и повелел перевести Лермонтова в Тенгинский полк тем же чином (к тому времени поэт был произведен в поручики).

Перевод в Тенгинский полк

Поэта снова отправили на Кавказ, в действующую армию. Там он был определен на левый фланг Кавказской линии и первоначально находился в военном лагере под крепостью Грозной. В этот раз на Кавказе, в Чечне, Лермонтов участво-

вал в боевых действиях. Он проявил себя исключительно храбрым и блестящим офицером. В рапорте о сражении при реке Валерик (см. стихотворение об этой битве «Я к вам пишу случайно; право...») сообщалось, что поручение, данное Лермонтову, «было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля», но что «офицер этот, несмотря ни на какие опасности, исполнил возложенное на него поручение с отменным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы».

Отпуск

Зимой 1840 года, вняв беспрестанным просьбам и ходатайствам бабушки, император разрешил Лермонтову взять отпуск на два месяца и отбыть в Петербург. Лермонтов был награжден золотой саблей с надписью «За храбрость». В январе 1841 года выехал в Москву, в начале февраля прибыл в Петербург. Там он сразу попал на бал к графине А. К. Воронцовой-Дашковой и снова оказался в кругу близких ему светских знакомых, писателей (В. А. Соллогуб, В. Ф. Одоевский, Е. П. Ростопчина и др.), издателей (А. А. Краевский).

Лермонтов пробыл в Петербурге два с половиной месяца и во второй половине апреля 1841 года после неудачных попыток выйти в отставку принужден был уехать на Кавказ. Накануне отъезда он встретился у Карамзиных с Наталией Николаевной Пушкиной. Их сердечная беседа продолжалась довольно долго. Они душевно простились. К несчастью, навсегда. При отъезде Лермонтова князь Одоевский, известный писатель-романтик и философ, подарил Лермонтову записную книжку с надписью: «Поэту Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне ее сам, и всю исписанную. Одоевский, 1841. Апреля 13-е. СПбург». В эту записную книжку Лермонтов, исполняя завет, внес собственной рукой 14 стихотворений, в числе которых «Утес», «Спор», «Сон», «Они любили друг друга так долго и нежно...», «Тамара», «Свидание», «Листок», «Выхожу один я на дорогу...», «Морская царевна», «Пророк», «Нет, не тебя так пылко я люблю...».

Путь Лермонтова лежал через Москву, где он встретился с поэтессой графиней Ростопчиной, с будущим славянофилом Ю. Ф. Самариным, с немецким переводчиком его сочинений Фридрихом Боденштедтом.

Снова Кавказ. Дуэль и смерть

На Кавказ Лермонтов прибыл в начале июня 1841 года и подал рапорт о болезни. Ему разрешили остаться в Пятигорске и лечиться горячими серными ваннами и минеральными

водами. Затем он выехал на лечение в Железноводск, снова вернулся в Пятигорск и опять уехал в Железноводск.

13 июля 1841 года на вечере в доме Верзилиных у Лермонтова произошло столкновение с Н. С. Мартыновым. Мартынов — однокашник Лермонтова по Школе гвардейских подпорщиков и кавалерийских юнкеров — тоже был на Кавказе и входил в тот же круг, что и Лермонтов. Вечером рокового дня Лермонтов и Л. С. Пушкин (брат поэта) были в хорошем и веселом расположении духа. Они остряли смешно, но не зло. Тут они увидели Н. С. Мартынова в горском наряде: в бурке и с большим кинжалом. Лермонтов громко пошутил по этому поводу. Мартынов всникнул, глаза его сверкнули гневом. Он подошел к Лермонтову и сдержанным голосом сказал ему: «Сколько раз я просил вас оставить свои шутки при дамах!» Тут же отвернулся и отошел прочь. Лермонтов не придал вспышке Мартынова особого значения и сказал (по-французски) своей родственнице Э. Шан-Гирей: «Это ничего, завтра мы будем добрыми друзьями». Но когда гости уже расходились и прощались, в передней Мартынов подошел к Лермонтову и повторил сказанную ранее фразу. Лермонтов заметил ему: «Что ж, на дуэль, что ли, вызовешь меня за это?» Мартынов ответил решительно: «Да». Тут же назначили день поединка.

Повод для дуэли был ничтожным и потому впоследствии породил множество версий, в которых предполагались гораздо более веские и значительные причины. Между тем трагедия заключается в том, что ужасные последствия были вызваны мелкими обидами, небольшим уязвлением самолюбия, а не оскорблением чести и достоинства.

Конечно, полностью снимать вину с Лермонтова нельзя. Но ответ Мартынова, его нежелание потребовать извинения и сделать шаг к примирению со своим давним приятелем и соучеником по Школе не поддается разумному объяснению. Современники донесли до нас свидетельства о том, что Лермонтов то был мрачен, угрюм, молчалив, задумчив, то, напротив, резв, весел, шутлив и резок. Конечно, его видели и спокойным, доброжелательным, даже нежным и трогательным. Но более всего преобладали в его поведении контрастные настроения и резкие переходы от одного состояния к другому. Лермонтов не отличался уравновешенным характером. Он был склонен к вызывающим выходкам, к резким ироническим насмешкам и суждениям. Нет сомнения, что он обладал громадным талантом, что он был гениальным юношей, поэтический дар которого многие видные деятели русской культуры считали даже выше пушкинского. Но талант — это еще не характер, а характер у Лермонтова был трудный. Лермонтов испытывал всю свою короткую жизнь недовольство судьбой.

Многие знакомые, помня о таланте Лермонтова и о его других драгоценных человеческих качествах, прощали ему все и не

сердились. Но вообще светский человек оберегал свое достоинство и свою честь. Он не позволял открыто и безнаказанно смеяться над ним. Мартынов был довольно глуп и пошл, но самодоволен. Он не был Лермонтову достойным соперником и противником и не мог отвечать ему остроумно и метко. Судя по тому, что известно о дуэли, Лермонтов даже не предполагал, что Мартынов разозлен до последней степени. Он был уверен, что они помиряются и останутся приятелями.

Доказательством тому, что Лермонтов считал ссору незначительной, а примирение необходимым и возможным, служит его последний перед гибелью жест. По условиям дуэли Лермонтов стрелял первым. Он выказал явное желание не стрелять или нежелание стрелять в Мартынова. Лермонтов поднял руку с пистолетом и направил дуло вверх. После смерти пистолет Лермонтова оказался разряженным. Это означает, что, вероятнее всего, выстрел вверх был произведен. Так или иначе Мартынов видел, что Лермонтов не собирается с ним стреляться, не намерен его убить, хочет окончить дело миром. До последней минуты в этом были уверены и секунданты. Мартынов, в отличие от поэта, не проявил великодушия. Суд царский не был для Мартынова суров, но суд потомства непреклонен: Мартынов навсегда заклеямен кличкой «убийца Лермонтова».

15 июля 1841 года состоялась дуэль. Лермонтов был убит. Бабушка обратилась к Николаю I с просьбой перевезти тело Лермонтова из Пятигорска в Тарханы. Прах поэта был погребен в фамильном склепе Арсеньевых в Тарханах, где он покоится и сейчас.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни Лермонтова в юности, о конфликте отца с матерью и бабушкой, повлиявшем на характер и мироощущение поэта.
 2. Как сложилась судьба Лермонтова: где он учился, как и где служил, как погиб?
-

Лирика 1828—1833 годов

Общий характер. Жанровое своеобразие. Характеризуя послепушкинское время русской литературы, наиболее полным выразителем которого в прозе был Гоголь, а в поэзии — Лермонтов, Белинский писал: «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».

Вопросы и сомнения, изначально присущие музе Лермонтова, — неотъемлемые атрибуты, спаянные с родственными им признаками — скептическим взглядом на жизнь и горькой иронией. Цель сомнения — подвергнуть критике нынешнее состояние бытия и устремить человека к достойному его истинному, идеальному миропорядку, который обеспечил бы расцвет личности. Тем самым вопросы и сомнения — действенный путь к достижению естественных и законных прав личности. Пафос поэзии Лермонтова, писал Белинский, «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности».

Лермонтов рано осознал себя «избранником», человеком загадочной, «странной» и непременно высокой, трагической судьбы. Он уверовал в свою способность единолично разрешить коренные вопросы нравственного и социального устройства мира, один из постоянных мотивов юношеской лирики — переживание провиденциального смысла своей гражданской и поэтической миссии.

Юный Лермонтов был воспитан на литературе романтизма, причем романтизма не только в его высших, но и более скромных образцах. В ту пору, когда Лермонтов написал свое первое стихотворение, романтизм стал достоянием второстепенных, третьестепенных и даже мелких, незначительных поэтов, которые на все лады повторяли мотивы, темы, образы, стиль Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Пушкина. Сюда надо отнести и подражателей европейских романтиков. Лермонтов читал как сочинения по-романтически истолкованных Андре Шенье, Шекспира, предромантика Шиллера и романтических авторов — Байрона, Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Пушкина, так и произведения эпигонов и вульгаризаторов романтизма. В поэзии таких романтиков-подражателей глубокие идеи не были лично пережиты, как были они пережиты великими поэтами. Эпигоны и вульгаризаторы просто заимствовали чужие мысли и чужие чувства, которые у настоящих поэтов нравственно обеспечивались их жизненным опытом, их судьбой, их страданиями. У подражателей романтизма переживания лишались жизненной правды и превращались в сугубо «книжные» чувства.

Лермонтов доверчиво и всерьез принял эти романтические идеи. Он почувствовал себя героем, который хочет переделать мир, бросая ему вызов и испытывая неутолимую жажду победы. Тем самым романтические «книжные» мотивы он сделал личными и стремился претворить в своем жизненном опыте. И свою жизнь — внешнюю и внутреннюю — Лермонтов хотел построить в соответствии с романтическими представлениями, вычитанными из книг. Другого опыта, кроме «книжного», умозрительного, «теоретического», у него просто не было.

Если Жуковский утверждал, что жизнь и поэзия — одно, ес-

ли Батюшков хотел жить так, как писал, то Лермонтов жаждал жить так, как велят ему «книжные» мечты.

Если подходить к творчеству Лермонтова с такой точки зрения, то легко заметить, что он не перепевал других романтиков и не настраивал свою лиру на лады их лир, но хотел передать специфичность личного опыта воплощения «книжных» романтических настроений. Он желал быть равным Байрону («И Байрона достигнуть я б хотел...»), но не Байроном («Нет, я не Байрон, я другой...»). Точно так же герои Лермонтова — не сколки с героев Байрона или какого-либо другого поэта, а персонажи, имеющие собственную судьбу. Поэтому Лермонтов не подражал романтическим образцам. Он отражал в творчестве, в особенности лирическом, личный духовный опыт претворения романтических желаний в реальную действительность. Главным героем лирики был сам поэт, романтик наяву, возжаждавший перенести навеянные ему романтические представления на реальную почву.

Однако ни Жуковскому, ни Батюшкову, ни Пушкину, ни их героям не удалось прожить по предначертанным поэтическим мечтаниям. Этого не случилось и с Лермонтовым. В его творчестве отложился трагический опыт героической личности, которая вследствие исторических обстоятельств и условий не смогла осуществить свое человеческое предназначение. Вот почему романтизм Лермонтова — не поза, не подражание, не явление вторичного порядка, а сокровенная и первичная его сущность. Творчество Лермонтова запечатлело тщетные и катастрофические попытки человека осуществить его жизненную программу.

Наконец, в то время, когда Лермонтов обратился к поэтическому творчеству, романтизм в России переживал вторую стадию своего развития. Если первая стадия (Жуковский, декабристы, Пушкин) проходила под знаком вольнолюбивых порывов и светлых надежд на будущее, то во второй преобладающей, доминирующей эмоцией стало «безочарование» (как выразился о пафосе лермонтовской поэзии Шевырев). В связи с этим переместились акценты и в восприятии Байрона: он понят не как поэт-свободолюбец, а как мрачный скептический и трагический поэт-индивидуалист. Такому пониманию Байрона во многом содействовал и Лермонтов.

После всего сказанного можно сделать следующий вывод: юноша-герой, исповедующий романтизм, наделен у Лермонтова условно-книжными, типовыми, общими приметами: он — избранник судьбы, сын рока, у него есть трагические воспоминания, на его челе лежит «печать страстей», он — вечный странник, «свободы друг», «природы сын», но также холодный, разочарованный демон. Эти типовые приметы Лермонтов превратил в образ собственной личности. Опыт претворения типовых примет в личные, опыт слияния типового, общеромантиче-

ского, книжного с неповторимой, оригинальной личностью стал содержательным (философским, гражданским, нравственным, эстетическим) обеспечением и несомненным новаторством юного Лермонтова.

В соответствии с этими важнейшими сторонами восприятия жизни складываются коренные черты «лермонтовского человека», почти неизменные от юности до гибели. Лермонтов заново начинает с того, с чего начал русский романтизм, — с осмысления отношений между человеком и миром, включая ближайшую среду и необозримую Вселенную.

Эти и другие общие особенности лирики Лермонтова своеобразно претворяются в его лирических стихотворениях и обогащаются новыми гранями.

В первых, еще несовершенных стихотворных опытах личная участь представляется Лермонтову вполне предсказуемой. Юный романтик пророчит себе одиночество, страдания и героическую смерть. Его всюду встречает мертвящий хлад, упорное непонимание, и все попытки наладить контакт с другими людьми или фантастическими существами кончаются крахом.

Лирическое «я» раннего Лермонтова предстает в противоречии между героической натурой, жаждущей сверхчеловеческих целей, и реальным положением героя в мире, в обществе, которые не нуждаются в его подвигах. Мечты юного Лермонтова о гражданском деянии, о «славе» («За дело общее, быть может, я паду...», «Я грудью шел вперед, я жертвовал собой...», «И Байрона достигнуть я б хотел...», «...в себе одном нашел спасенье целому народу...», «Я рожден, чтоб целый мир был зритель // Торжества иль гибели моей...»), желание испытать судьбу, помериться с роком, слить слово с доблестным поведением роднят поэта с декабристами, с мятежными и гордыми героями Байрона, со своевольным индивидуализмом. Но они оказываются неисполнимыми: никто не требует от поэта и его лирического героя ответственного поступка, и его жертвенная самоотдача выглядит никому не нужной, напрасной. Так появляется тема неосуществленного стремления, остановленного порыва. Лирический герой наделен всей полнотой духовных возможностей, он чувствует в себе необъятные силы и в то же время понимает, что жизнь его протекает «без цели», что он «чужд всему». Несовпадение между богатейшими возможностями героя и неосуществимостью этих возможностей порождает трезвый, бесстрашный самоанализ, самоосмысление, самопознание. Так в центре лирики оказывается не событие, а момент непрерывного размышления, остановленный, выхваченный момент внутренней жизни, момент непрерывного самоанализа. Внутренняя жизнь становится едва ли не единственным проявлением духовной и гражданской деятельности. Но так как порывы никогда не находят продолжения в поступке, в действии, то превраща-

ются в проклятие, в мучение обреченной на бездействие героической личности.

Свидетельством тому, что духовная активность героя не находит применения в жизни, всегда выступает безнадежная, нереализованная любовь. В стихотворении «К*» («Я не унижусь пред тобою...») лирический герой полон самоотверженной и горячей любви, он готов откликнуться на чувства возлюбленной всей душой. Он демонстрирует силу своей любви в контрастных, полярных страстях:

И целый мир возненавидел,
Чтобы тебя любить сильнее...

Безмерные жертвы души оказываются напрасными. Герой узнал лишь «коварную измену». Та, кого он считал «ангелом», превратилась в порочную женщину. Герой остается гордым и одиноким, свободным и вновь готовым к любовному порыву. Он доверчив. Он жаждет счастья. Но люди «света» обманывают его. И все-таки жизненный опыт не устраивает его.

Поэт, наделенный нравственным и духовным максимализмом, переживает вследствие своей общественной «ненужности» настоящее страдание. Это приводит его к ощущению потерянности, трагическому скептицизму, к преобладанию обиды и холодного презрения. Сохраняя жизненную стойкость и бескомпромиссность, не смиряясь перед ударами судьбы, Лермонтов в пору кризиса дворянской идеологии, наступившего после поражения восстания декабристов, ищет новые формы критики и протеста.

Россия в то время, по словам Н. П. Огарева, «впугана в раздумье». Мужественным радикальным поступком в тогдашних условиях стало слово, но оно не могло заменить в сознании Лермонтова-романтика гражданской деятельности. Слово казалось поэту недостаточным аргументом в схватке с веком. Он стремился жизнью оправдать написанное им. История не предоставила ему такой возможности: поэт самими обстоятельствами был принужден к раздумью, к размышлению. Трезвый, бесстрашный самоанализ, напряженное самопознание, погружение во внутренний мир стали едва ли не единственными проявлениями гражданской активности и вместе с тем проклятием и мучением обреченной на тягостное бездействие героической натуры.

Первоначально лирическое «я» у Лермонтова во многом условно. Его своеобразие создавалось вкраплением автобиографических событий, например романтически осмысленной легенды о своем происхождении, разлуке с отцом, тщательной фиксации любовных переживаний, лирической передачей душевных впечатлений, испытанных в течение одного дня (многие стихотворения принимают вид датированной дневниковой записи: «1831-го июня 11 дня», «1830. Мая. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «10 июля (1830)» и др.).

Автобиографичность дополняется общими романтическими приметами внешнего облика героя — то мятежника и протестанта, то демона-индивидуалиста («холодное, сумрачное чело», «страдания печать»). Чувства героя заметно гиперболизированы и почти всегда предельны, страсти лишены полутонов и светотени.

Сосредоточенность на идее личности («Я сам собою жил доныне...») обусловила прорыв Лермонтова из общеромантического круга эмоций к неповторимо индивидуальным. Выражая личную трагедию через процесс самопознания, Лермонтов обогащает его конкретным психологизмом. В философическом созерцании погруженного в «думу» лирического «я» обнаруживается деятельный, гордый и волевой характер, не удовлетворенный каким-либо прочным состоянием: в бурях он ищет покой, в покое — бурю («Парус»). Его «вечный закон» — стихийная, исчезающая внутренняя активность.

Так рождается святое романтическое беспокойство, которому чуждо все устоявшееся, застойное, косное. Кроме того, лирическому герою потребно неограниченное пространство, он пребывает везде — на небе и на земле — и одинаково не прикреплен ни к земле, ни к небу. Вздываясь ввысь, он тоскует о земной доле, находясь на земле, он устремляется к небесам. Его жилище — все бытие, мир природный и мир человеческий, его обиталище — везде и нигде. Герой часто угнетен тем, что он принужден жить в замкнутом помещении — в келье, в комнате, в монастыре, в темнице, в крепости, в тюремной камере. Внутренняя жизнь героя имеет своим содержанием целый мир, а его внешняя жизнь нередко протекает в тесном жизненном пространстве. И это связано с мотивом увядания, смерти. Точно так же герой пребывает и в прошлом, и в настоящем, и в будущем времени. Подлинное время для него вечность и миг, причем вечность чревата мгновением, а в мгновении угадывается вечность. Он мечтает о минувших героических временах, а жить принужден в нынешнее пошлое, мелкое время.

Герой и духовно родственные ему персонажи (Байрон, Наполеон) предстают в непосредственном соотношении со всей Вселенной и по масштабу своих грандиозных переживаний выступают равновеликими мирозданию. Духовная мощь личности не уступает творческой силе Бога: «...кто/Толпе мои расскажет думы? Я — или Бог — или никто!» («Нет, я не Байрон, я другой...»). С этим мироощущением связаны космические, астральные мотивы. Лирическое «я» может ощущать гармонию со Вселенной, устремляться в «небеса» — свою духовную родину («Небо и звезды», «Когда б в покорности незнания...», «Ангел», «Звезда», «Мой дом», «Бой»), но чаще противостоит мирозданию, отвергая его несовершенство и бунтуя. В последнем случае в лирику проникают богоборческие мотивы. Мрачный демонизм, отличаясь всеразрушительным характером, окрашива-

ется настроениями одиночества и безысходности. Но, ощущая себя одиноким и чуждым мирозданию (или природе), герой одновременно соизмерим ему.

В ранних стихах всеобъемлющее отрицание «толпы», «света» выражено в формулах (например, «Коварной жизнью недовольный, обманут низкой клеветой...»), которые помогают понять суть претензий героя к обществу. Постепенно все явственнее проступают и контуры «толпы», «здешнего света», где подлинные ценности оказываются поверженными: «Поверь: великое земное Различно с мыслями людей./Сверши с успехом дело злое —/Велик; не удалось — злодей». В свете, где царят «притворное вниманье», «клевета», «обман» и «зло», герой выглядит «странным», чувствует себя одиноким, обреченным на непонимание.

Особенностью ранней лирики (во многом и зрелой) является синхронность переживания и его выражения, т. е. процесс художественного выражения совпадает по времени с процессом переживания (Лермонтов одновременно чувствует и тут же передает свои чувства). Это также придает единство лирике, основной формой которой выступает лирический монолог, произносимый от лица героя и направленный на анализ его душевной жизни. К лирическому монологу тяготеют все малые жанровые формы и их разновидности. В лирическом монологе любое чувство окрашено личностью автора, о чем бы он ни писал, главное — это поток его размышлений, в котором интимные переживания сплавлены с философскими, социальными, гражданскими, нравственными, эстетическими. Выражение авторских раздумий не связано принудительно с какой-либо определенной жанровой формой.

Например, печаль не является единственной эмоцией элегии, а совмещается в ней с негодованием, сатирой, иронией, чувством горечи. Границы между жанрами становятся зыбкими и подвижными. Жанры энергично взаимодействуют друг с другом: ода с элегией, размышление на историческую тему с думой, а впоследствии — романс с балладой, послание легко включает батальные картины. Излюбленной формой становится «отрывок» — момент душевной жизни, вырванный из ее потока, но сохраняющий цельность. Интонации внутри лирического монолога также переменчивы: поэт свободно переходит от элегического размышления к лирическому повествованию, от декламационной патетики к скорбному монологу, от душевной мягкости тона к обличительному сарказму, от грустной и порой мрачной рефлексии к разговорной речи. Это означает, что Лермонтов окончательно порывает с жанровым мышлением, не теряя связи с жанровыми традициями. Каждое стихотворение поэта и глубоко философично, и общественно значимо, и интимно.

Поскольку в центре отдельного стихотворения и всей лирики стоит не столько событие, сколько душевный процесс

Герой и героиня хранят свои тайны, но под таинственными романтическими масками приоткрываются лица обыкновенных и достойных друг друга людей, осознавших ошибки молодости, но не имеющих возможности от них избавиться. В конце концов любовное признание проясняет ситуацию: Марья Гавриловна и Бурмин находят друг в друге жену и мужа. Случай («метель») не только разъединяет прежних влюбленных (Марью Гавриловну и Владимира), но и соединяет новых влюбленных (Марью Гавриловну и Бурмина). Пушкин искусно строит рассказ, даря счастье милым и обыкновенным людям, повзрослевшим в период испытаний и осознавшим ответственность не только за личную судьбу, но и за судьбу другого человека. В «Метели» звучит и другая мысль: реальные жизненные отношения «вышиваются» не по канве книжных романтических представлений, а с учетом личных влечений и вполне осязаемого «общего порядка вещей», в соответствии с господствующими устоями, нравами, имущественным положением и психологией.

Из пушкинской повести ясно, что жизнь не укладывается в заранее построенные схемы. Герои «Метели» одновременно и предназначены, и не предназначены друг для друга. Но эта предназначенность выявляется не через легкомысленную шутку, а через испытания, которые каждый проходит по-своему.

***«Гробовщик»**. Повесть «Гробовщик» рассказана И. П. Белкину «приказчиком Б. В.». В отличие от других повестей, «Гробовщик» насыщен философским содержанием. Здесь фантастика вторгается в быт ремесленника. Переселение в новый дом осмыслено как обретение новых жизненных стимулов. От мрачного и угрюмого настроения гробовщик переходит к светлому и радостному, к осознанию семейного счастья и подлинных ценностей жизни. Новоселье Адриана не только реальное, но и символическое. Пушкин играет скрытыми ассоциативными значениями, связанными с идеями жизни и смерти (новоселье — в переносном смысле смерть, переселение в иной мир). Занятие гробовщика меняет его отношение к жизни и смерти. Он готовит новые «дома» (гробы, домовины) для умерших, его клиентами оказываются мертвые, и он постоянно занят мыслями, как бы не упустить доход и не прозевать смерть еще живущего человека.

«Гробовщик» начинается фразой: «Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В этой фразе можно различить два взгляда. Один — Белкина и Прохорова: «взвалено», «тощая пара», «потащилась». Другой — Пушкина, который в простом событии видит высокий смысл и подчеркивает его высокой стилистикой: «последние пожитки», «похоронные дроги», «переселялся всем своим до-

мом». Но есть и еще один взгляд, и тоже пушкинский, иронический: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «Здесь продаются и обновляются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починяются старые». Адриан Прохоров помещен в пространство между трагическим, философски высоким и смешным, низким. Он устанавливает порядок перехода из мира живых в мир мертвых, создает для этого условия и является необходимым звеном в череде явлений, связанных с жизнью и смертью.

Эта проблематика находит выражение в отсылках к литературным произведениям (к Шекспиру, к Вальтеру Скотту), где гробовщики изображены философами. Философские мотивы с иронической окраской возникают в беседе Адриана Прохорова с Готлибом Шульцем и на вечеринке у последнего, где будочник Юрко предлагает Адриану двусмысленный тост — выпить за здоровье его клиентов. Юрко смеется над тем, что Адриан выполняет роль связующего двух миров — живых и мертвых. Адриан обижен и на Юрко, и на немцев, потому что они выкидывают его из мира как ненужное лицо. В голове Адриана рушится порядок жизни, к которому он привык и в котором занял прочное место. Предложение Юрко побуждает Адриана пригласить на свой пир мертвецов, для которых он изготовил гробы и которых проводил в последний путь. Фантастика, реально обоснованная («сон»), насыщается философско-бытовым содержанием. В конечном итоге мир мертвых не становится для героя своим. Несмотря на корысть и расчет Адриана-ремесленника, душа Адриана-человека остается живой и восприимчивой к радостям жизни. Пробуждение ото сна, где мертвецы цепко хватили Адриана в свои объятия, рисуется Пушкиным как освобождение и обновление всего его существа. К гробовщику возвращается светлое сознание, и он, призванная дочерей, обретает покой и приобщается к ценностям семейной жизни.

Повесть «**Станционный смотритель**» рассказана И. П. Белкину «титularным советником А. Г. Н.». Сюжет повести основан на противоречии. Обычно судьба бедной девушки из низших слоев общества, полюбившейся знатному господину, была незавидной и печальной. В литературе подобные сюжеты были разработаны в сентиментальном и нравоучительном духе. Вырин знает о таких историях из жизни. Ему известны также картинки о блудном сыне, где беспокойный молодой человек сначала отправляется в путь, благословляемый отцом и награждаемый деньгами, затем проматывает состояние с бесстыдными женщинами и, нищий, раскаявшийся, возвращается к отцу, который принимает его с радостью и прощает. Литературные сюжеты и картинки с историей блудного сына предполагали два исхода: трагический (гибель героя) и счастливый (вновь обре-

тенное душевное успокоение как для блудного сына, так и для старика-отца). Сюжет «Станционного смотрителя» разворачивается в ином ключе: Дуня с Минским счастлива, и хотя чувствует свою вину перед отцом, не возвращается к нему. Только после его смерти она посещает могилу смотрителя. Тем самым Вырин ошибается в судьбе Дуни. Убежденный в несчастье дочери, он не может перенести внушенный себе мнимый трагический конец и обманывается в ее возвращении к семейному очагу и в покаянии, которые доставили бы ему искреннюю радость прощения. Трагедия касается прежде всего отца, не понимающего Дуни и сосредоточенного на своих чувствах и на обычных представлениях об окончании подобных историй. Трагедия имеет жизненное основание, но у Вырина она проистекает из чувства любви и привязанности к дочери. Эгоизма и душевного холода не лишена и Дуня, которая чувствует свою вину перед отцом, но жертвует им ради новой жизни. Переход из одного социального слоя в другой и распад патриархальных связей представляется Пушкину закономерным и чрезвычайно противоречивым: обретение счастья в новой семье не отменяет трагедии, касающейся прежних устоев и самой жизни человека.

«**Барышня-крестьянка**» — последняя по счету повесть, завершающая цикл. Она рассказана И. П. Белкину «девицею К. И. Т.». В основе повести — любовные тайны двух молодых людей — Алексея Берестова и Лизы Муромцевой, принадлежащих сначала к враждующим, но затем примирившимся семействам. Имя героини связано с повестью Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Берестовы и Муромцевы тяготеют к разным национальным традициям. Берестов — русофил, Муромцев — англоман, но это не играет принципиальной роли. Оба помещика — обыкновенные русские бары, их особое предпочтение той или иной культуре, своей или чужой, — наносное поветрие, возникающее от скуки и из каприза. Таким образом вводится ироническое переосмысление книжных представлений (война Монтеки и Капулетти в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта»). Ироническое преображение касается и других деталей — у Алексея Берестова есть собака, которая носит кличку Сбогар (имя героя романа Ш. Нодье «Жан Сбогар»); Настя, служанка Лизы, была «лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии» и т. д. За подражательными масками скрыты вполне здоровые, жизнерадостные персонажи. Сентиментально-романтический грим густо наложен не только на характеры, но и на самый сюжет. Таинственности Алексея соответствуют проделки Лизы, которая переодевается сначала в крестьянское платье, чтобы узнать поближе молодого барина, затем во французскую аристократку времен Людовика XIV, чтобы не быть узнанной Алексеем. Под маской крестьянки Лиза приглянулась Алексею и сама почувствовала сердечное влечение к молодому барину. Внешние

препятствия легко преодолеваются (отцы мирятся, социальная рознь устраняется), и пути к браку оказываются открытыми. Шуточные драматические коллизии рассеиваются, когда реальные жизненные условия требуют исполнения воли родителей вопреки, казалось бы, чувствам детей. Взаимная склонность героев и намерения родителей счастливо совпадают. Пушкин смеется над сентиментально-романтическими уловками персонажей и, смывая грим, являет их действительные лица, сияющие молодостью, здоровьем, наполненные светом радостного приятия жизни.

В ту же Болдинскую осень Пушкин обратился и к драматургии, задумав написать цикл «маленьких трагедий».

* **«Маленькие трагедии» (1830)**. Из намеченного большого цикла поэт закончил четыре. Слово «маленькие» указывает и на сокращенный объем по сравнению с жанром трагедии, состоявшей обычно из пяти актов, и на сгущенность драматической коллизии, в основе которой лежит столкновение центральных персонажей друг с другом, с одной стороны, и с бытием — с другой. Пушкин своей новой в сопоставлении с «Борисом Годуновым» жанровой форме трагедии давал различные названия: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Действие трагедий начинается в самый напряженный момент, когда противостояние героя миру уже созрело и достигло последнего предела. Его разрешение доводится до кульминационной точки и ставит персонажей перед лицом смерти либо кончается гибелью одного из них.

Трагедии строятся не как постепенное развитие напряженности, а как цепь острых сцен с непрерывным накалом страстей. Это не означает, что каждая трагедия лишена обычного драматургического построения — завязки, кульминации, развязки.

В соответствии с напряженностью и стремительностью действия герои предстают носителями одной господствующей страсти, формирующей их поведение. Страсти порождают идеи, и персонажи стремятся их осуществить. Характеры не развиваются, а подвергаются испытаниям. Поставленный в те или иные обстоятельства характер проявляется под действием страстей и идей, создавая новые ситуации, которые подводят героя к гибели или дают ему почувствовать полный нравственный крах. Общим для всех героев трагедий выступает жажда самоутверждения без оглядки на нравственные обычаи, моральные нормы и на судьбы противостоящих им персонажей.

В центре трагедии **«Скупой рыцарь»** лежит столкновение двух рыцарей, отца и сына, принадлежащих к разным периодам эпохи рыцарства: характер Барона (Филиппа) сложился в эпоху раннего рыцарства, когда ценились воинская отвага, власть и богатство; характер Альбера — в пору позднего рыцар-

ства, когда умами и чувствами дворян владели турниры, блеск двора, когда господствовал культ прекрасной дамы, а место реальной воинской доблести заняла демонстративная храбрость, когда приращение богатства сменилось показной расточительностью с явным оттенком презрения к собственному богатству. Так намечено столкновение двух эпох, двух поколений в пределах одной семьи. Слом эпох проходит через их сердца и судьбы. Конкретно-исторический конфликт между Альбером и Бароном соотнесен с вечностью, с общечеловеческими нравственными нормами.

Круг идей и чувств, связанных с рыцарскими доблестями, и прежде всего с обладанием мистической властью над миром, вдруг обнаружил свою изнанку; наслаждаясь богатством, поднимаясь в своем монологе до трагических высот и прославляя «презренный металл», Барон перестал быть человеком и рыцарем, превратившись в демона, в зловещую «сторожевую тень». Он и сам не понимает, как комично выглядит его мечта приходить и охранять накопленные сокровища после смерти. Комично ведет он себя в сцене у Герцога, призванный на его суд. Тут он лишается рыцарских добродетелей — прямоты, отваги, решительности, правдивости. Пытаясь остаться рыцарем, он бросает перчатку, вызывая сына на дуэль, но рыцарский «жест» обнажает его человеческую ничтожность. Он и умирает не как рыцарь, а как купец, со словами: «Где ключи? Ключи, ключи мои!»

В первой сцене трагедии дана «правда» Альбера, во второй — «правда» Барона. Они непримиримы, выступая как тезис и антитезис. Сыновние чувства Альбера, как и скупость Барона, также терпят поражение. Деньги властвуют над обоими. Как несовместимы скупость и рыцарство, так несовместимы рыцарство и бедность. Подлинной властью обладают деньги, и у рыцарства нет средств и способов, чтобы защитить и сохранить себя, благородство, честь и семейные привязанности. Рыцарство гибнет, как гибнут феодальные отношения и патриархальные устои. Их не может восстановить высший земной судья и повелитель Барона и Альбера — Герцог, в присутствии которого отец и сын оскорбляют друг друга и хватаются за оружие. В третьей сцене конфликт достигает апогея. Его разрешением становится смерть Барона. На уровне вечности конфликт не разрешен: «правды» героев не сливаются и существуют отдельно, не пересекаясь. Их пересечение катастрофично. Над «правдами» героев возвышается финальный возглас Герцога: «Боже! Ужасный век, ужасные сердца!», предполагающий несовместимость обеих «правд» и времени, их породившего, с подлинной человечностью, которая каждым героем посрамлена и поглощена низкими, своевольными страстями.

Во второй трагедии **«Моцарт и Сальери»** в конфликте участвуют всего два персонажа — Моцарт и его антагонист Сальери.

Оба образа художественно вымышлены и лишь условно совпадают со своими историческими прототипами — австрийским композитором Моцартом и итальянским композитором Сальери, жившим в Вене.

Хотя Моцарт и Сальери принадлежат к «избранникам небес», к людям искусства, они противоположны по своему отношению к миру, к Божественному миропорядку. Бытие устроено, уверен Моцарт, справедливо и в принципе гармонично: земля и небо находятся в подвижном равновесии. Земная жизнь разделена на «прозу» и «поэзию», в ней есть жизнь низкая и жизнь высокая. Высокая жизнь содержит черты и признаки небесной, давая представление об идеале и райском блаженстве. Лишь немногим избранным дается счастье ощутить идеал и передать гармонию бытия, остальные люди пребывают в низкой жизни, погружены в заботы дня, гармония бытия от них скрыта. Но без таких людей не мог бы «мир существовать». Высшее предназначение «избранников», которых «мало», — чувствовать и воплощать мировую гармонию, являть в искусстве (в поэзии, музыке) образ совершенства. Искусство остается искусством лишь в том случае, когда оно отказывается от «презренной пользы» — наставлять, поучать, когда оно создается не ради корысти, а ради самого искусства. Так смотрит и должен смотреть художник на свое творчество. Пушкин передал свое творческое самоощущение, известное нам по другим его произведениям. Не ради нужд «презренной жизни» композитор сочиняет музыку. Но это не значит, что он презирает людей, погруженных в житейскую прозу, или избегает изображения картин низкой жизни. Для Моцарта низкая жизнь составляет часть всего бытия, но отмеченность Божьим даром налагает на него как на художника особое предназначение, не возвышающее над людьми, а отличающее от них. Ожидая свою избранность, он следует «вельню Божию», и это веление предугадывает композитору оставить «нужды низкой жизни», презреть «ее пользу, ее выгоды, ее корысть». Искусство требует полной самоотдачи, ничего не обещая взамен — ни наград, ни славы. Пушкин не отвергает идею «служенья муз», и это сближает Моцарта и Сальери. Однако Сальери расходится с Моцартом в том, что ждет от своего труда «презренной пользы» — славы, благодарности толпы («...я в сердцах людей Нашел созвучия своим созданьям»), наград. Он не отмечен «избранностью», добывается ее «в награду любви горячей, самоотверженья, трудов, усердия, молений» и таким путем хочет войти в круг избранных, «жрецов». Ремесло он сделал «подножием искусству», искусство — подножием славы. Но как бы Сальери ни стремился стать «жрецом», в глубине души он ощущает себя все-таки не среди избранных, а среди «чад праха». Моцарта он воспринимает как Бога, как «херувима», т. е. посланца небес, который «занес нам песен райских». Между

тем Моцарт сам чувствует, что, несмотря на снизошедшую на него Божью благодать, он вовсе не Бог, а обычный смертный («Сальери. Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь, Я знаю, я. Моцарт. Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось»). Если для Моцарта «жизнь» и «музыка» — два созвучия бытия, обеспеченных соразмерностью счастья и горя, радости и грусти, веселья и печали, то для Сальери «жизни» как бы не существует. К одному из созвучий бытия Сальери глух. С рокового осознания крушения мира, Божественного миропорядка в уме и в душе Сальери начинается трагедия. Чувствуя и остро переживая гармонию в музыке, Сальери потерял дар слышать гармонию бытия. Отсюда проистекает демонический бунт Сальери против миропорядка. Сальери любит одиночество. Он изображен Пушкиным то мальчиком в церкви, то в «безмолвной келье», то наедине с самим собой отгороженный от жизни. Рисуя духовный облик Сальери, Пушкин не однажды сопровождает его образами смерти («Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп»; «Я жег мой труд и холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рожденны, Пылая, с легким дымом исчезали»; «Как жажда смерти мучила меня...»). Даже занятия Сальери музыкой наполнены холодом, умерщвляющим чувствительность («...перстам Придал послушную, сухую беглость И верность уху»), стали бездушным ремеслом, доведенным до автоматизма.

В отличие от Моцарта Сальери действительно презирает «низкую жизнь» и жизнь вообще. «Мало жизнь люблю», — признается он. Обособив себя от жизни, Сальери принес себя в жертву искусству, сотворив кумира, которому стал поклоняться. Самоотверженность Сальери превратила его в «аскета», лишила полноты живых ощущений. У него нет того разнообразия настроений, какие испытывает Моцарт, в его переживаниях преобладает один тон — подчеркнуто суровая серьезность.

Поскольку отношение Сальери к искусству серьезное, а у Моцарта, напротив, беспечное, то Моцарт кажется Сальери загадкой природы, несправедливостью неба, воплощением «божественной ошибки». Гений дан Моцарту не в награду за труды и отказ от «праздных забав», а просто так, ни за что, по роковой случайности. Пушкин передал Моцарту часть своей души. В своих произведениях он и себя постоянно называл беспечным и праздным певцом. Моцарт для Пушкина — «идеальный образ» художника-творца, не имеющий аналогий с образами художников, созданных европейской литературой, и порывающий с типичными представлениями. Моцарт у Пушкина — избранник, отмеченный судьбой, осененный свыше.

Пушкин исключил связь между гениальностью и трудом. Он лишь намекнул, что Моцарта «тревожат» музыкальные идеи, что он постоянно думает о реквиеме, который не дает ему покоя. Неутомимым и самоотверженным тружеником Пушкин

вывел Сальери. Гениальность не следствие труда и не награда за труд. Ни любовь к искусству, ни усердие не делают художника гениальным, если он не наделен талантом свыше. Конечно, Пушкина нельзя заподозрить в недооценке труда, но ему важно обнажить мысль: беспечный Моцарт «избран» небом, труженик Сальери не «избран». О творчестве Сальери упоминается в прошедшем времени. Он лишь рассуждает о музыке, вдохновляется чужой гармонией, но ничего не создает.

Сальери не может смириться не с гениальностью Моцарта, а с тем, что гений достался даром ничтожному, по его мнению, человеку, этой гениальности недостойному.

Избранность Моцарта — искусство, гармония, «единое прекрасное». Избранность Сальери — убийство ради искусства.

Он предназначен судьбой не в гении, а в человекоубийцы. Для того чтобы восстановить нарушенный миропорядок, Сальери отделяет Моцарта-человека от Моцарта-композитора, «праздного гуляку» от его вдохновенной музыки. Он ставит перед собой неразрешимую задачу — «очистить» гений Моцарта от беспечного баловня судьбы, спасти музыку, убив ее творца. Но так как Сальери понимает, что, отравив Моцарта, он убьет и его гений, то ему нужны веские доводы, подкрепленные ображениями о служении музам. «Что пользы, если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет? Подымет ли он тем искусство? — спрашивает себя Сальери и отвечает: — Нет...»

Трагедия Сальери не только в том, что он отделил жизнь от музыки и музыку от жизни. Сальери не «избран», не отмечен милостью Бога. Он думает, что преданность музыке должна быть вознаграждена, и хочет получить награду — стать гениальным — от самой музыки. Но награждает гениальностью не музыка. Награждает Бог. Таков естественный закон бытия, лежащий в его основе. Сальери отрицает закон Бога и вместо него выдвигает свой, личный, оказываясь в нравственной ловушке. Оставаясь последовательным, он должен убить и Моцарта-человека, и Моцарта-композитора. Утешительная идея о бессмертии вдохновенной музыки Моцарта после его смерти не спасает. Сальери настаивает на том, что гений и злодейство совместимы. С этой наполненной духовным ядом мыслью, с этим античеловечным софизмом Моцарт решительно не согласен. В сцене отравления на глазах у Моцарта Сальери бросает яд в его стакан, но Моцарт не замечает жеста Сальери. В жизни так, конечно, не могло произойти. Но Пушкин предпочел жизненному правдоподобию, достоверности ситуации, правде факта художественную и психологическую правду. Реальный, вещественный яд символизирует «яд мысли». Моцарт, убежденный в своей нравственной правоте, выпивает отравленное вино и тем самым принимает брошенный ему Сальери интеллектуальный вызов. Ценой своей гибели он опровергает кощунственную мысль Сальери и навечно утверждает дорожку для

себя истину. Сальери приходится считаться с тем, что по его вине гибнет гений. Это осознание того для Сальери трагично, оно проникает в его душу. Он хочет продлить наслаждение музыкой Моцарта и одновременно страдает. Убийство Моцарта возвращает Сальери к новой трагической ситуации — он навсегда выпадает из числа гениев; замаскированное оправданиями отравление Моцарта получает точное и прямое название — «злодейство».

*В основу трагедии **«Каменный гость»** положена испанская легенда о развратном Дон Жуане, ставшая «вечным» сюжетом для последующих обработок. Из литературно-музыкальных источников наиболее важными для Пушкина были пьеса Мольера, шедшая в России при Пушкине под названием «Дон Жуан, или Каменный гость», и опера Моцарта «Дон Жуан». У своих предшественников Пушкин взял имена, сцену приглашения статуи, из либретто оперы «Дон Жуан» — слова в качестве эпиграфа. В остальном пьеса совершенно самостоятельна.

Пушкинский Дон Гуан — «импровизатор любовной песни», «вечный любовник», веселый авантюрист, всегда готовый пуститься в любовное приключение. Пушкин оттеняет характер Дон Гуана, вводя сцену с Лаурой, когда герой незаконно появляется в Мадриде, изгнанный за свои похождения. Этой сцены нет у предшественников Пушкина. Здесь Дон Гуан выходит победителем. Он не только завоевывает Лауру, но и закалывает ее нового избранника. Тут выясняются особенности характера Дон Гуана. Любовь только тогда приносит герою наслаждение, когда она «особенно остра». Это случается в минуты смертельной опасности. В такие моменты любовь переживается с наибольшей силой. Дон Гуан постоянно вспоминает о своих любовных приключениях в связи со смертью. И это опасно сближает героя с демоническим миром. Лаура прямо называет его «дьявол». Дона Анна знает по слухам и рассказам, что он «сухий демон». Дон Гуан, следовательно, связывает два мира — божественный и демонический, два состояния бытия — жизнь и смерть. Достигнув предельности ощущений и чувств, Дон Гуан устремляется к новой любовной аванюре, никогда не насыщаясь и легкомысленно ведя любовную игру на грани жизни и смерти. Образ Доны Анны условен: в ней проступает слабая женщина, вдова, хранящая верность покойному мужу, и испанка, готовая откликнуться на чувства Дон Гуана и отважиться на любовное приключение.

Пушкин прерывает любовный сюжет. Судьба Доны Анны после гибели Дон Гуана остается неизвестной. С Доной Анной связана также лирическая тема ангельской, небесной души, о которой опять-таки можно только догадываться.

С той же шутливостью, с какой Дон Гуан побеждает женщину, обращается он и к статуе Командора, приглашая ее на

свое любовное свидание с его вдовой. Эта шутка в духе Дон Гуана: ему нужно острее оттенить любовное наслаждение присутствием мертвого и вызвать ревность покойника к живому счастливцу, как недавно сам Дон Гуан ревновал к мертвому Дон Альвару. Статуя демонически оживает, означая не метафору смерти, а саму Смерть. За миг свидания, в котором проживалась вечность, надо рассчитаться жизнью. К чести Дон Гуана, он сохраняет достоинство и гибнет с именем Доны Анны на устах, впервые, может быть, в мгновение смерти поняв высокий и серьезный смысл жизни и любви.

* «**Пир во время чумы**» — перевод одной сцены из драматической поэмы английского драматурга Джона Вильсона «Чумный город», в которой описывается лондонская чума 1665 года (в России в 1830 году свирепствовала холера, ее часто называли чумой).

Поэт поставил всех пирующих перед лицом смерти. Действующие лица не могут избежать гибели, которая грозит им в любую минуту. Они потеряли многих близких. Исключительность ситуации напрягает разум и чувства персонажей до предела, но напряженность выражается не в действии (персонажи не властны над чумой, несущей смерть), а в мотивах поведения, которые заострены. Души персонажей должны излиться и объяснить смысл своего поведения. Отсюда возникает лиризм последней «маленькой трагедии», особенно выразительно звучащий в контрастных по настроению и содержанию песне Мери и Гимне Председателя. Мери поет о любви, преодолевающей смерть. Председатель посвящает свой гимн гордому противостоянию смертоносной стихии. Чтобы забыть и не сойти с ума от творящегося вокруг ужаса, персонажи погружаются в безумный и веселый пир. Они знают о своей обреченности, и их веселье — веселье обреченных. Привычные ценности перед лицом смерти исчезают.

Молодой человек требует вакхического веселья. Луиза не выдерживает испытания. Мери поет тоскливо песню о том, что мир изменился, жизнь ушла, кругом царит могильный холод и страх. Она прославляет любовь как силу, удерживающую в границах разума и не дающую человеку позорно пасть перед ужасом смертной разлуки. Вальсингам после сцены с телегой, нагруженной мертвыми телами и управляемой негром (черным человеком — символом адской тьмы, смерти), торжественно славит отчаяние и Чуму. В гимне Вальсингама отчетливо звучат богоборческие мотивы (он вдохновлен не Царствием Божиим, а Царствием Чумы), Гимн Председателя — гимн безумию. В нем звучат ноты наслаждения враждебными человечеству стихиями. Вступая с ними в спор, он поет об «упоении в бою». Тут гордый и возвышающий человека вызов судьбе сливается с демоническим прославлением смертоносной Чумы. При этом силы Вальсингама и Чумы не равны. Победа Чумы заранее предопределена.

Председатель озабочен тем, как в условиях обреченности можно сохранить достоинство и честь («Что делать нам? и чем помочь?»). Поведение обреченного, которое он восхваляет, состоит не в борьбе, не в схватке, а в том, чтобы «восславить Царствие Чумы», веселиться в ее честь, потому что Чума, неся смерть, одновременно пробуждает в человеке силы, которые позволяют все-таки встретить гибель не страхом, не отчаянием помутившегося разума, а сохранив величие души. Человек должен благодарить Чуму за то, что она мобилизует его волю, не оставляет его беспомощным и даже перед гибелью дает почувствовать «неизъяснимы наслажденья».

Однако позиция Вальсингама не лишена двусмысленности, иронии: торжественная слава Чуме наполнена презрением к ней, но Гимн Председателя — это и гимн смерти, и презрение к жизни. Он порожден не только мужеством и бесстрашием, но и «отчаяньем», «сознанием беззакония». Картина мира в этом последнем случае предстает искаженной и разрушенной, ибо противоестественно славить то, что несет смерть, а не жизнь.

Чтобы восстановить истинную картину, Пушкину необходим антагонист Председателя — Священник. Он не избавляет от смерти, но говорит о кощунстве, творимом пирующими, и пробуждает память Вальсингама. Хотя Председатель остается глух к напоминанию о смерти матери, но имя Матильды вызывает смятение в его душе. Он понимает, что, оставшись «падшим духом», никогда «не достигнет» до небесного рая, где нашла успокоение его жена, Матильда, — «святое чадо света».

Священник, возвращая память и обращая ее вновь к мукам и страданиям, восстанавливает связь между мертвыми и живыми. Он для Председателя уже не навязчивый «старик», а «Отец мой». Разумная и религиозно осмысленная картина мира вошла в сознание Председателя и овладела его душой. Отныне Председатель выделен из среды пирующих и изображен погруженным «в глубокую задумчивость». Он не принимает участия в пире, но и не следует за Священником.

Пушкин завершает «Пир во время чумы» на кульминационной, самой напряженной сцене, когда человек погружен в состояние потрясенной задумчивости, означающей происходящую в нем борьбу добра и зла. Выздоровление души не свершилось, но слова Священника и ремарки Пушкина говорят о появившейся надежде на душевное и духовное излечение Вальсингама.

Итоги Болдинской осени 1830 года в творчестве Пушкина значительны. Поэт стал проводником той плодотворной идеи, что судьба и характер отдельной человеческой личности зависят от окружающей среды. Однако он понял и слабую сторону этой идеи, которую ему удалось избежать в своих произведениях. Если мысли, поступки, характер человека всецело обусловлены средой, то, стало быть, от человека ничего не зависит,

т. е. ему отводилась пассивная роль и с него снималась всякая ответственность за те или иные действия.

Пушкинские герои в романе «Евгений Онегин», в прозе и драматургии зависят от среды, но они не являются пассивными жертвами, с них не снимается ответственность. Личность у Пушкина обусловлена не столько ближайшей средой, сколько национальной и мировой историей. Это позволяет героям Пушкина сделать выбор. Поэт не снимает вины ни с обстоятельств, ни с персонажей. В жизни он особенно ценил сопротивление обстоятельствам и не давал «среде» праздновать над собой победу.

Вопросы и задания

1. Расскажите о лирике Пушкина 1830-х годов.
2. Найдите стихотворения, связанные с темой поэта и поэзии, и попробуйте проанализировать их, имея в виду также «Пророк» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».
- *3. Расскажите о цикле «Повести Белкина». Почему Пушкину оказался нужен вымышленный автор — Иван Петрович Белкин? Кто рассказывает Белкину истории, которые он записывает? Расскажите о сюжетах всех повестей. Какие произведения пародируются в «Повестях Белкина»? Подтвердите текстом, что автор присутствует в каждой повести и что он «направляет» рассказ Белкина.
- *4. Какую художественную функцию несут отдельные детали и эпизоды (например, что означает стрельба Сильвио по мухам в течение шести лет и как это характеризует героя)? Можно ли сказать, что Пушкин снимает маски со своих героев и являет нам их подлинные лики?
- *5. Как вы понимаете название «Маленькие трагедии», которым Пушкин обозначил свой Болдинский драматический цикл? Какие еще названия он употреблял для обозначения цикла? Какое из них кажется вам наиболее подходящим и уместным? Перескажите сюжеты «маленьких трагедий». Какие конфликты лежат в основе «маленьких трагедий»?

После Болдинской осени

В ноябре 1830 года Пушкин покинул Болдино. В начале декабря он приехал в Москву, 18 февраля 1831 года состоялось венчание его с Наталией Гончаровой. Вскоре вместе с женой он переехал в Петербург.

В этот период Пушкин озабочен не только семейными делами. Он с тревогой следит за политическими событиями в мире. К этому времени его политические воззрения сложились,

хотя подвергались изменениям и уточнениям. С точки зрения Пушкина, человеческое общество — результат непрерывного и закономерного исторического развития. Вследствие этого свобода несовместима с революцией. Он писал Вяземскому в 1826 году: «Бунт и революция мне никогда не нравились». С декабристами он демонстрирует дружескую, а не политическую солидарность. В 1830-е годы поэт — убежденный консерватор, монархист, великодержавный патриот, совмещающий эти идеи с просвещенным европеизмом, с необходимостью европеизации России и распространения просвещения среди всех слоев населения.

В области внешней политики эти идеи сводились к принципу невмешательства в дела других государств, так как историческое развитие народа есть внутренний процесс и подчинено внутренним законам. Это равно касается России и западных стран. Когда в 1830 году Николай I готов был послать войска в Европу, чтобы подавить революцию во Франции и навести порядок в Бельгии и Голландии, Пушкин резко осудил это намерение. Точно так же поэт возмутился попыткой Франции вмешаться в русско-польский конфликт 1831 года:

Оставьте этот спор славян между собою.
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою.
Вопрос, которого не разрешите вы.

Он расценил французскую угрозу как желание взять реванш за 1812 год.

Этот круг идей и настроений выразился в цикле политических стихотворений 1831 года «**Перед гробницею святой...**», «**Клеветникам России**» и «**Бородинская годовщина**».

Одобрение Николаем I стихотворения «Клеветникам России» (в отличие от царя и Чаадаева послание неприязненно встретили Вяземский и А. Тургенев) породило у Пушкина кратковременную надежду на возможность повлиять на правительство с помощью газеты и соединить мощь власти с неподкупностью честной журналистики. Однако эти надежды не сбылись, потому что правительство перешло к репрессиям, полагая, что общественные противоречия и недуги обсуждать опасно. Спокойнее прикрыть органы печати.

В 1830-е годы поэт полон поэтических замыслов и свершений. В 1832 году он начал писать роман «**Дубровский**», а в 1833-м — повесть «**Пиковая дама**». В 1833 году он приступает к работе над «**Капитанской дочкой**» и собирает материал для «**Истории Пугачева**».

В творчестве Пушкина 1830-х годов историческая тема заняла особое место. К работе над историческими темами он подходил как художник и как ученый-историк, внимательно изучая исторические источники, делая выписки из архивных документов, посещая места, связанные с тем или иным истори-

ческим событием. Чтобы подробнее ознакомиться с краем, где вспыхнуло восстание Пугачева, Пушкин в 1833 году отправился в путешествие по России. Он посетил Казань и Оренбург, где еще были живы воспоминания о Пугачеве. В эти годы Пушкин приблизился к осуществлению давно задуманной идеи — написать историю Петра Великого.

Пушкин видел, что дела его ухудшаются. Семья росла, жизнь в Петербурге стоила дорого. Материальное положение поэта вскоре стало катастрофическим. Прибавилось новое серьезное беспокойство: светские сплетни вокруг имени его жены.

Пушкин много писал. Особенно плодотворно было новое уединение в Болдине осенью 1833 года.

Пушкин закончил в Болдине «Историю Пугачева», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», поэму «Медный всадник». Правда, от публикации поэмы пришлось отказаться: представленная царю в 1833 году для просмотра, она была возвращена с многочисленными возражениями, касавшимися ее идейного содержания.

Пушкина постоянно интересовала личность Петра I, великого преобразователя России. Он понимал, что Петровская эпоха — поворотный момент в истории его родины. Как могучий художник, он всегда тяготел к изображению переломных эпох или исторических и социальных катастроф.

Поэма «Медный всадник» (1833) — грандиозное философское раздумье Пушкина о поступательном ходе истории. Поэма начинается с торжественного вступления, в котором прославляется преобразовательная деятельность Петра I.

Вступление композиционно противопоставлено двум частям, в которых разворачивается сюжет «петербургской повести». Возвышенный пафос сменяется печальным рассказом. К чему же привели петровские преобразования? Лучше ли стало обыкновенному, бедному человеку? Пушкин рассказывает историю жизни бедного чиновника Евгения, нежно влюбленного в Парашу.

Мечты Евгения о семейном счастье и личной независимости вполне законны, в них много для Пушкина личного, автобиографического. Но они не сбываются. Стихийное возмущение природы, противопоставленное разумной воле Петра, несет гибель Параше и бедному люду.

Пушкин переносит столкновение между стихией и разумной деятельностью Петра в план социально-философский. Свое личное горе Евгений пытается объяснить социальными причинами. Но ему противостоит уже не Петр-преобразователь, а самодержавный порядок, который олицетворен в бронзовом изваянии («кумир на бронзовом коне»).

Евгений чувствует на себе жестокость деспотизма Петра, представшего ему в образе Медного Всадника, «горделивого истукана». И он отважно бросает ему вызов. Стихийный бунт

отчаявшегося одиночки лишен смысла. Поэтому Евгений бесславно гибнет, уничтоженный, раздавленный нравственно, с помутившимся разумом. Пушкин выразительно изображает торжество самодержавной власти:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Величие Петра — зодчего нового государства — остается для Пушкина непоколебимым. Но прогрессивный смысл его строительства оборачивается в условиях самодержавного государства гибелью бедного человека, имеющего право на счастье. И в этом одно из противоречий истории: необходимая и благая преобразовательная деятельность осуществляется безжалостно и жестоко, и это становится страшным упреком всему делу преобразования.

К середине 1830-х годов поэт полон надежд, чувствует непрерывное обновление жизни. «...Жизнь все еще богата...» — заявляет он в одном из писем. Не в последнюю очередь это связано с его размышлениями об истории и современности. Так как человек — звено в цепи исторических событий, то, чтобы передать связь поколений, нужно и самому быть яркой личностью, жить полной духовной жизнью. Обезличенность ведет к исчезновению из истории, цветение души — к ощущению причастности к истории, к культуре. При этом Пушкин возлагал особые надежды на дворянство родовитое, знатное, независимое, а не на новую знать, представляющую собой «преданных наемников» власти, служащих из корысти за чины, награды, титулы и поместья. Обеспокоенный тем, что старое дворянство беднеет и теряет свои социальные привилегии, Пушкин полагал, что родовитый дворянин — союзник народа. Не случайно Дубровский становится предводителем бунтующих крестьян, тогда как новые дворяне — защитниками деспотизма. По мысли поэта, задача старого дворянства — обуздание деспотизма. Впоследствии он решительно изменит свой взгляд.

Раздумья над историей и современностью рождают не только повесть «Дубровский», философскую поэму «Медный всадник», но и философскую повесть «Пиковая дама».

* «**Пиковая дама**» (1833). Однажды внук княгини Н. П. Голицыной, князь С. Г. Голицын, рассказал Пушкину, что, проигравшись, пришел к бабке просить денег. Та денег ему не дала, но назвала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. «Попробуй»,— сказала она. С. Г. Голицын поставил на названные Н. П. Голицыной три карты и отыгрался.

Сюжет повести основан на игре случайности и необходимости, случайности и закономерности. В соответствии с этим каждый из героев связан с определенной темой: Германн (фамилия, а не имя!) — с темой неудовлетворенности, графиня Анна Федотовна — с темой судьбы, Лизавета Ивановна — с темой смирения, Томский — с темой незаслуженного счастья. Так, на Томского, играющего в сюжете незначительную роль, падает значительная смысловая нагрузка: пустой, ничтожный светский человек, не имеющий ярко выраженного лица, он воплощает случайное счастье, никак им не заслуженное. Он выбран судьбою в отличие от Германна, стремящегося ее покорить. Удача преследует Томского, как она преследует старую графиню и весь ее род. В конце повести сообщается, что Томский собирается жениться на княжне Полине и произведен в ротмистры. Следовательно, он попадает под действие социального автоматизма, где случайная удача становится тайной закономерностью независимо от каких-либо личных достоинств.



Пушкин. «Пиковая дама»



Пушкин. «Пиковая дама». Германн у дома графини

В Германне соединились расчетливость, воля, сильные страсти и огненное воображение. Он «игрок» в душе. Игра в карты символизирует игру с судьбой. Расчетливость, рациональность Германна обусловлены и объяснены его немецким происхождением, фамилией и профессией военного инженера. Они вступают в противоречие со страстями и огненным воображением. Воля, сдерживающая страсти и воображение, в конце концов оказывается посрамленной, поскольку Германн подпадает под власть обстоятельств и оказывается сам орудием чужой, не понятой им тайной силы, которая превращает его в жалкую игрушку.

Если изменения социальной и личной судьбы затрагивают коренное мироустройство, как в случае с Германном, то они кончатся крахом. Если же, как в судьбе Лизаветы Ивановны, они не грозят законам бытия, то могут увенчаться удачей. Лизавета Ивановна — пренесчастное создание, «домашняя мученица», занимающая незавидное положение в социальном мире. Она одинока, унижена, хотя достойна счастья. Она хочет вырваться из своей социальной среды и ждет любого «избавителя», надеясь с его помощью переменить судьбу. Однако эту



Пушкин. «Пиковая дама»

надежду она не связывает исключительно с Германном. Он повернулся ей, и она стала его невольной соучастницей. Она доверяется жизни, и условием перемены социального положения для нее все-таки остается чувство любви. Смирение перед жизнью оберегает Лизавету Ивановну от власти демонической силы. Она искренне раскаивается в своем заблуждении относительно Германна и страдает, остро переживая невольную вину в смерти графини. Именно ее Пушкин награждает счастьем, не скрывая иронии. Лизавета Ивановна повторяет судьбу умершей благодетельницы: при ней «воспитывается бедная родственница».

В заурядном и обыкновенном человеке нового мира Пушкин увидел наполеоновские и мефистофельские начала, но снял с них ореол «героики» и романтического бесстрашия. Содержание страстей измельчало, съежилось, но не перестало угрожать человечеству. Социальный порядок по-прежнему чреват катастрофами, катаклизмами, и Пушкин испытывает недоверие ко всеобщему счастью в обозримом для него времени. Вместе с тем он не лишает мир всякой надежды. В этом убеж-



Пушкин. «Пиковая дама»

дает не только судьба Лизаветы Ивановны, но крах Германна, идеи которого безумны и закономерно ведут к разрушению личности.

Последние годы

В 1830-е годы Пушкина по-прежнему волнуют мотивы бури, покоя и счастья. За границами дома, семейного очага он уже отчаивается найти жизненное и творческое удовлетворение. В это время давно наметившийся разрыв с обществом стал фактом. Отношения с правительством не улучшились, и начиная с 1834 года Пушкин, по его собственным словам, переходит в глухую и молчаливую оппозицию. Накануне нового года он был пожалован в камер-юнкеры. Придворное звание оскорбило его — обычно такие звания давались юношам. Пушкин был уже не молод. Поэт понимал, что царь, приближая его ко двору, преследует определенные цели. В свете вновь поползли слухи, будто поэт заискивает перед Николаем I. Обстоятельства складывались трагично: камер-юнкерство бросало тень на

Пушкина. Народный поэт, которым Пушкин себя осознал, должен быть чистым и непорочным. С этого времени Пушкин презрительно отзывался о Николае I, в котором, по его словам, «много от прапорщика и мало от Петра Великого». Поэту хотелось уединения, тишины для осуществления больших творческих замыслов, но он вынужден был служить, чтобы содержать семью. Его угнетало светское окружение. Не бывать в свете он не мог: придворное звание обязывало посещать балы и вечера. Поэт решился на отчаянный шаг: летом 1834 года он подал прошение об отставке. В ответ на это ему запретили работать в архивах. Прощение пришлось взять обратно.

Тогда же произошло событие, необычайно взволновавшее Пушкина: полиция распечатала его письмо к жене, в котором он иронически отзывался о придворных обычаях и сообщал, что, сказавшись больным, не пошел поздравить цесаревича (будущего Александра II) с совершеннолетием. Пушкин был возмущен действиями полиции и в особенности тем, что Николай I не посовестился прочитать доставленное ему письмо. «Какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства!» — записал он в своем дневнике. Поэт понял, что его «семейственная» неприкосновенность в опасности, и начал борьбу за свою личную свободу. Понятие «свобода» наполняется для Пушкина новым содержанием: его не волнует свобода политическая, как напишет он в стихотворении Из Пиндемонти. «Без политической свободы жить — очень можно, без семейственной неприкосновенности... невозможно. Каторга не в пример лучше» — таков итог его размышлений. Свобода теперь понимается как личная и духовная независимость.

Пушкин противопоставил мрачным обстоятельствам напор творческой энергии. Жизнь пыталась его сломить, а он преобразовывал ее в своих произведениях в мир, проникнутый драматизмом. За ним, освещенным ясным и мудрым умом, угадывалась прозреваемая Пушкиным в будущем гармоничная и прекрасная жизнь. Перед поэтом развертывалась грандиозная панорама мировой цивилизации как единый исторический поток. Через трагические катаклизмы истории пробивала себе дорогу идея человечности, которая в будущем станет, по убеждению Пушкина, управлять государствами и народами. В этом и состояло, по Пушкину, очеловечивание истории. Он стремился переделать жизнь, одухотворить ее, но она оставалась холодной и жестокой:

Я слышу вкруг меня жужжанье клеветы.

Решенья глупости лукавой,

И шепот зависти, и легкой суеты

Укор веселый и кровавый.

Он пытался найти выход, вновь и вновь предпринимал отчаянные попытки вырваться из тесного круга. Современники замечают тяжелое состояние его духа.

Поэт хочет уединиться в деревне, обрести душевный покой в семье. Этому посвящено одно из самых интимных признаний, обращенных к жене, — «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...».

***«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834).** Эта элегия-послание написана в форме реплики, адресованной собеседнице в устном разговоре. Она содержит итог ранее прожитой жизни с ее надеждами, иллюзиями, бурными желаниями, свершенными и несвершенными планами. Комментарием к стихотворению служит запись Пушкина, поясняющая авторскую мысль:

«Юность не имеет нужды в at home¹, зрелый возраст ужасается своего уединения. Блажен, кто находит подругу, — тогда удались он домой.

О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические — семья, любовь, etc. — религия, смерть».

Итог жизни для человека, который искал счастья, душевного успокоения и творческого уединения вне себя — в обществе, в свете, — безрадостен. Он передан формулой «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Из трех обещанных при рождении и вступлении человека в свет ценностей одна неосуществима вообще, две другие могут быть, верит поэт, осуществимы, если от общества убежать и поселиться в родном гнезде. Пушкин надеется, что, удалившись в деревню вместе с «подругой», он еще обретет покой и волю.

Первые четыре стиха написаны в форме устной речи с характерными недоговоренностями, умолчаниями, рассчитанными на взаимное понимание. Стиль и интонация создаются простыми и даже прозаическими оборотами устной речи: «покоя сердце просит», «летят за днями дни», «каждый час уносит», «а мы с тобой вдвоем Предполагаем жить», «И глядь — как раз — умрем». Герой знает, что он не может спастись от времени нигде, даже в том пространстве, куда он собирается убежать. Но и пространство, в котором он жил, не принесло ему ни счастья, ни покоя, ни воли. В новом пространстве — «обители дальней» — время столь же неуловимо, зато оно наполнено высоким содержанием.

Вторые четыре стиха созданы поэтому в торжественном, традиционно-книжном поэтическом стиле с афористической сентенцией, архаическим оборотом и перифразами:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

¹ В своем доме.

Семейные радости, душевный покой, личная свобода и творческое вдохновение — вот истинные ценности, о которых теперь мечтает Пушкин.

Летом 1835 года поэту удалось получить отпуск на четыре месяца, и он уехал в Михайловское. Здесь было создано одно из прекраснейших стихотворений «...Вновь я посетил...».

* «Вновь я посетил...». В Михайловском Пушкин вспомнил свое двухлетнее изгнание, няню, которая уже умерла. Мысль его обратилась к прожитому, которому он подводил итог в глубокой и печальной думе о себе и времени.

Пушкин перечисляет памятные места, факты своей жизни («Вот опальный домик...», «вот холм лесистый...»), видит неуловимый бег времени: «...и много/Переменилось в жизни для меня,/И сам, покорный общему закону,/Переменился я...»

Пушкин чувствует мудрость «общего закона» — вечного обновления и торжества жизни.

Поэту радостно думать о том, что он неотделим от природы. На душе у него хотя и печально, но светло. Поэтому он так доверчиво смотрит в будущее:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев...

Пушкин обратился в стихотворении «...Вновь я посетил...» к белому стиху, выдерживая пятистопный ямбический размер и мелодию поэтической речи. Его раздумье сохраняет естественность разговорной интонации, которая подчеркивается отсутствием рифмосочетания стихов.

Стихотворение, написанное в тяжелые для Пушкина дни, проникнуто верой в разумность жизни, в конечную победу света над мраком. Поэт передал в нем прощальный привет будущим поколениям, завещал им свой исторический оптимизм. В лирике Пушкина 1830-х годов человек включен в жизнь предшествующих и грядущих поколений. Он кровно связан с историей и природой. Лирические переживания слиты с историческими и философскими размышлениями.

«Современник»

В конце 1835 года Пушкин известил Бенкендорфа о своем намерении издавать литературный журнал. В апреле следующего года вышел первый номер пушкинского «Современника». Поэту удалось собрать в журнале крупнейших писателей страны. Среди его авторов были Гоголь, Кольцов, Тютчев. В «Современнике» Пушкин напечатал несколько крупных своих произведений и критических статей.

Трагические обстоятельства угнетали поэта, и он искал опору в собственном и народном опыте, в том числе в христиан-

ской религии, которая также представляла для Пушкина значительный культурный пласт. Пушкин был не религиозным, а светским писателем. Но так как он воспитывался в православной среде, где религия играла значительную роль, то его художественная культура питалась и религиозными идеями, мотивами и образами.

Христианская этика не противоречила гуманистическим устремлениям Пушкина, а во многом совпадала с ними. Поэт обратился к религиозным текстам, чтобы с их помощью укрепить свой дух и чтобы они помогли ему держаться до конца дорогих ему нравственных ценностей, когда все попытки преобразовать жизнь силой творчества были исчерпаны.

В этих условиях оставалось только упование на Бога и отцов церкви.

Во второй половине 1830-х годов Пушкин задумал и написал несколько программных стихотворений, в основу которых положено раздумье про себя и для себя, представляющее собой выхваченный из потока мыслей и переживаний внутренний лирический монолог. Сходство таких стихотворений обнаруживается в том, что они посвящены общечеловеческим темам, включают общечеловеческие символы религиозного и иного характера и во многих из них размышление прервано, хотя стихотворения закончены и мысль в них завершена. В число этих стихотворений входят, например, «...Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Мирская власть», «<Из Пиндемонти>», «Отцы пустынноики и жены непорочны...». Сюда же нужно отнести стихотворения «Странник», «<Подражание итальянскому>», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», незавершенный отрывок «Напрасно я бегу к сионским берегам...». Некоторые из перечисленных стихотворений, по предположению Н. В. Измайлова, уточненному другими пушкинистами, входили в так называемый каменноостровский цикл¹ (наименование получил от Каменного острова, где Пушкин жил на даче и где было написано большинство стихотворений, исключая «Странника»).

¹ Состав цикла установлен не полностью, и поэтому одни стихотворения исследователями из него изымались, а другие вставлялись. Сейчас признано, что всего стихотворений предполагалось шесть (отдельные стихотворения помечены в автографе римскими цифрами): I. Считается, что стихотворение под этой цифрой до нас не дошло; на незанятое место претендовало стихотворение «Странник». II. «Отцы пустынноики и жены непорочны...». III. «<Подражание итальянскому>». IV. Мирская власть. V. Какое стихотворение занимало это место, неизвестно. VI. «<Из Пиндемонти>». Высказывались мнения, что в цикл входили также стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Напрасно я бегу к сионским берегам...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

* «Каменноостровский» цикл (1836)

Так как все стихотворения, кроме «Странника», написаны в 1836 году и в одном месте, то естественна общность положенных в их основу поэтических принципов. Можно считать, что все стихотворения представляют собой новый этап в лирическом творчестве Пушкина, характеризующийся тем, что религиозный символизм наполняется личным содержанием и, напротив, личное содержание понимается в свете религиозных идей и образов. В результате этого между стихотворениями прослеживается глубокая внутренняя связь — их темы, идеи, образы, символы пересекаются, их мотивы перекликаются и взаимно обогащают друг друга.

Так, тема греха, его искупления и спасения решается в стихотворениях «Странник», «Напрасно я бежал к сионским берегам...», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «<Подражание итальянскому>». Противопоставление мирской власти и власти духовной стало темой стихотворений «Мирская власть», «<Из Пиндемонти>» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Тема духовной жажды пронизывает стихотворения «Странник» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Наконец, тема общечеловеческого и личного исторического бессмертия составляет предмет размышлений в стихотворениях «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

«Странник». В этом стихотворении Пушкина привлек всегда звучавший в его лирике («Пророк») и особенно обострившийся в последние годы мотив духовной жажды как определяющий поведение человека, его внутренние искания и жизненный путь. Сходную тему Пушкин нашел у английского писателя Джона Беньяна в его знаменитой книге «Путь паломника». Пушкин переложил только начало книги, где рассказывается о человеке, который под влиянием поразившей его мысли о греховности человеческого бытия бежит из дома. Он ослабил ярко выраженную христианскую окраску подлинника, отбросил многочисленные ссылки Беньяна на тексты Священного Писания, снял имя пилигрима — Христианин, заменил имя явившегося ему Евангелиста на простого юношу (тщательно подыскивая подходящий персонаж, поэт перебрал несколько персонажей — старика, мужа, прежде чем остановиться на юноше с книгой), вместо мотива сна внес мотив прозрения, а слово «пилигрим» переименовал на более нейтральное «странник». Он освободился от беньяновского аллегоризма и — главное — изменил характер повествования: у Беньяна повествование ведется от 3-го лица («он»), тогда как у Пушкина активизирован личный тон, и рассказ от 1-го лица («я») превращен в исповедь.

Мотивы дороги и пути давно уже получили переносные и символические значения, обозначая жизненный, религиозный путь. Центральная идея стихотворения — идея духовно-религи-

озного кризиса, разрешение которого состоит в уходе от грехов-ной жизни и вступлении на духовный путь, обеспечивающий обр-етение истинного смысла бытия. Кризис наступает «странника», который исповедуется перед всем миром, внезапно, вдруг, без всяких видимых рациональных или эмоциональных причин. Он проявляется как физическое и — прежде всего — духовное из-неможение, как болезнь духа, страдание нечистой совести. Как и пророк в пушкинских стихотворениях, странник «духовной жаждою томим». Он избран, чтобы начать новый духовный путь. Вспыхнувшая совесть, требуя разрешения от скорби и не находя его, погрузила странника в уныние — самый тяжкий грех. Все попытки утаить от окружающих «мысли мрачные» не имеют успеха:

Но скорбь час от часу меня стесняла боле...

Однако уныние странника непонятно толпе, близким и род-ным, как и грозное пророчество. На этой почве в воображении странника возникают апокалиптические мотивы. Они связаны с представлением об общем грехе всего человечества и о лич-ном грехе — страдании уязвленной совести. У Пушкина преоб-ладает мысль о личном грехе, сознание которого выступает прозрением, внушенным свыше. Далее странник рассказывает о том, что его сочли и вправду физически больным.

Принципиально важно, что духовная жажда сопряжена, во-первых, с неизбежным разрывом с прежним окружением, с бег-ством, с вынужденным одиночеством и с изгнанием, а во-вто-рых, она требует помощи свыше, ибо одинокий и находящийся в состоянии душевного кризиса человек боится смерти, «суда за-гробного» и сам не может найти истинный путь духовного воз-рождения, спасения, не в силах преодолеть свой «жребий злоб-ный». Внутренний голос подсказывает страннику, что он должен бежать, но окончательное решение он принимает после встречи с юношей, читающим книгу (Евангелие). Юноша, «даль указуя перстом», открыл некий (священный) свет, источник которого неизъясним. Благодаря «помощнику», «прозрел» и странник:

Я оком стал глядеть болезненно отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.

После напутствия юноши, который укрепил веру и волю странника, ничто не может уклонить его от избранного, вновь обретенного жизненно-духовного пути. Душевный кризис разрешился, и странник устремился к «тесным вратам» спасения. Духовное содержание жизни, таким образом, мыслится истин-ным путем человека и человечества. И в этом заключен выс-ший, сакральный смысл.

«<Подражание итальянскому>» (1836). Тема греха развер-нута и в этом стихотворении. Оно представляет собой вольное

подражание сонету об Иуде итальянского поэта Фр. Джанни, переведенному на французский язык Антони Дешаном.

Стилистические особенности стихотворения объясняются задачей воссоздания библейского сюжета. Пушкин стремился к архаизации поэтического словесного состава, употребляя библейские метафорические образы («гортань геенны гладной»), неполногласные формы («древа», «гладной»), стяжения («дхнул») и славянизмы («лобзанием»). Вместе с тем история рассказана иронически: она воспринимается на фоне другого сюжета — о воскресении Христа. Как и Христос, Иуда оживает, но с помощью дьявола:

Диявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...¹

Сначала его возносят ввысь (Христос был вознесен в Царство Небесное), а потом сбрасывают в преисподнюю, где с «веселием на лике» «всемирного врага» встречает сам Сатана. Далее следует эпизод с поцелуем: подобно тому как Иуда предательски поцеловал Христа, выдав его вооруженным пособникам иудейских старейшин, Сатана со смехом возвращает состоящий из адского огня поцелуй самому Иуде:

Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

По мысли Пушкина, грех всегда рано или поздно наказывается, потому что в мире существует нравственное равновесие. Будучи нарушенным, оно всякий раз восстанавливается, причем моральное возмездие часто возвращается к грешнику тем же способом. Нравственная гармония — непреложный закон бытия, лежащий в его фундаменте, как и гармония эстетическая.

Для того чтобы преодолеть грех в себе и встать на путь религиозно-духовного спасения, нужно укрепить веру и силу духа. Сам человек ввиду слабости не способен победить грех и потому ему нужна помощь Бога, который посылает жаждущему истины ангела, апостола или молитву, сочиненную святым. Среди глубоких лирических признаний, связанных с темой греха, обретением нравственной стойкости и стремлением к очищению совести, стало переложение молитвы св. Ефрема Сирина².

¹ Ср. в «Пророке»: «И он к устам моим приник...», «Как труп в пустыне я лежал...».

² Св. Ефрем Сириин — сириец, сын сирийского жреца, жившего в III веке. Он был ревностным последователем и проповедником христианства, долго жил в пустыне и написал огромное количество религиозных текстов. Из его молитв особенно почитается православной церковью та, которую переложил Пушкин и которая читается во время Великого поста, предшествующего Святой Пасхе.

«Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836). Стихотворение предназначалось для каменноостровского религиозно-философского цикла и было написано в день церковной памяти жены-мироносицы св. Марии Магдалины. Текст композиционно делится на две части — авторское лирическое рассуждение о вдохновляющей молитве и переложение молитвы св. Ефрема Сирина¹.

Пушкин сначала пишет о своем отношении к молитве и о том идеале, который вдохновлял «отцов пустынноиков и жен непорочных»:

Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв...

Поэт следует той же традиции: высокие устремления часто подвергаются нападкам и кажутся неисполнимыми «средь дольних бурь и битв»; чтобы этого не случилось, чтобы не поступиться идеалами и не предать их, надо укреплять «сердце», дух, нравственные чувства:

Всех чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой...

Сила, заключенная в молитве, — неземная, неизъяснимая, пришедшая свыше, но получившая материальное выражение в словах, звуках и наделенная мощью, укрепляющей дух.

Далее Пушкин перелагает текст молитвы. Она насчитывает семь стихов, и поэт, переводя ее на русский язык, не отступает от канона, от принятого традицией устойчивого порядка. Единственное отступление — о любоначалии, т. е. о мирской власти: в тексте молитвы нет относящегося к «любоначалию» эпитета «змеи сокрытой сей», мотива, связанного с дьявольским наущением. Пушкин ополчился здесь против досаждавшей ему власти, погрязшей в грехах.

Переводя молитву, Пушкин выделил общечеловеческий смысл и придал ей личный. Совесть его требовала прощения, разрешения от грехов путем самовоспитания с неременной помощью Бога. Пушкинская этика включала христианское сознание греховности и идею гармонии добра и красоты, которую всей своей жизнью и всем своим творчеством утверждал поэт.

При переводе перед Пушкиным встали значительные стилистические проблемы. В частности, русская поэтическая культура начала XIX века не была нерасторжимо связана с религиозным контекстом, и поэтическое словоупотребление отлича-

¹ Приводим церковно-славянский текст молитвы: «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалиа и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любве даруй ми, рабу Твоему! Ей, Господи, Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков. Аминь».

лось от словоупотребления в религиозных, церковно-славянских текстах. Например, слово «праздный» в поэзии было окрашено сугубо положительно и сочеталось обычно с эпитетами «веселый», «беспечный», «счастливый», тогда как в религиозных текстах оно несовместимо с проповедуемой идеей аскетизма и окрашено отрицательно: «Дух праздности унылой...» Праздность неотделима от уныния. Пушкин блистательно вышел из затруднений и сумел слить религиозное содержание с традиционно поэтическим, характерным для светской культуры. То же характерно и для стихотворения «<Из Пиндемонта>». В строке «Дивясь божественным природы красотам...» совмещено представление о божественном происхождении природы и высшей степени ее совершенства для культурного человека. При этом Пушкин передал боговдохновенность прекрасной природы в глазах религиозно настроенного человека, сакральность и восторженное приятие совершенных красот природы лирическим героем-поэтом.

* «**Мирская власть**» (1836). С темой греха, его преодоления и духовной стойкости человека связано противостояние мирской власти и власти духа, царства кесаря и царства духа, которой посвящены названные стихотворения.

Поводом к написанию стихотворения «Мирская власть» послужил следующий факт: в Страстную пятницу в Казанском соборе Санкт-Петербурга у плащаницы ставили часовых. Пушкин счел это кощунством. Земная власть превышает свои слабые силы, вмешиваясь в обряд таинства, которое ей недоступно. Наблюдая за ненужным вмешательством, поэт испытывает горечь и недоумение, доходящее до сарказма, потому что высокое содержание священного действия опошлено и его божественный смысл принижен.

Мирская власть обвиняется не только в кощунственном искажении смысла религиозного обряда, но и в том, что она отказывает «простому народу» в причастности к духовному содержанию общечеловеческой жизни и вместо социального и духовного мира сеет раздор между «господами» и «простым народом», т. е. поступает не в духе Священного Писания, а наперекор ему. Эта коренная противоположность между властью мирской и властью духовной, властью ложной и властью истинной отчетливо выражена и в других стихотворениях Пушкина 1830-х годов.

«<Из Пиндемонта>» (1836). На этом философско-религиозном фоне отчетливо проступает собственная позиция Пушкина в его отношении к мирской и духовной власти. В стихотворении «<Из Пиндемонта>» (заголовок фиктивен) поэт отрицает систему социальных ролей и политических институтов всех существующих в его время режимов, в которых так или иначе закреплена зависимость человека от общества, от государства.

Раньше Пушкину было не безразлично, от кого зависеть — от царя (самодержавие) или от народа (парламентская республика), как не равнодушен он был относительно цензуры и хотел решать важные государственные дела, желая быть приближенным к престолу в качестве бескорыстного советчика и наперсника государя. Теперь все изменилось: Пушкин пришел к выводу, что ценности, которые выработаны мирской властью в разных странах и свойственные разным формам правления, одинаково чужды коренным интересам человека. Теперь Пушкин считает, что отсутствие политической и социальной свободы — меньшее зло, чем отсутствие свободы личной. В этом скрзалось глубокое разочарование историческим развитием современной поэту России. Мирская власть всюду и везде попирает права личности и в сущности своей античеловечна, антигуманна, направлена на подавление духовных устремлений личности. Пушкин вскрывает главное противоречие, состоящее не между системами правления, а между мирской властью и человеком, земной властью и личностью. Стало быть, приемлема лишь такая власть, которая положит принцип человечности, принцип гуманности в основу идеи государства и в основу политики. Не человек ради государства, а государство ради человека. В основе политики должны лежать коренные интересы личности (человек — цель политики).

В соответствии с этой «программой» выстраиваются истинные гуманистические ценности и называются подлинными права личности: свобода мыслей и переживаний, независимость суждений, бескорыстие и презрение к искательству чинов и наград, возможность вольного странствования, беспрепятственного общения с природой и наслаждение искусством. Главное во всей «программе» — полная личная независимость и полная духовная свобода, наслаждение богатствами природы и созданиями человеческого духа. Именно эти права личности должна обеспечить мирская власть. Было бы неверно предполагать, что Пушкин имел в виду индивидуалистическое отчуждение личности от общества и анархическое своеволие как принцип ее поведения.

Речь в стихотворении идет об истинных, настоящих и положительных ценностях общечеловеческого масштаба и значения. Если мирская власть станет человеческой, гуманной, то и у человека отпадет желание отгородиться от такой власти и быть ей чуждым, а равно и противопоставить обществу личную свободу.

Из прозаических произведений в 1836 году была завершена **«Капитанская дочка»**.

Пушкин мастерски организует сюжет. Роман, стержнем которого послужила любовная история Маши Мироновой и Петра Гринева, стал широким историческим повествованием. Этот принцип — от частных судеб к историческим судьбам народа —

пронизывает сюжет «Капитанской дочки», и его можно легко усмотреть в каждом значительном эпизоде. «Капитанская дочка» стала подлинно историческим произведением, насыщенным современным социальным содержанием. Герои и второстепенные лица предстали в пушкинском романе всесторонне. У Пушкина нет только положительных или только отрицательных героев. Каждый человек выступает живым лицом с присущими ему хорошими и дурными чертами, которые проявляются прежде всего в поступках. Вымышленные герои были связаны с историческими лицами и включены в историческое движение. Именно ход истории определил действия героев, выковывая их нелегкую судьбу. Главной сюжетной линией стало развитие реальных исторических событий. Пушкин в романе обновил открытый им в «Борисе Годунове» принцип историзма.

Благодаря ему Пушкин не поддается мраку, не лишает себя веры в будущее России. Он находит новый идеал в действительности и мыслит его осуществление в историческом процессе. Пушкин мечтает о том, чтобы в будущем не чувствовалось социальных расслоений и социальной розни. Это станет возможным тогда, когда гуманизм будет основой государственной политики. Как только в «Капитанской дочке» Пугачев на время забывает о том, что он вождь крестьян-бунтовщиков, он сразу поступает по-человечески, гуманно, проявляя милость к дворянину Гриневу и дворянке-сироте Маше Мироновой. И это спасает героев. Точно так же Екатерина II поднимается над сословными предрассудками и, оказывая милость Гриневу, избавляет его от наказания и дарит простое человеческое счастье герою и его невесте. Но, по мысли Пушкина, вполне достаточно и того, что герои внутри своего сословия сохраняют честь, достоинство и будут следовать общечеловеческим ценностям. Гринев остается верным кодексу дворянской чести, Савельич — устоям крестьянской морали. Пушкин не изображает дело так, будто случаи, описанные им, стали нормой. Напротив, они предстают вымыслом — не произошедшими в реальности, но возможными в ней и в отдаленном будущем. В настоящем же звучит грустная нота, вносящая поправку в историю пушкинских героев, — как только большие события уходят с исторической сцены, незаметными становятся и герои. Они теряются в жизненном потоке и касаются исторической жизни лишь на короткое время.

Дуэль и смерть поэта

Гениальные произведения, созданные Пушкиным в начале 1830-х годов, не были поняты и по достоинству оценены.

Пушкин не знал покоя и в семье. Молодой француз Дантес, усыновленный голландским посланником бароном Геккер-

ном, зимой 1836 года стал оказывать Наталии Николаевне явные знаки внимания.

Пушкин был возмущен тем, что его жизнь стала предметом светских сплетен. В начале ноября свет нанес сердцу Пушкина еще одну «неотразимую обиду»: поэт получил по почте циничный пасквиль, оскорблявший честь его и Наталии Николаевны. Пушкин показал анонимное письмо друзьям-лицеистам. Один из них сделал вывод, что бумага иностранного производства и принадлежит какому-нибудь посольству. Пушкин догадался, что пасквиль послан Геккерном. Он отправил Дантесу вызов на дуэль. Друзьям удалось предотвратить кровавую развязку. Дантес заявил о своей любви к сестре Наталии Николаевны Екатерине и женился на ней.

Свет выступил не на стороне Пушкина. Все обвиняли поэта и злобно ждали его унижения. Дантес, хотя дом Пушкина был закрыт для него и его жены, не переменял отношения к Наталии Николаевне. 25 января Пушкин получил новое анонимное письмо, оскорблявшее его жену. Пушкин решил положить всему этому конец. В тот же день он написал гневное и резкое письмо Геккерну с явным намерением оскорбить посланника и его приемного сына. В ответ Дантес вызвал Пушкина на дуэль.

Дуэль состоялась 27 января 1837 года в нескольких верстах от Петербурга. Секундантом Пушкина был лицейский товарищ Данзас. Дантес выстрелил первым. Пушкин упал, но нашел в себе силы сделать ответный выстрел, достигший цели. По воспоминаниям современника, поэт воскликнул: «Браво!» Однако Дантес был лишь легко ранен: пуля попала в руку, которой Дантес прикрывал грудь.

Истекающего кровью Пушкина положили в карету. По дороге домой у него начались сильные боли. Рана оказалась смертельной. На квартире Пушкина собрались близкие и друзья. Жуковский вывешивал бюллетени о состоянии его здоровья. К поэту приходили сотни людей. Доктора не скрывали от Пушкина трагического исхода. 28 января Пушкин простился с женой, детьми и близкими друзьями. В предсмертный час он просил простить своего секунданта. Его последние слова были: «Кончена жизнь». 29 января 1837 года в 2 часа 45 минут по полудни Пушкина не стало.

«Женщины, старики, дети, ученики, простолюдины в тулупах, а иные даже в лохмотьях приходили поклониться праху любимого народного поэта», — вспоминала Е. Н. Карамзина.

Власти испугались народных манифестаций и беспорядков и отдали распоряжение перенести тело для отпевания из Исаакиевского собора в Конюшенную церковь, а ночью отвезти гроб в Святогорский монастырь для погребения. В последний путь Пушкина проводили дядька Никита Козлов и близкий

друг поэта Александр Иванович Тургенев. Их сопровождал жандармский капитан.

В Святогорском монастыре 6 февраля 1837 года рядом с могилами деда, бабушки и матери Пушкина похоронили.

Трагическая гибель поэта вдруг открыла глаза и друзьям его, и его знакомым, и всей русской публике, что совершилось злое, черное дело. Гнев и возмущение русского общества выразил М. Ю. Лермонтов в стихотворении «Смерть Поэта».

Пушкин не хотел умирать, он хотел жить. Обстоятельства не могли сломить его. Он погиб, защищая честь жены и свою, отстаивая личное достоинство. Обществу не удалось навязать чуждую поэту волю.

И в этом смысле Пушкин вышел победителем. Торжество его человеческой и творческой правоты несло и стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Пушкин в стихотворении сказал о том, что не власть и сила дают бессмертие, а дух и культура.

Жанр оды, соединивший судьбу империи, судьбу власти с поэзией, теперь разрывает эти понятия и соединяет судьбу поэзии с ее свободой.

В последней строфе Пушкин употребил будущее время. Речь идет не о далеком грядущем, а о ближайшем. Это означает, что поэт не думал о близкой смерти и не считал, будто его творческий путь завершен. Случилось так, что, полный духовных сил, он ушел в бессмертие.

* * *

Еще при жизни Пушкина наиболее прозорливые современники предсказывали ему особое место в русской и мировой литературе. «Возведи русскую поэзию,— обращался к Пушкину Е. А. Баратынский,— на ту ступень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами».

Осознав себя поэтом действительности, Пушкин черпал содержание своего творчества из глубин жизни. Подвергнув действительность критике, он вместе с тем в ней нашел идеалы, близкие народу, и осудил ее с высоты этих идеалов.

Творчество Пушкина давно признано образцом простоты, глубины содержания и красоты формы. Все уверены, что Пушкина они хорошо понимают. В этом есть зерно истины.

Общедоступность его поэзии — результат громадного напряжения творческой воли и неутомимого труда. «Мы читаем у Пушкина стихи такие гладкие, такие простые, и нам кажется, что у него так и вылилось в такую форму. А нам не видно, сколько он употребил труда для того, чтобы вышло так просто и гладко», — справедливо напоминал Л. Н. Толстой.

Как известно, Ломоносов выделил в русском литературном языке три стиля. Каждому из них соответствовали определен-

ные литературные жанры. Последующие писатели (Державин, Фонвизин, Радищев, Жуковский и др.), сближая литературу с жизнью, с запросами времени, нарушали стесняющие правила классицизма в области языкотворчества.

Пушкин завершил то, что было начато его предшественниками и современниками, и создал единый русский литературный язык. Он смело сочетал слова высокого и низкого стиля, сливая книжную и разговорную речь, снижал высокое и возвышал стилистически низкое слово, обоим сообщал поэтичность, а их сочетанию — гармонию:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь...

Слова «торжествуя» и «на дровнях» принадлежали к разным стилистическим пластам, и их совместное употребление в допушкинской поэзии исключалось.

Языковая позиция Пушкина характеризуется тем, что поэт смело разрушал привычные представления о приуроченности определенных слов к определенным темам, стилям и жанрам. Пушкин соединял слова, ранее казавшиеся несоединимыми, помещал слова в новое стилевое окружение, вводил в обиход лексику, которую допушкинская поэзия избегала. Иным было у Пушкина и отношение к славянизмам, архаизмам и устаревшим словам. Славянизмы, соединяясь с русскими литературными и обиходно-разговорными словами, утрачивали возвышенность. Их связь с религиозной сферой ослаблялась, и они получали новые «светские» переносные и непереносные значения.

Опору для единого национального литературного языка Пушкин нашел в народно-поэтическом творчестве и в нормах книжного литературного языка, особенно языка лирической поэзии. Пушкин понял, что книжный язык обогащается и демократизируется благодаря решительному проникновению в него народной поэзии и устной речи. В народной поэзии, по убеждению Пушкина, заключены основные свойства русского языка. Он восхищался ее мудростью, особым складом народной речи. «Что за роскошь, что за смысл, что за толк в каждой поговорке нашей! Что за золото!» — восклицал он.

У Пушкина состав народно-поэтической стихии, свойственной песням и сказкам, сложился из народно-поэтических формул, старинных выражений и простонародной крестьянско-мещанской фразеологии. В художественную речь Пушкина не допускались экзотические областные выражения и ненужные аргоизмы. Поэт строго относился к отбору народно-поэтических средств: без оглядки на провинциальную чопорность, на предписания жанровых канонов. Главное для него — логика событий, правда характеров, искренность и точность выражения. Народно-поэтическая речь, например в сказках, сильна не тем, что в ней много простонародных слов, а тем, что Пушкин

ведет изложение, учитывая народные обычаи и сообразуясь с ними.

Принято считать, что поздний Пушкин чуждался метафор и других выразительных языковых средств. В доказательство обычно ссылаются на стихотворение «Я вас любил: любовь еще, быть может...». Однако смысл языковой позиции Пушкина состоит не в том, чтобы пренебречь тропами и изгнать их из своего творчества, он вовсе не отказался ни от метафор, ни от эпитетов и других способов создания выразительной речи. Суть его отношения к тропам иная: там, где тропы не нужны, он их не употребляет, но там, где без них нельзя достигнуть точности смысла, он широко ими пользуется. Пушкин никогда не писал сложно ни о простых, ни о сложных вещах. Его стилистический принцип — просто о простом или просто о сложном. Это связано с его убеждением в том, что нет величия там, где нет простоты. Достижению этого принципа способствуют тесная связь всех частей текста, выделение опорных ключевых слов, несущих основную смысловую нагрузку, ограниченность и сравнительная краткость предложений. Благодаря такому подходу предложения выстраиваются в стройную цепь. Они содержат лишь то, что нужно для выражения смысла, эмоционального напряжения и воздействия. Всем этим достигается глубина содержания и благодаря этому открывается бездна пространства. Таким образом Пушкин добивается внешней простоты при сохранении внутренней сложности. Чем проще текст, тем сложнее его смысл. Чем сложнее смысл, тем проще выражающий его текст. Не в последнюю очередь это обусловлено отношениями (в прозе, например) между автором-рассказчиком (повествователем) и персонажами. Пушкин легко перемещает точки зрения, меняет манеры изложения, неожиданно сочетает их, добиваясь нужного ему описания событий, душевных состояний, чувств. В результате всего этого Пушкин привел все основные стихии русской речи в состояние равновесия, гармонии.

Создание Пушкиным единого национального литературного языка подготовило почву для творчества последующих писателей. «Нет сомнения, — справедливо говорил И. С. Тургенев, — что он создал поэтический наш литературный язык и что нам и нашим потомкам остается только идти по пути, проложенному его гением».

Пушкин обобщил предшествующее литературное развитие и открыл перед литературой новые горизонты, явился не только создателем русского литературного языка, не только писателем, установившим на сотни лет нормы литературного стиля, но и реформатором, который от мышления жанрами перешел к мышлению различными стилями, искусно и непринужденно играя ими.

Мировая культура складывается из культур национальных. Чем полнее и правдивее писатель отражает в своем творчестве

жизнь своего народа, тем значительнее его вклад в мировую литературу. Пушкин в своем творчестве раскрыл лучшие качества русского человека, русского народа. Но Пушкин не национально ограниченный, а принадлежащий всему человечеству гений.

Наиболее глубокие и принципиальные соображения о национальном и мировом значении Пушкина принадлежат Ф. М. Достоевскому, который высказал их в своей знаменитой речи, произнесенной 8 июня 1880 года на пушкинском юбилее.

***Речь Достоевского о Пушкине (1880)**

Пушкин для Достоевского «народный поэт», выразивший в своем творчестве «художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского». Это понимание Пушкина во многом было подсказано Достоевскому критиком А. А. Григорьевым, который в своей статье «Развитие идеи народности в нашей литературе» говорил о Пушкине как о «величайшем народном поэте, величайшем представителе нашей народной физиономии». По мысли Достоевского, Пушкин нес Европе новое слово — братскую христианскую любовь и «народную веру и правду». «Пушкин,— говорил Достоевский,— есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа, как сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое». Пророчество Пушкина состоит в том, по мнению Достоевского, что решение «проклятых вопросов», разъединяющих человечество, не может быть основано на бунте, на мятеже, на эгоизме, что его опора — христианская любовь, самопожертвование, чистый альтруизм и смирение перед законами Бога, создавшего земной грешный мир. «Смирись, гордый человек...», «Смирись, праздный человек...» — убеждает Достоевский, имея в виду не рабское, баранье, холопское смирение, а смирение высокое, предполагающее готовность жертвовать собой ради человека, народа и человечества. Правда открывается не тому, говорит Достоевский, кто гордо противопоставляет себя народу или другим людям, а тому, кто способен подчинить свои личные интересы высшим народным и общечеловеческим интересам, божественным христианским ценностям. Отсюда проистекает призыв Достоевского: «потрудись на народной ниве», найди в себе высокие христианские и гуманистические идеалы («Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой...»). Эти представления Пушкина, говорил Достоевский, сродни народным, и потому Пушкин в лучших своих произведениях, в «Евгении Онегине» например, предстает «великим народным писателем». Достоевский особенно ценит в Пушкине его оптимизм, его веру в то, что смирение, любовь и самопожертвование во имя ближнего в конечном итоге победят: «Повсюду у Пушкина слышится вера в русский характер, вера в его духовную мощь,

а коль вера, стало быть, и надежда, великая надежда за русского человека».

Наконец, в последний период жизни и творчества Пушкина, отмечает Достоевский, были созданы произведения, «в которых преимущественно засияли идеи всемирные, отразились поэтические образы других народов и воплотились их гении». Это свойство пушкинского дарования Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью». Такая способность есть «главнейшая способность нашей национальности», и Пушкин «разделяет ее с народом нашим». И это также делает его поэтом народным. Суть «всемирной отзывчивости» нации и Пушкина состоит в том, что, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Пушкин — один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность. В «Каменном госте» он испанец, в «Сценах из «Фауста» — немец, в «Пире во время чумы» — англичанин. Отсюда Достоевский делает вывод, что сила духа русской народности и Пушкина заключается во всемирности и во всечеловечности, которую Россия и ее первый поэт несут всему миру.

В «Объяснительном слове по поводу... речи о Пушкине» Достоевский отметил четыре пункта, на которые он обратил внимание.

Первый. Пушкин «своим глубоко прозорливым и гениальным умом и чисто русским сердцем отыскал... главнейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом».

Второй. Пушкин «первый (именно первый, а до него — никто) дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретавшейся в народной правде, в почве нашей, и им в ней отысканные». Тут Достоевский приводил в пример пушкинскую Татьяну.

Третий. В произведениях Пушкина «есть та особая, характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения — способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций, перевоплощения почти совершенного».

Четвертый. Способность, которую Пушкин делил «со всем народом нашим»: «Народ... наш именно заключает в душе своей... склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению...» Это глубокая, по мысли Достоевского, нравственная черта народа и Пушкина. Она заключается в том, что «все богатства, накопленные Европой, не спасут ее от падения, ибо «в один миг исчезнет и богатство», тогда как русский народ и Пушкин вмещают и несут в своих сердцах «силу любящего и всеединяющего духа», которая сохранна всегда — и в богатстве, и в нищете.

Во всем этом и состоит мировое значение поэта, осмысленное Достоевским как его, Пушкина, завещание нам, его далеким потомкам.

Слава Пушкина будет расти и впредь, потому что «Пушкин,— по словам Белинского,— принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное...».

Основные теоретические понятия

Классицизм, романтизм, «истинный романтизм», реализм, лирика, элегия, послание, поэма, повесть, стихотворная повесть, трагедия, цикл.

Вопросы и задания

1. Какие произведения Пушкин написал в Болдинскую осень 1830 года? Расскажите о последних днях жизни Пушкина.
2. Подготовьте сообщение о лирике Пушкина последних лет. Опираясь на примеры анализов стихотворений в учебнике, проанализируйте самостоятельно одно из стихотворений этого периода, например «Когда за городом, задумчив, я брожу...».
3. Как сочетаются в стихотворениях «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» христианские и светские мотивы?
- *4. Подготовьте сообщение на тему «Маленькие трагедии» Пушкина, обратив внимание на то, когда в них начинается действие, каким испытаниям подвергаются герои, что является общим для всех героев трагедий.
5. Что вы знаете о поэмах Пушкина? Кто их герои? Раскройте конфликт поэмы «Медный всадник».
- *6. На чем основан сюжет «Пиковой дамы»? Почему Ф. М. Достоевский назвал Германна «колоссальным» лицом и «петербургским» типом? Что хочет изменить Германн в мироустройстве? За что он наказан?
7. В чем стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» продолжает тему поэтического творчества, известную по другим стихотворениям Пушкина, и в чем не согласуется с ними?

Сравните строки других стихотворений о поэтическом служении (например: «Поэт! не дорожи любовью народной...») со строками «Памятника» (например: «К нему не зарастет народная тропа...»). Сопоставьте поэтическую мысль А. С. Пушкина

в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» с художественными идеями Горация и Державина в стихотворениях на ту же тему.

- *8. Какие критические суждения о творчестве Пушкина в XIX и XX веках вам известны? Изложите самые существенные из них.
 - *9. Писатели и ученые утверждают, что Пушкин — создатель русского литературного языка. Попробуйте обосновать эту точку зрения.
 10. Как вы понимаете слова Белинского, которыми заканчивается глава о Пушкине? Согласны ли вы с ними? Помогают ли они осмыслить значение творчества поэта для развития русской литературы? Подготовьте развернутый ответ на эти вопросы.
 11. Как вы воспринимаете слова Ап. Григорьева «Пушкин — это наше все»? Отвечает ли это утверждение вашему отношению к великому поэту и его произведениям?
 - *12. Какие идеи высказал Достоевский о национальном и мировом значении Пушкина? Как вы понимаете каждую из них? Дополните свои рассуждения словами других писателей и критиков об Онегине и Татьяне, известными из курса 9 класса.
 - *13. Согласны ли вы с Достоевским в его суждениях о Пушкине?
 14. Рассмотрите иллюстрации к произведениям Пушкина. Так ли вы представляли себе героев? Какие художники-иллюстраторы пушкинских произведений вам известны? Какие из них вам нравятся? Почему?
-

Тематика сочинений

Стихотворение «Погасло дневное светило...» как образец романтической лирики Пушкина.

*Почему Пушкин назвал трагедию «Борис Годунов» «истинно романтической»?

Мотив воспоминания в лирике Пушкина.

Историко-философская проблематика поэмы «Медный всадник».

Почему Пушкин дал поэме «Медный всадник» подзаголовок «Петербургская повесть»?

Религиозные мотивы в поздней лирике Пушкина.

Тема и символика зимы в творчестве Пушкина («Образное преломление «равнодушия» и «враждебности» природы человеку в зимних пейзажах»).

* Тематика рефератов *

Дайте сравнительный анализ биографии Пушкина в книгах Ю. М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя» (Л., 1983); Е. А. Маймина «Пушкин. Жизнь и творчество» (М., 1981) и И. Сурат, С. Бочарова «Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества» (М., 2002).

Сравните и прокомментируйте изложение темы «Романтическая лирика Пушкина» в двух или трех учебниках по литературе для общеобразовательной школы.

Изложите основные точки зрения ученых на поэму «Медный всадник».

* Тематика исследовательских работ *

Проблема власти и самовластия в творчестве Пушкина.
Своеобразие изображения «маленького человека» в творчестве Пушкина.

Проблема историзма в трагедии «Борис Годунов».

Символика поэмы «Медный всадник».

Традиции жанра «готической» новеллы в повести Пушкина «Пиковая дама».

«Станционный смотритель» и традиция сентиментальной повести.

Проблема стихотворного и прозаического циклов в творчестве Пушкина.

Литература

А. С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь/под ред. В. И. Коровина.— М., 2000.

Произведения А. С. Пушкина в школе. Ч. 1/сост. В. Я. Коровина.— М., 2002.

Произведения А. С. Пушкина в школе. Ч. 2/сост. В. Я. Коровина.— М., 2003.

Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827.— СПб., 1996.

Пушкин в прижизненной критике. 1828—1830.— СПб., 2001.

Пушкин в русской философской критике.— М., 1990.

Пушкин в прижизненной критике. 1831—1833.— СПб., 2003.

Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов.— Л., 1974.

Вацуро В. Э. Записки комментатора.— СПб., 1994.

Коровин В. Лелеющая душу гуманность.— М., 1982.

Лотман Ю. М. А. С. Пушкин. Исследования и статьи.— М., 1996.

Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма.— М., 1976.

Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине.— М., 1983.

РОССИЯ В 1826 – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1850-х ГОДОВ

Исторические события. Общественная мысль. Литература

С поражения восстания декабристов и с воцарения Николая I начинается новый период русской истории. Первоначально Николай I стремился привлечь внимание общества и смягчить тягостное впечатление от следствия и суда над декабристами, обещал содействовать просвещению России и надеялся, что Пушкин примет в этом участие. В Михайловское послано письмо Бенкендорфа, где от имени Николая I поэту предложено высказать свои мысли о воспитании юношества.

Пушкин, благосклонно принятый Николаем I, получивший разрешение жить в обеих столицах, предался иллюзиям относительно будущего России и своего собственного. У него возникла мысль, что он и образованные независимые дворяне из старинных аристократических семейств могут воздействовать на императора в качестве советчиков и тем самым участвовать в управлении государством (провести необходимые реформы, освободить крестьян и т. п.). Однако этим надеждам не суждено было сбыться. Николай I не желал никаких перемен и не решался на них, предпочитая спокойствие, которое в конце концов привело к застою и к отставанию России от других европейских государств в развитии всех областей.

Новый цензурный устав. Напуганный мятежом декабристов, царь, с одной стороны, стремился привлечь к себе общество, а с другой — пресекал всякие порывы к свободомыслию. Через полгода после вступления на престол он утвердил новый цензурный устав, подготовленный под руководством министра народного просвещения А. С. Шишкова (бывшего основателя «Беседы любителей русского слова») и получивший вскоре по выходе прозвание «чугунный». В уставе содержались жестокие правила: запрещалось обозначать вычеркнутые цензурой места точками; только правительство могло публиковать официальные статьи и важные известия о России, высочайшие рескрипты; нельзя было помещать сочинения, в которых явно нарушались правила и чистота русского языка; характер отступления от правил и нарушений определялся цензором и зависел от его произвола; не допускались к печати исторические труды, содержащие «произвольные умствования», а также сочинения, в которых излагались «вредные» теории «о первобытном зверском состоянии человека», «о мнимом составлении первобытных гражданских обществ посредством договоров» (намек на сочинение Ж.-Ж. Руссо «Об общественном договоре» и на конституции европейских государств), «о происхождении законной власти не от Бога» и т. д. Устав настолько сковывал свободу

печати, что даже Николай I вскоре дал поручение «не держаться» устава и подвергнуть его подробному рассмотрению.

Однако попытки «заморозить» общественное мнение не прекращались. Следы декабризма и преступного вольнолюбивого разгула Николай I усмотрел в поэме «Сашка» студента Московского университета А. И. Полежаева. Расправа была короткой: царь приказал отправить Полежаева солдатом в армию, где, не выдержав истязаний и моральных надругательств, поэт погиб.

В эти годы (1826—1829) Россия вела две войны — с Персией и с Турцией. Обе закончились ее победами и выгодными мирными соглашениями.

1830 год отмечен сразу несколькими историческими событиями: июльской революцией во Франции, установлением Июльской монархии и началом Польского восстания. Они возбудили общественное мнение. Польское восстание было на следующий, 1831 год подавлено русскими войсками. Россия оказалась в международной изоляции, и в самой стране не все одинаково отнеслись к этому событию.

Подавление свободомыслия. В общественной жизни России в 1830-е годы наступает полоса молчания, когда общественная мысль лишь изредка подает голос в защиту личности и ее свобод. В этот период в России установилась атмосфера равнодушия, в которой люди задыхались, не получая глотка воздуха свободы. Всякий протест был исключен. Правительство бдительно следило за всеми проявлениями вольнолюбия. Выразительную характеристику этого времени дал А. И. Герцен: «...картина официальной России внушала только отчаяние: здесь — Польша, рассеянная во все стороны и терзаемая с чудовищным упорством; там — безумие войны, длящейся все время царствования, поглощающей целые армии, не продвигая ни на шаг завоевание Кавказа; а в центре — всеобщее опошление и бездарность правительства». Русский народ по-прежнему находился в крепостной зависимости и испытывал невыносимый грабеж чиновников. Особенно тягостны были первые 10 лет, последовавшие за 14 декабря: человек почувствовал себя порабожденным и гонимым существом. «Людьми,— пишет Герцен об эмоциональном состоянии общества,— овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние».

Если 1830-е, а затем и 1840-е годы в Европе насыщены крупными историческими событиями, то в России 1840-х годов, казалось бы, ничего не происходит. Спустя 15—20 лет после восстания декабристов на троне тот же император Николай I, избегающий существенных реформ внутри страны, тот же гнет крепостного права, то же преследование независимо думающих личностей и гонения цензуры. И все же в обществе совершается громадная внутренняя работа, которую А. И. Герцен, замечательный мыслитель и писатель той поры, назвал «внутренним освобождением» в условиях «наружного

рабства». «Зато внутри государства,— писал он,— совершалась великая работа — глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная».

***Русская журналистика и общественная мысль.** Следы и результаты этой подспудно зреющей русской философской, исторической, этической, эстетической и критической мысли обнаружались в оживлении русской журналистики. Общественное и культурное движение не замирает, а углубляется, сосредоточиваясь в редакциях журналов, университетских аудиториях, кружках. Наступило время жарких философских, религиозно-исторических и литературных дискуссий. Порой они принимают форму острой идейной схватки.

В 1830 году начинает выходить «Литературная газета» А. А. Дельвига, вокруг которой объединяются Пушкин, Вяземский и другие литераторы пушкинского круга. В следующем году начат выпуск журнала «Телескоп» и газеты «Молва», предпринятый известным критиком и эстетиком Н. И. Надеждиным. В 1830-е годы, вплоть до закрытия в 1834 году, продолжает издаваться «Московский телеграф» критика и писателя Н. А. Полевого. С 1836 года выходит в свет «Современник» Пушкина, в котором собираются лучшие литературные силы страны. В том же году в журнале «Телескоп» опубликовано первое «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева, того самого товарища молодого Пушкина, к которому поэт обратился со страстным гражданским посланием 1818 года.

В то время Чаадаев вышел в отставку (1820) и уехал за границу, откуда возвратился на родину в 1826 году религиозным философом. В течение многих лет он писал «философические письма», но лишь в 1836 году опубликовал первое из них, ставшее знаменитым. В нем он размышляет над судьбами России и Запада, католичества и православия. Сравнивая Россию и Запад, Чаадаев склоняется не в пользу православной России. Став христианами по имени, русские, по его мнению, не могли вкусить плодов христианства, как это сделали принявшие веру из рук Рима европейские народы, достигнувшие истинной свободы и благоденствия. «Ни одна великая истина не вышла из нашей среды», «В крови у нас есть что-то такое, что отвергает всякий настоящий прогресс» — таковы обвинительные выводы Чаадаева. Надо заметить, что среди тех, кто не разделял столь пессимистический взгляд на русского человека, были Пушкин, Жуковский, Вяземский, Баратынский.

Какие последствия имела публикация этого сочинения? Для журнала фатальные: его закрыли. Для автора самые драматические: он был официально признан правительством сумасшедшим. Но «врожденное чувство любви к родине» всю жизнь заставляло Чаадаева размышлять, «что задумал Творец о России», и верить в то, что россияне «призваны ответить на важнейшие вопросы, какие занимают человечество».

Оригинальная личность, человек неповторимого облика (Чаадаев был гордым, несколько замкнутым, предельно педантичным даже в мелочах быта), он работой своей души прокладывал новые пути «внутреннего развития, естественного прогресса» русской мысли. Не случайно его труды, идеи непосредственно «пробудили» два противоборствующих общественных направления. Славянофилы и западники 1840-х годов с равным правом могли считать его и своим наставником, и оппонентом. «Письмо Чаадаева,— писал критик А. Григорьев,— было перчаткою, которая разом разъединила два если не соединенные, то и не разъединенные лагеря мыслящих и пишущих людей».

Письмом Чаадаева открыто заявило о себе общественно-культурное направление, получившее название «западничество». Оно вызвало возражения со стороны противников западного, буржуазного пути развития России. Так родилось другое, противоположное западничеству направление общественной мысли, за которым закрепилось название «славянофильство».

Славянофилы и западники. Вопрос о прошлом, настоящем и будущем России, о путях ее развития и ее роли во всемирной истории разделил интеллигенцию на славянофилов и западников.

Ведущие идеологи и публицисты славянофильства 1840-х годов — критик и публицист И. В. Киреевский, его брат, поэт и публицист П. В. Киреевский, поэт и философ А. С. Хомяков, общественный деятель Ю. Ф. Самарин, братья К. С. и И. С. Аксаковы, дети признанного писателя Сергея Аксакова, также известные литераторы.

Русское западничество той поры представляли выдающийся критик В. Г. Белинский, писатель, революционный подвижник А. И. Герцен, его друг и соратник Н. П. Огарев, общественный деятель, профессор Московского университета Т. Н. Грановский, очеркист и критик В. П. Боткин, П. В. Анненков, ставший первым биографом Пушкина, писатель и журналист И. И. Панаев.

И славянофилы, и западники были подлинными радетелями Отечества, их объединяла неудовлетворенность положением дел в России, жажда национального самосознания. И те и другие находились в оппозиции к царской бюрократии (но не к самому самодержавию, здесь позиции каждого из участников движений были различными). И те и другие говорили о необходимости отмены крепостного права, о гражданских правах и свободах. Наконец, и те и другие подвергались цензурным и полицейским преследованиям.

Мечтая о благоденствии Отечества, его великой исторической судьбе, славянофилы и западники по-разному оценивали период Московской Руси и реформы Петра I, буржуазный экономический порядок Европы и патриархальные устои России. И конечно, в поле обсуждаемых проблем был вопрос о назна-

чении искусства, о художественности и народности литературы. А. И. Герцен образно характеризовал связь обеих ветвей передовой мысли: «И мы, как Янус¹ или двуглавый орел, смотрели в разные стороны, в то время как сердце билось одно».

Собрания кружков Герцена и Белинского, литературные салоны и гостиные частных домов, редакции журналов («Москвитянин», «Русская беседа», с одной стороны, и «Отечественные записки», «Современник» — с другой) — вот где разворачивалась живая полемика идейных и литературных противников.

Начало славянофильскому направлению положила в 1839 году статья А. Хомякова «О старом и новом». Здесь нашла выражение общая точка зрения участников движения: в традициях православия и народной нравственности, которая свободна от «барыша», «рассчитанного своекорыстия», — начало «истинного просвещения». Истоки русского характера, «инстинкты русской души» следует искать, считали славянофилы, в обрядах, преданиях, народных обычаях и верованиях. «Преемство жизни» есть необходимейшая основа для ее самосохранения, писал К. Аксаков. Конечно, славянофилы видели в «святой старине» и мрачные стороны. Но все же они идеализировали вековые устои монархии, русский общинный строй, проповедовали не индивидуальные формы жизни, а христианские коллективные, вплоть до «самоотречения». *Соборность* — так со времен первых славянофилов определяется особое качество русского, славянского братства, православного единения разных слоев общества на основе самозабвенного служения «миру», «общине», «роду». Именно в ней искали славянофилы спасение от участи Европы, которая, пойдя по пути буржуазной цивилизации, породила «обезвоживание» человека, торжество скептицизма, эгоистической свободы, переходящей в насилие. Этим во многом объясняется их резкая неприязнь русской революционной демократии, радикальной журналистики, которая ориентировалась на Запад.

В искусстве и литературе славянофилы ценили то, что самобытно, в чем «творит» духовная сила народа. Для Хомякова это были иконы и церковная музыка, для К. Аксакова и Ю. Самарина — творчество А. К. Толстого, В. И. Даля и, конечно, Н. В. Гоголя. Любопытно, что в его «Мертвых душах» К. Аксаков видел гомеровскую эпичность — целостность, «сильное», «вечное», «положительное» начало, связанное с христианским идеалом.

Поиск «внутреннего источника отечественного просвещения» одухотворял славянофилов на собственные творческие разыскания: они писали стихотворения и прозу, К. Аксаков был

¹ *Янус* — в мифологии: двуликое божество; изображался человеком с двумя лицами, смотрящими в противоположные стороны; двуликий Янус — в переносном смысле — лицемер.

самопознания и поскольку поэт сосредоточен на внутреннем мире лирического «я», то для Лермонтова чрезвычайно важно придать своему лирическому герою индивидуальную характерность, сообщить ему неподражаемую оригинальность и заставить читателя поверить в подлинность его мечтаний и страданий.

В раннем творчестве индивидуальное совмещается с типовым, психологически конкретное — с общим, пережитое — с «книжным».

«Ангел» (1831). Лермонтов хотел бы видеть мир, как и мечтали романтики, гармоничным, прекрасным и совершенным. Но жизнь предстала Лермонтову, в отличие от Пушкина, лишенной гармонии. На фоне этой дисгармонии отчетливей проступают идеалы поэта.

Стихотворение «Ангел» — одно из немногих, в которых отрицание и скепсис значительно смягчены. Лирический «сюжет» стихотворения прост и связан не только с биографическими событиями (воспоминания о песне матери), но и с христианской мифологией, согласно которой человек — существо двойственное: в нем слиты бессмертное (душа) и смертное (тело); если тело принадлежит земле, праху, то обиталище бессмертной души — небо; при рождении душа вселяется в тело, и местом ее пребывания становится земля, а после смерти, когда тело превращается в тлен, душа снова возвращается на небо, на свою исконную родину.

В стихотворении Лермонтова отражена первая часть мифа: ангел несет «младую душу» с блаженных небес в земную юдоль. Перенесенная на землю, душа разочарована: она слышит «скучные песни земли», тогда как в ее памяти сохранились небесные звуки. Но если содержание «песен земли» ясно, то что означают звуки — неизвестно. Смысл их давно утрачен. В раннем автографе после третьего четверостишия была еще одна строфа, впоследствии исключенная:

Душа поселилась в творенье земном,
Но чужд был ей мир. Об одном
Она все мечтала, о звуках святых,
Не помня значения их.

Покидая небо, душа обречена забыть слова, их сокровенные значения. Ее память хранит только звуки, но никак не смысл. Значение, смысл утратились, и на них способны намекнуть лишь звуки. Но это означает, что распалась гармония между звуком и словом, между звуком и значением, между небом и землей. Мысль о звуках, составляющих неизвестные слова и утративших значение, выразилась в целом ряде ранних и зрелых стихотворений Лермонтова («Звуки», «Есть звуки — значенье ничтожно...», «Слышу ли голос твой...», «Она поет — и звуки тают...», «Как небеса, твой взор блистает...», «Есть речи — значенье...» и др.).

Типичная для романтиков тема невыразимости чувств и мыслей, встречаемая у Жуковского, Тютчева, Фета, находит в Лермонтове оригинального истолкователя. Пушкина эта тема не занимала, потому что он не сомневался в поэтических возможностях слова выразить все оттенки чувств и мыслей. Он не сомневался также в своей способности настолько овладеть языком, чтобы сделать его послушным орудием для выражения чувств и мыслей. Однако русские и европейские романтики думали иначе. Они полагали, что внутренний мир человека, жизнь души нельзя передать словом и речью. Мысль и чувство, таимые в душе и невысказанные, совершенно непохожи на мысль и чувство, выраженные словом. «Мысль изреченная есть ложь», — твердо уверен Тютчев. Те оттенки и та вибрация чувств, та атмосфера, которую они создают и в которой только и выражается сокровенная правда души, не могут быть запечатлены «языком» и словесной речью, утверждает Жуковский в стихотворении «Невыразимое».

У Лермонтова эта романтическая проблематика повернута иной гранью. Поэт считает, что словом нельзя выразить ни подлинную мысль, ни подлинное чувство. Переживание души не поддается выражению, но причины этого заключены не в ограниченных способностях человека, не могущего стать властелином слова и речи, а в более глубоких причинах, от которых зависят и человек, и его речь.

Внутренний человек не может выразить себя во внешней речи вследствие распада связей между человеком и Вселенной, которая носит абсолютный и неустранимый характер. Слова, порожденные земным миром или возникшие на его почве, обычно лживы и не вольны, как фальшива и не свободна поэтическая размеренная речь («Стихом размеренным и словом ледяным/ Не передашь ты их значенья»). Слова становятся живыми только в том случае, если состоят из живых звуков («созвучье слов живых»). Звуки же рождаются не на земле, а на небе, и в них заключен небесный огонь и небесный свет. Звуки, как и слова, — неземного происхождения. Они выражают идеальные в своей чистоте, свободные от всяких посторонних (социальных, идеологических и пр.) примесей, обнаженные, прямые страсти, чувства, мысли и переживания. Там, на небесной родине, каждый звук правдив и полон смысла, значения. Между звуком и значением, как и между звуком и словом, несущим значение, нет раздора. «Из пламя и света рожденное слово» — это слово небесное. Из таких слов составлено Священное Писание, такими словами начертан Апокалипсис. Однако на земле согласие между звуком и словом исчезает: звуки — хранители памяти о своем небесном происхождении — лишаются значения и смысла, оставаясь живыми и отторгнутыми от слов («И звук его песни в душе молодой Остался — без слов,

но живой»). Душа внимает звуку, откликается на него, но, пребывающая на земле, не помнит значения «звуков святых», которые для нее становятся темными, неясными и таинственными. Значения слов, утратив свою небесную звуковую форму, легко искажаются.

Порок может быть назван благом, грех — добродетелью, грязь — чистотой. Только в небесном слове, «рожденном из пламя и света», только в небесной речи звуки и значения, звуки и смыслы пребывают в согласии. Но такое слово на земле редко («Она поет — и звуки тают, Как поцелуи на устах, Глядит — и небеса играют В ее божественных глазах...»). Чаще несущее печать божества слово «Не встретит ответа Средь шума мирского». Однако, если даже «значение Темно иль ничтожно», небесные чувства узнаются по звукам («В них слезы разлуки, В них трепет свиданья»). Для того чтобы без оглядки предаться высоким настроениям и переживаниям, нужно быть настроенным на неземную волну:

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав его, я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот ответчу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Волшебные звуки в земном мире внятны лишь немногим, но по ним духовно родственные души безошибочно узнают друг друга.

Итак, рациональное значение в «звуках земли» исчезло, душа на земле «забыла» и не может вспомнить смысла неземных речей, но небесная сила, святая и обладающая чудодейственной властью¹, не покинула звуки, не истощилась в них и не умерла:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

¹ В другом тексте стихотворения «Есть речи — значенье...» мысль о небесной силе звуков выражена так:

Их кратким приветом,
Едва он домчится,
Как Божиим светом
Душа озарится.

В этом состоит, по Лермонтову, секрет воздействия поэзии. Однако земной человек может лишь томиться напрасным желанием постичь небесную истину в ее красоте и красоте в ее подлинности, но достичь такого понимания ему не дано. Только поэт способен проникнуть в иной мир и передать звуками и словесной музыкой не смысл, не значение, не содержание неземных песен, а свою тоску по прекрасному и совершенному миру, свое томление по нему и страдание от того, что не может его выразить в той настоящей исконной полноте, какая присуща запредельному миру и какую чувствует в душе. Как каждый человек, поэт наделен бессмертной божественной душой, но, кроме того, он — гениальный поэт, в нем горит творческий огонь, сродный божественному творческому огню. Тем самым Бог по своей воле сделал его своим провозвестником, наделил своим голосом (глас поэта — глас Божий), передал часть своей могучей созидательной силы. Но сходными способностями обладает и бессмертный демон, соперник Бога. Его речь тоже могущественна и выразительна. Не случайно Лермонтов употребил выражение «святая прелесть». Если принять во внимание тогдашнее словоупотребление, то сочетание «святая прелесть» — типичный оксюморон, соединение несоединимого, ибо «прелесть» (обольщение, обман, соблазн, соращение от злого духа)¹ никак не может быть «святой». Эти значения противоположны. Тем самым поэтическая речь, выраженная в звуках, в словах, в ритмах, — внушающая речь, обладающая и могучей святой, благодатной и не менее могучей чарующей, способной околдовать, обольстить и даже погубить силой.

Так поэт у молодого Лермонтова двоятся на избранника небес и на демонического соперника Бога. Раскрыть содержание внутренней жизни лирической личности могут лишь трое: автор-поэт, Бог и демон («кто Толпе мои расскажет думы? Я — или Бог — или никто!», «И звук высоких ощущений Он давит голосом страстей, И муза кротких вдохновений Страшится неземных очей»). В этом противоборстве звуков «святых», ангельских и звуков «прелестных», демонических, а часто и в их неразличимости заключены подлинное страдание и подлинная трагедия: с одной стороны, поэт признается в своей тревоге, обращаясь к Богу («Молитва»), что «редко в душу входит Живых речей Твоих струя...», а с другой — он не может отделаться от прельщающей паугубы неугасимого чудного пламени, «всесожигающего костра», из которого рождаются страсти и который возбуждает «страшную жажду песнопенья».

«Русалка» (1832). Проблема особой власти звуков и «музыки» получила в этой балладе своеобразное разрешение.

¹ В лермонтовское время было живо это значение, в отличие от современного: «очарование, обаяние, возбуждаемое чем-либо красивым, милым, пленительным».

В «Русалке» «музыка» создается чередованием четырехстопного амфибрахия с трехстопным анапестом.

Так романтическая проблема «невыразимости» внутреннего мира во внешней речи и нетождественности невысказанных чувств и мыслей высказанным обогащена у Лермонтова философскими, социальными и психологическими признаками. Она становится неотделимой от занимаемого личностью места во Вселенной, включая земной и неземной миры. Между поэтом и действительностью, которая извращала и уничтожала самые возвышенные чувства, между землей и небом сложились враждебные отношения. В душе человека ангельское тоже борется с дьявольским, потому что содержание, смысл и значение ангельских песен искажено и прочно забыто, его невозможно вспомнить, а дьявольское переиначивает ценности и заставляет бесчеловечное считать человеческим. В результате Лермонтов недоволен всем: и собой как автором-поэтом, и людьми, и «толпой», и демоном, и Богом. Он предъявляет претензии небу за то, что оставило землю без своего попечения, лишив значения и смысла своих райских песен, и земле за то, что на ней никогда не торжествуют высшие духовные ценности.

Казалось бы, сознание неразрешимого конфликта между личностью и мироустройством должно было вселить в душу «лермонтовского человека» апатию и равнодушие: коль скоро невозможно достичь абсолютного счастья, то незачем растрчивать душу на постижение непостижимого, познание непознаваемого, на ненужную и напрасную героическую самоотверженность и жертвенность, которая — герой знает! — ничего не принесет, кроме новых, еще более тяжелых страданий и мучений. Однако вопреки всем этим логически «правильным» соображениям лермонтовский герой — всегда исключительно духовно активная и волевая натура. Он каждый раз, несмотря на горький опыт, вновь и вновь бросается в гущу жизни, втайне надеясь, что на сей раз ему удастся покорить судьбу и подчинить ее своей воле. И каждый раз его ждет жестокое разочарование. Свидетельством тому, что духовная активность героя, с одной стороны, не иссякает, с другой — кончается печально, всегда выступает безнадежная, нереализованная любовь.

Все эти мотивы развернуты Лермонтовым не только в лирике, но и в ранних поэмах и драмах. Наиболее удачной и наиболее совершенной в драматургическом и художественном отношениях из всех пьес Лермонтова была драма «Маскарад».

* «**Маскарад**» (1835—1836). При жизни Лермонтова драма не была ни напечатана, ни поставлена на сцене. «Маскарад» тесно связан с традициями русской («Горе от ума») и европейской литературы. В нем находят переключки с трагедиями У. Шекспира («Отелло»), переломление драматургических принципов Ф. Шиллера (принцип «двойного сострадания» —

жертве и палачу), а также сходство со сценами и мотивами произведений второстепенных авторов.

«Маскарад» продолжает раздумья Лермонтова о сильных сторонах своевольного романтического героя, бросающего вызов всему обществу, и о его коренных нравственных слабостях. «Гордый ум» Арбенина «изнемог» в конфликте со «светом» и с собственными представлениями, внушенными той же порочной средой. В отличие от других пьес Лермонтова в «Маскараде» герой и окружающие его персонажи ведут драматургическую борьбу: несмотря на подчеркнута центральную роль главного героя, другие лица также действуют, а не только выслушивают его излияния.

Слово «маскарад», выставленное в заглавие драмы, означает не только реальное увеселение (костюмированный бал, на который являются в масках), но и нечто большее: с одной стороны, под «маскарадом» понимается жизнь «света» и жизнь вообще (в реальной действительности лица людей — «приличьем стянутые маски», как сказано в стихотворении Лермонтова), где маски скрывают либо подлинные чувства, либо пороки. С другой стороны, «маскарад» — это условная, искусственная жизнь, игровое зрелище и развлечение; надев маску и на какое-то ограниченное время оставаясь неузнанным¹, человек «света» может приоткрыть душу и показать свое истинное лицо.

Маска обеспечивает равенство в анонимной безличности. Надевший маску скрывает лицо, но предъявляет тело. Все прежние сдерживающие преграды — возраст, звание, чин, стыд, приличия, мнения окружающих — исчезают, и чувства, высокие² и низкие, мелкие и глубокие, отважно обнажаются. Но бывает и так, что лицо становится маской, маска — лицом. В этом и состоит ненормальность жизни, ее уродливый парадокс. Лермонтов играет такими превращениями, которые часто неожиданны и непредсказуемы, потому что «свет» неистощим на губительные выдумки. Люди живут словно бы в перевернутом мире, они видят друг друга в социально кривом зеркале. И как только они обнаруживают свое настоящее лицо, сразу становятся уязвимыми.

Только два героя остаются самими собой — Евгений Арбенин и Нина, хотя другие персонажи думают о них иначе: князь Звездич готов видеть в Арбенине демона, Казарин уверен, что

¹ Конечно, риск разоблачения всегда есть, но это входит в правила игры. Маскарад допускает также некоторую фамильярность, более простые отношения, чем обычно, но маска не может гарантировать от оскорблений и преследования.

² Совсем необязательно, чтобы всплывали на поверхность только пороки. Страсть баронессы Штраль к князю Звездичу не порочна: баронесса искренне любит князя, хотя знает, что он недостойн ее любви.

Арбенин не тот, за кого себя выдает («Глядит ягнечком, — а право, тот же зверь... Мне скажут: можно отучиться, натуру победить. — Дурак, кто говорит: Пусть ангелом и притворится, Да чорт-то все в душе сидит»). Да и сам Арбенин подозревает в Нине коварную изменницу.

Вполне закономерно, что Арбенин и Нина, герои, которые держат лица открытыми, падают жертвами всеобщего «маскарада жизни». Нина сразу оказывается объектом любовного приключения, потом роковой ошибки, затем невинной жертвой запутанной интриги. Арбенин с его гордым умом, сильной волей и нравственной непреклонностью — жертвой собственного опыта и знания «света». Стало быть, от «света» нельзя спастись, и поражение заранее предопределено, если волею судеб человек попадет в жернова «света». Никаких могучих сил души и никаких драгоценных качеств недостаточно для того, чтобы уцелеть и не погибнуть. Доктор после смерти Нины, наблюдая за Арбениным, ставит иронический диагноз:

Но если он сойдет с ума,
То я за жизнь его ручаюсь.

Следовательно, безумство гарантирует жизнь и приносит счастье. Здесь видно то огромное историческое расстояние, которое отделяет Арбенина от Чацкого: герой комедии Грибоедова удивлен тем, что ум может принести горе, а персонажи Лермонтова принимают горький и саркастически убийственный вывод о благе сумасшествия, дарующего жизнь и счастье.

Помимо этого маскарад и маска срывают два плана драмы — бытовой и философский. Исследователи обратили внимание на то, что в бытовом плане маскарад — место сомнительное, населенное смешанным, а не избранным обществом. В нем встречаются дамы полусвета, игроки-шулеры, в нем принимают доносчика Шприха. Все это не очень характерно для аристократической среды, для «большого света». Однако в драматургическом отношении это чрезвычайно важно Лермонтову.

Во-первых, для того, чтобы усилить или даже преувеличить порочность «света», где все друг друга презирают и все полны злобой.

Во-вторых, Лермонтову необходим «свет» как единый, суммарный образ без бытовой конкретности и детализации. Ему не нужны ни «светские» сцены характеров, ни сцены страстей. Для художественной мысли «Маскарада» достаточно изображение «света» как общей толпы — анонимной, безликой и одинаковой, в которой одним-двумя штрихами выделены отдельные лица — Казарин (циник), Шприх (доносчик и сплетник), игроки-шулеры. Другие персонажи (Неизвестный, князь Звездич, баронесса Штраль) разработаны более подробно, но лишь потому, что имеют отношение к Арбенину и к интриге. Эти действующие лица также весьма скупо наделены характеристиче-

скими чертами: князь Звездич — глупое и ничтожное создание, баронесса Штраль — женщина, скрывающая свои чувства и готовая на самопожертвование, Неизвестный — затаившийся мститель, ждущий своего «звездного» часа, своего рода «черный человек». В целом «свет» — единый образ, составленный из совокупности персонажей и противопоставленный другому образу — романтическому герою.

В-третьих, «свет» имеет еще одно свойство, которое небезотносительно к смыслу драмы. Злоба и презрение, пронизывающие «свет», не сплачивают общество, не превращают его в монолит, а разрушают связи, разъединяют людей. Единый образ в драматургическом плане на характеристическом уровне оказывается расщепленным и распыленным. В «свете» все завидуют друг другу и все подозревают друг друга в кознях, коварстве и обмане. Никто никому не доверяет. Маскарад — символ разрушенного общества, в котором господствует всеобщее социально окрашенное подозрение, означающее социальную неустойчивость, социальную двусмысленность, когда жизненный взлет чреват внезапным падением, а спокойствие мнимо и всегда подтачивается постоянной тревогой. Подобная атмосфера социальной неустойчивости — род маскарада: неизвестно, что скрыто за маской и что вдруг откроется.

И вот тут бытовая сторона маскарада переливается в философско-символическую, теряя при этом реальную и житейскую конкретность. В бытовом начинает просвечивать философско-символическое. В речь действующих лиц вторгается автор, который устами других героев объясняет суть конфликта, раскрывает смысл маскарада, характеризует современного человека и «век нынешний, блестящий, но ничтожный», поднимая содержание монологов и реплик, как и всей драмы, на философский уровень и соотнося его с категориями добра и зла, идеала и неприглядной действительности.

Как бытовая, так и философско-символическая сторона входят в драму через игру, которая, подобно маскараду, имеет философско-символическое значение. Социальная неустойчивость находит прямое воплощение в карточной игре, где игроки не только соперничают друг с другом, но и борются с судьбой, пытаясь поймать удачу, случай и опираясь при этом на свои собственные внутренние силы. Карточная игра вводит героя в житейскую, бытовую реальность и одновременно выводит из нее, соотнося с высшими началами, управляющими миром. Люди могут в споре с судьбой одержать временные победы, но в конечном счете они всегда терпят поражение, еще раз убеждаясь в трагизме бытия и во всевластии судьбы, которая не дается в руки. С этой точки зрения Арбенин — фатальная личность, участвующая в заранее проигранной схватке. Он ставит чрезвычайно рискованный эксперимент с судьбой, которая играет наверняка. И доказательством тому является ошибка, совер-

шенная Арбениным. К ней героя привели стечение обстоятельств и чрезмерная уверенность в знании законов, нравов и психологии «света».

Итак, в основе драмы — любовная интрига, тоже своего рода «игра», схожая с карточной. В ней существуют свои «правила», свое шулерство, свои испытанные приемы. Она осложнена мотивом мнимой измены. Однако если со стороны Звездича встреча на маскараде — всего лишь очередное любовное приключение, бытовая интрижка, то со стороны Арбенина — это вызов высшим силам, освятившим брак романтического героя. И потому ставка в такой «игре» — участь человека, жизнь или смерть.

Главная пружина действия — ошибка Арбенина в разгадке тайны любовной интриги и любовной измены. Действие сосредоточено вокруг центрального героя, и его завязка напоминает трагедию Шекспира «Отелло», где герой тоже допускает ошибку. Отличие состоит в характере персонажа. Пушкин считал, что Отелло не ревнив, а доверчив. Арбенин, напротив, несколько не доверчив (он не пытается оценить свое затмение и остается тем же, каким и был), ревность его особая: она вызвана любовью не только к Нине, но и к незапятнанным светлым идеалам, которые, как ему представляется, попорчены и убиты изменой жены.

Драма продолжает раздумья Лермонтова о сильных сторонах своевольного героя, бросающего вызов всему обществу, и одновременно о его нравственных слабостях. «Гордый ум» Арбенина «изнемог» в конфликте со «светом» и с собственными представлениями, внушенными той же порочной средой.

Арбенин. Как и другие герои Лермонтова, он двойствен. Его характер заключает в себе непримиримый конфликт. Он отделил себя от «света», от общества. Он презирает его. Мы застаем Арбенина в тот момент, когда он предпочел семейное уединение, любовь Нины, тихое счастье лицемерному, играющему чувствами, жизнями, достоинством людей «свету». Но однажды Арбенин решил вспомнить молодость и опять окунуться в «светский» водоворот, снова на минуту предаться страстям. Он думал, что дыхание общества не коснется его, уже преодолевшего искус светских удовольствий и наслаждений. Случай дает ему возможность испытать себя и в карточной игре, и в маскараде. Арбенин думал, что порвал с моральными нормами среды и стал выше. Однако он остался органическим порождением «света». В драме он выступает преступником и жертвой. Поэтому осуждение его сочетается с несомненным авторским сочувствием и сожалением о его участи. Утверждая гордое достоинство личности, Лермонтов не забывает, что гордость несет печать индивидуализма. Арбенин в своей гордыне вершит суд и приводит в исполнение собственный приговор над Ниной. Он берет на

себя роль Бога, который только один может судить о виновности и невиновности человека. Поставив себя на место Бога, Арбенин ошибается. Так высокий романтический герой нисходит с возвышающего его подножия и становится заурядным преступником. Когда он узнает о невиновности Нины, то оказывается не в силах вынести превращение из романтической жертвы и романтического мстителя в пошлого убийцу. Вместо все разрешающей и примиряющей смерти или жизни в состоянии романтического безумия он продолжает жить обыкновенным сумасшедшим. Его поведение теперь соотносится с судьбой окружающих людей, и эта судьба становится мерой его моральных прав, неизмеримо более скромных, чем гордо возложенные им на себя и присвоенные себе.

Нина. Не в последнюю очередь «ошибка» героя-индивидуалиста зависит от неверия в естественные чувства, которые свойственны Нине и которые она сохранила вопреки светскому окружению. Детская наивность, чистота, от души идущие нежность и любовь, доброе сердце и светлый ум, чуждый условностей и расчетов,— все это образует характер, противостоящий Арбенину и контрастный ему. Такой характер также выступает мерой оценки героя-индивидуалиста. Если Арбенин превращается из жертвы в злодея, то Нина из преступницы в глазах Арбенина — в невинную жертву. Лермонтов сказал в своей драме не только о трагедии индивидуалистического сознания, но и о трагедии гибнущего в условиях «света» простосердечного человека, оторванного от естественной среды. Как бы ни хотел герой-индивидуалист прикоснуться к природной цельности естественного человека, как бы ни хотел он обрести эту цельность, все его попытки заканчиваются нравственными неудачами и поражениями.

Для понимания драмы важно, что в конце ее Арбенин как будто признает над собой верховную власть Бога, раскаивается и просит прощения, но одновременно в своих последних словах упрекает, имея в виду не только Неизвестного, в котором видит перст судьбы, посланца свыше, но и Бога в жестокости.

Романтическая теория «высокого зла» и личное право героя на месть по-прежнему привлекательны для автора «Маскарада», но их истинность поставлена под сомнение, а содержательная слабость весьма ощутима. Поэтому есть все основания считать «Маскарад» завершением раннего, юношеского периода творчества Лермонтова и переходом к зрелому.

Вопросы и задания

1. Каковы основные мотивы ранней лирики Лермонтова (1828—1836)?

2. Почему, по вашему мнению, Лермонтов долго не отдавал своих произведений в печать?
 - * 3. Какой смысл заключен в заглавии драмы «Маскарад»? Связано ли название с конфликтом и интригой драмы?
 - * 4. Расскажите о характерах Нины и Арбенина. В чем состоит основное различие их натур?
 - * 5. Сравните Арбенина с пушкинским Алеко (поэма «Цыганы»). Напоминает ли вам конфликт драмы «Маскарад» конфликт в поэме Пушкина «Цыганы»? В чем состоит различие? Есть ли сходство в характерах и поступках героев?
 - * 6. Опишите типы «света» в драме «Маскарад». Как вы понимаете характер Звездича? Казарина? Шприха? баронессы Штраль? Почему Звездичу после отказа Арбенина от поединка остается только один выход — уехать на Кавказ? Почему баронесса Штраль вынуждена уединиться в деревне?
 - * 7. Какова роль Неизвестного в драме?
 - * 8. Изучив драму «Маскарад», составьте представление о «романтической драме» и ее основных признаках.
-

Поэтический язык Лермонтова в его развитии от ранней лирики к зрелой

Как видно из лирики, поэм, драм и прозы раннего Лермонтова, его поэтический язык находился в стадии формирования. В этом языке чувствовалась внутренняя сила наполняющего его поэтического дыхания. Ранние романтические стихи — блестящая демонстрация прежде всего внушающей, а не утонченной риторики, могучего напора слов, в котором находит выражение глубокая натура поэта.

Сочетание словесного напора и неточности выражения резко отличает поэтический язык Лермонтова от поэтического языка Пушкина. В отличие от Пушкина, у которого между мыслью и чувством, между содержанием и выражением достигнуто обычно равновесие, у которого точность, ясность и сжатость находятся в гармонии с эмоциональностью, а книжный поэтический язык срастается с литературным разговорным, Лермонтов стремится, как метафорически выразился Б. М. Эйхенбаум, разгорячить кровь русской поэзии. Он напрягает русский язык и русский стих, лишает их равновесия, гармонии, чтобы сделать стихи как можно более острыми и страстными. Это не значит, что у Лермонтова разорваны содержание и форма. Напротив, содержание лермонтовской поэзии требовало как раз такого стиха, таких ритмов, таких языковых красок, такой выразительности, основа которых — столкновение символического ореола слов, их эмоциональной выразительности с предметно-логическими значениями. Таким путем Лермонтов продолжил вслед за Пушкиным расшатывать и ломать жанровую

систему и жанровые перегородки, доставшиеся в наследство от классицизма и закрепившиеся в поэтическом языке сентименталистов и романтиков.

Как и у Пушкина, словесно-речевые средства у Лермонтова не укладываются в рамки какого-либо из установившихся жанров. Это означает, что в стихотворении, обнаруживающем одическую традицию, генетически связанном с одой, Лермонтов употребляет слова элегической или романской окраски, а часто и так называемые прозаизмы, слова обиходно-разговорного языка. В отличие от Пушкина, который мыслил различными стилями и сталкивал их, преодолевая монотонность жанровых стилей, Лермонтов пошел иной дорогой. Стилистическая закреплённость слов и оборотов преодолевалась благодаря напряженности интонации, стремлению к «музыкальности» и нарочитой прозаизации поэтической речи. Так вырисовываются основные речевые, интонационные и стиховые формы речи, перемешанные между собой. Главные из них — декламационная, ораторская, риторическая и музыкальная, напевная. Обе рассчитаны прежде всего на внушение читателю или слушателю определенного эмоционального впечатления. Стало быть, главная особенность и примета стиля Лермонтова — построение эмоционально напряженного контекста, в ходе движения которого смещаются точные значения отдельных слов. В отличие от Пушкина упор делается не на предметное, логически точное значение слова, а на создание эмоциональной выразительности целого. В результате оказывается, что логическая связь между словами ослаблена (критики сразу заметили неточность выражений «ржавчина презренья», «дух изгнания», «с досадой... надежд» и др.). Общий эмоционально-речевой поток настолько увлекает поэта, что приводит к неправильностям и просчетам натурального (львица оказывается с косматой гривой на спине, тогда как грива — принадлежность не львицы, а льва), эвфонического (дважды — «С свинцом в груди...»; звучит как «с винцом в груди»), грамматического («Из пламя и света...» — правильно: из пламени и света) и иного свойства. У Пушкина такие случаи единичны, у Лермонтова они встречаются чаще. Это объясняется тем, что предметно-смысловое значение намеренно скрывается и отходит на второй план, уступая место экспрессивно-эмоциональным значениям и краскам, что в поэзии Лермонтова, по словам академика В. В. Виноградова, всегда существует конфликт между вещественными, конкретными значениями слов и их выразительными оттенками, их способностями экспрессивного внушения. Иначе говоря, у Лермонтова эмоциональное развитие темы подчиняет себе словесно-образное движение.

Лирическая экспрессия как раннего, так и зрелого Лермонтова поддерживается употреблением слов с качественно-эмоциональными значениями. Именно они определяют образное дви-

жение лирической темы. Художественный эффект достигается безыскусственной простотой речи с ее опорой на живые нормы книжного и разговорного языка. Слова стягиваются в пары, в устойчивые сочетания, либо по признаку их смыслового или стилистического соответствия, либо, напротив, вследствие их расхождения. Так, в «Смерти Поэта» на подобные значимые по смыслу и интонационно выделяемые сочетания, часто традиционные в поэтическом словоупотреблении, ложится основная эмоциональная нагрузка: «мирных нег», «свет завистливый и душный», «сердца вольного», «пламенных страстей». Здесь традиционные и стиливые оппозиции: «И прежний сняв венок — они венец терновый...»

Нередко слова образуют контрастные группы, в которых смысл целого превышает значение каждого отдельного слова, приобретает в сочетании несвойственный ему оттенок. Например, «напрасно и вечно» ощущаются неразъемной парой. Слова здесь сближены не по прямому контрасту (мгновенно и вечно), а по особому: напрасное желание обесмысливает вечное, придавая всему выражению трагическое звучание. Слово «вечно» для романтика теряет высокий ореол, становясь знаком неотступной тоски, несовершенных, хотя и необъятных, желаний. «Напрасно» и «вечно» принадлежат при этом к разным стиливым пластам: «напрасно» — слово обиходное, бытовое, «вечно» — книжное. «Напрасно» воспринимается как прозаизм, «вечно» — как поэтизм, но, поставленные рядом, стилистически уравновешивают друг друга.

Лермонтову важна не столько игра смыслов внутри сочетаний, сколько противоречивое единство. В стихотворении «Сон» читаем: «Знакомый труп лежал в долине той...» «Знакомый труп» — не метафора. Необычность этого сочетания заключена в его целостности. Лермонтов стремится к сращению определяемого слова с определяющим, и оно, сращение, становится знаком своеобразного мировосприятия. «Труп» «знаком» не среди других, незнакомых трупов, не на их фоне, а своей уже известной и давно напороченной судьбой. Метафорическому выражению поэт обычно возвращает реальный смысл.

Лермонтов закрепляет устойчивое экспрессивное наполнение в словах и в их сочетаниях. Поэтому у него наблюдается обилие повторяющихся одних и тех же выражений, переосмысление уже готовых поэтических формул, тяга к афористической речи, где неотрывность сочетаний предельно очевидна и художественно значима.

С этим связаны две противоречащие друг другу тенденции.

С одной стороны, крайняя непритязательность в выборе определений, которые будто бы всецело предметны и даже нарочито неизобразительны. Например, в стихе «И белой одежды красивые складки...» определение «красивые» слишком общее. И таких «простых» определений поэт не избегает: вороной

конь («Араб горячил вороного коня», «Три пальмы»); зеленые ветви, зеленые листья («С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская. На ветвях зеленых качаются райские птицы», «Листок»; «Хранимый под сенью зеленых листов», «Три пальмы»); высокая чинара («И странник прижался у корня чинары высокой», «Листок»); знойные лучи («От знойных лучей и летучих песков», «И стали уж сохнуть от знойных лучей», «Три пальмы»). Сюда же нужно отнести фольклорные образы: черноглазую девицу, черногривого коня, месяц ясный, буйную думу, широкое поле и пр. В зрелой лирике можно заметить пристрастие к предметности: проселочный путь, спаленная жнива, полное гумно, с резными ставнями окно и т. д.

С другой стороны, изощренная и утонченная живопись, отобранная из образцов книжно-поэтического языка (прозрачный сумрак, румяный полусвет, степь лазурная, цепь жемчужная, влажный след), а также напряженность психологических состояний (позор мелочных обид, жалкий лепет оправданья, пленной мысли раздраженье, любви безумное томленье и т. д.).

На фоне эмоционально окрашенных эпитетов и сочетаний предметные образы, повторяясь, кочуя из стихотворения в стихотворение, наполняются экспрессией. «Зеленые листья» — не простая фиксация цвета листьев, но и обозначение жизненности, молодости, здоровья и в то же время обреченности, «знойные лучи» — не столько жаркие, сколько губительные. И это второе, эмоциональное значение выдвигается на первый план.

Стремление Лермонтова к выделению отдельных слов и словосочетаний находится в прямой зависимости от интонационной структуры стиха, способствующей более полному выявлению выразительности всего контекста, в котором эти отдельные слова или словосочетания не теряются, а сверкают звездами. С одной стороны, у поэта широко развита ораторско-декламационная интонационная система, создаваемая патетическими формулами и сравнениями, развернутыми и подчас непосредственно не связанными с логическим содержанием, но эмоционально настраивающими на состояние души лирического героя и поясняющими его:

Так Храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!

Такого рода интонации всегда исключительно напряженны, и стиховая речь благодаря им движется в убыстренном темпе, а один образ нанизывается на другой.

С другой стороны, ораторской интонации противостоит музыкальность, напевная интонация. Классический пример — «Когда волнуется желтеющая нива...» с типично мелодической композицией, представляющей единый синтаксический период.

Ораторская напряженность и напевная мелодичность — два полюса, между которыми располагаются промежуточные типы

интонаций. Позже все большее распространение получает разговорная интонация. Так, в стихотворении «Валерик» высокая лексика, связанная обычно с декламацией, утрачивает патетичность, а элегические обороты («жизни цвет» и др.), способствующие напевности речи, тоже выговорены нарочито прозаично.

Лирика 1837—1841 годов

В эти годы стиль Лермонтова становится проще: поэт¹ избавляется от языковых штампов романтизма, исчезает гиперболизм, грандиозность метафор и сравнений, демонстративная и не всегда оправданная напряженность интонаций. В зрелой лирике сложились другие, по сравнению с лирикой Пушкина, национально-типичные и индивидуально-своеобразные формы психологически углубленного самовыражения лирического героя. В целом можно сделать вывод о том, что поэтический язык Лермонтова, представляя иную грань национального литературного языка, стал, как и поэтический язык Пушкина, классическим. Крупнейший поэт XX века Г. В. Иванов утверждал: «...все наиболее значительное в нашей поэзии есть результат скрещивания этих традиций (Пушкина и Лермонтова.— В. К.)».

Разнообразие словесно-речевых, интонационных и стиховых форм направлено на создание психологически конкретного облика лирического героя, на индивидуализацию его переживаний. В устойчивых и повторяющихся словесных образах, намеренно выделяемых и представляющих собой противоречивое содержательно-стилистическое единство, Лермонтов утверждает цельный и глубокий лирический характер. Он раскрывается во всем творчестве поэта, но наиболее полно в лирике.

Зрелая лирика Лермонтова сохраняет многие черты ранней, но отличается от нее рядом существенных признаков. Во-первых, в лирике 1837—1841 годов заметно уменьшается количество стихотворений исповедального и автобиографического характера. Лермонтов стремится представить свои чувства в форме рассуждения или рассказа, отходя от напряженной

¹ Перемена поэтического стиля осознана самим Лермонтовым. В стихотворении «<С. Н. Карамзиной>» он писал:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури тайные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

патетичности и сугубо личного тона, сдерживая, прикрывая эмоции холодной иронией или сниженно прозаической речью. Энергия отрицания в этом случае ощущается более содержательной и глубокой, чем непосредственно выплеснутая наружу. Во-вторых, возрастает количество «сюжетных» стихотворений из мира человеческого или природного, в которых авторская личность проступает через освещение случившихся событий. В-третьих, появляются стихотворения, в которых лирическое «я» условно отодвинуто на второй план, весь первый план отдан «объективным» персонажам, отделенным от авторского лирического образа. Все эти перемены обусловлены идейно-художественными сдвигами в мирозерцании поэта, отразившимися в жанровой системе и в поэтическом языке.

По типу выражения лирического «я» стихотворения зрелого периода можно разделить¹ на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические монологи, написанные от лица лирического «я» (например, «Дума», «И скучно и грустно»); философско-символические, в которых лирическое «я» непосредственно не явлено, но выбранный «сюжет» и его освещение свидетельствуют о скрытом, но узнаваемом и несомненном присутствии лирического «я» (например, «Три пальмы», «Утес»); объективно-сюжетные, в которых лирическое «я» отсутствует, растворено в «сюжете» или его заменяет самостоятельный лирический персонаж, причем нередко выбирается форма не индивидуальной, а фольклорной, общенародной поэзии (легенда, предание, песня) или ее имитация (например, «Бородино», «Казачья колыбельная песня»). Эти группы могут смешиваться между собой, образуя гибридные формы проявления лирического «я».

Изменения в строе зрелой лирики связаны также с тем, что Лермонтов перестал воспринимать реальность в духе книжного романтизма — уродливым покрывалом, брошенным на вечность, рабством его рожденного небом духа. Мир был осознан местом обитания, где предстояло жить и действовать.

В целом герой зрелой лирики по-прежнему чужд обществу, по-прежнему «гонимый миром странник», бросающий вызов земле и небесам и отвергающий тихие пристани любви, христианского смирения и дружбы. Он не может удовлетвориться ими, хотя его радует краса природы («Когда волнуется желтеющая нива...», «Ветка Палестины»), облик молодой, очаровательной женщины («<М. А. Щербатовой>»), дружеский привет («<Из альбома С. Н. Карамзиной>», «<М. П. Соломирской>», «А. О. Смирновой», «Графине Ростопчиной»), сердечная искренность («Памяти О<доевско>го»), внимание и трогательная

¹ Конечно, отчетливо сознавая неминуемую условность, схематичность такого деления, в известной мере соответствующего объективной картине и проводимого в целях более удобного изложения.

забота. Цена их человеческую значительность и душевную прелесть, он понимает, что они единичны и мимолетны, в целом и светский круг, и весь мир не стали для него родным домом. Дружеские встречи, участие близких людей не отменяют одиночества и отчужденности от всего бытия. Впрочем, герою Лермонтова с его титанической душой мало внимания отдельных людей. Ему потребно сочувствие вселенной — так грандиозны его претензии к жизни. Можно сказать, что с этой точки зрения в зрелой лирике масштаб отрицания, его обобщенность и энергия не только не ослабевают, но и усиливаются, достигая невиданных размеров. Одиночество и неустроенность чувствуется остро переживает не один лишь герой, но и лирические персонажи, прежде от него необычайно удаленные по своему миропониманию.

Особенность зрелой лирики заключается также в том, что ее герой становится ближе к простым людям, хотя между ним и лирическими персонажами остается духовная дистанция. Лермонтов не подлаживается под простого человека, не пытается принизить свой интеллектуальный уровень, опростить его, встать в один ряд с лирическими персонажами. И все же если в ранней лирике точка зрения избранной природы оставалась почти единственным и непререкаемым авторитетом, то в зрелую пору автор замечает «толпу», отдельных людей, стоящих вне непосредственного авторского кругозора. Он поворачивается лицом к народной жизни и видит крестьянскую Россию, ее природу, ее быт («Родина»). Поэт стремится постичь ранее недоступные ему переживания обыкновенных людей, открывая в их жизни тот же трагизм одиночества, который несет в собственной душе. Многие лирические персонажи наделяются чертами, свойственными основному герою, — суровой сдержанностью, мужеством, ясным сознанием долга, волей, способностью сильно и глубоко страдать. Но большей частью им не дано понять, в отличие от лирического героя, причины трагизма. Так, в «толпе», изображенной в стихотворении «Не верь себе», нет человека, «не измятого» «тяжелой пыткой». Однако «толпа» не может объяснить законы, обрекшие ее на тяжкую участь. Лермонтов признает укоры людей из «толпы» до известной степени оправданными, потому что, погруженный в свои переживания, «мечтатель молодой» не проявлял интереса к суровой жизни «толпы» и мало знал о ее чувствах. Поэт пытается понять правду «толпы», хотя и не принимает ее. По своему общественному сознанию он значительно выше «толпы», но показательно уже то, что он делает попытку войти в чужое сознание.

Критические претензии лирического героя к миру становятся в творчестве не только социально острее, но и, главное, конкретнее. Протест и отрицание относятся к светскому обществу («Как часто, пестрою толпою окружен...»), но теперь светская

«толпа» с ее лицемерием, пошлостью, завистью и погоней за чинами, денежными местами осознана приближенной к трону («Смерть Поэта»), и ее нравственные пороки — производное от социального устройства («Прощай, немытая Россия...»), где на одном полюсе — рабы, на другом — подавляющий их и держащий в повиновении и страхе полицейский аппарат. Конкретность отрицания соединяется со всеобъемлемостью («Благодарность»), критика распространяется не только на поколение, воспитанное в условиях деспотии, но и на самого поэта, зависящего от жизненных обстоятельств. Так, в «Думе» лирический герой уже включается в «наше поколение» и углубляется социальная и нравственно-психологическая мотивировка бесцельности и бесследности существования отверженных и обреченных на забвение дворянских интеллигентов, неспособных действовать ответить на произвол режима.

В зрелой лирике поэт, стремясь соотнести свои идеалы с непринятой и отрицаемой реальностью, все чаще ощущает ее власть. Это приводит его к признанию неразрешимости конфликта с миром и дисгармонии в собственной душе, раздираемой противоречиями. Гордое одиночество, мятежная настроенность и демонический протест — основные слагаемые романтического мирозерцания — оказываются уязвимыми, и герой Лермонтова чувствует их ограниченность. Он хочет найти им опору в жизни, но так и не обретает ее. Духовный опыт тяжбы с мироустройством выявляет недостаточность индивидуального протеста. В этой связи происходят важные сдвиги в позиции поэта — его бунтарство утрачивает активно-наступательный характер, лишается волевого напора и все больше становится «оборонительным» и даже «страдательным». В лирику проникают мотивы усталости и безысходности. Для себя Лермонтов уже ничего не ждет и ищет покоя в умиротворении («Из Гете», «Выхожу один я на дорогу...»), не помышляя ни о мести людям и миропорядку, ни о героической гибели перед лицом «целого мира». Теперь гибельным оказывается любое соприкосновение с космосом, земными или фантастическими существами.

Если в ранней поэзии лирические чувства выступают крайне напряженными, то в зрелой они заметно притушены. Лермонтов избегает открытой эмоциональности. В связи с этим возрастает внимание к предмету и увеличивается роль повествовательно-лирических жанров. Рассказ сопрягается с элегией («Бородино»), с мелодиями, романсами («Свиданье»), с посланиями («Валерик»), с песнями, имеющими фольклорную основу («Казачья колыбельная песня»). Скрещивание жанровых форм становится одним из важных путей их обновления и оживления. Баллада, например, вбирает признаки романа («Тамара») и песни («Дары Терека»). Как правило, в балладах Лермонтов ослабляет сюжетное начало, устраняет эпизод,

событие и ставит акцент на психологической атмосфере, окутывающей балладную ситуацию. Сюжет обычно остановлен на кульминации, а развязка дана намеком, что усиливает лиризм. Из содержания баллады исчезает мотив субъективной вины, занимавшей столь видное место в балладах Жуковского и Пушкина.

Роковой конфликт — у людей нет прочных контактов ни между собой, ни с существами иных миров — отнесен ко всему бытию и распространен на космическую область. Трагическая развязка вследствие этого предначертана заранее, что прямо или косвенно, но всегда обобщенно отражает катастрофический личный опыт Лермонтова.

Подобные изменения происходят и в других формах. В элегию неожиданно вплетается мещанский городской романс («Соседка»), в послание включаются батальные сцены («Валерик»), а сатирическая зарисовка совмещается чуть ли не с сентиментальной идиллией («Как часто, пестрою толпою окружен...»). Лермонтов становится строже в лирических высказываниях, разнообразнее в использовании интонационных средств и одновременно лаконичнее в выражении переживаний. Он более чуток к духовным процессам, к их «логике».

Первостепенное значение приобретают для Лермонтова нравственные ценности (жажда единения с людьми, любовь к Родине и народу), но поэт, припадая к этому чистому роднику и понимая, что слишком многое разделяет его и «простого» человека, не может и не хочет расстаться со своим правом на особую и «странную» судьбу. Это углубляет трагизм его лирики.

Нередко лирический герой Лермонтова чувствует на себе давление враждебной действительности и непосредственно откликается на него.

«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840). Лермонтов прямо сталкивает светлую мечту и праздничный шум новогоднего маскарада. Обычно в романтической лирике душа героя независима от маскарадного мира («Наружно погружаясь в их блеск и суету...»), хотя тело его пребывает среди шумной толпы. Однако окружающая героя «пестрая толпа», наполненная «образами бездушных людей», не оставляет его в покое («Когда касаются холодных рук моих С небрежной смелостью красавиц городских Давно бестрепетные руки...»).

Вся композиция стихотворения отражает раздвоенность лирического героя, находящегося и в маскарадном чаду, и вне его. Герой, сохраняя самостоятельность, пытается сопротивляться, но не может вырваться из «светской» суеты. Здесь, как и в драме «Маскарад», маскарад — символ реальной действительности, независимо от того, скрывают ли маски подлинные лица, или сами открытые лица есть не что иное, как «приличьем стянутые маски». Смысловой эффект стихотворения заключен в том, что лирическому герою отвратительны маски любого рода, так

как за ними он не видит живых человеческих лиц, а встречает лишь «бездушные образы», слышит «затверженные речи», ощущает касание «бестрепетных рук», но выйти из маскарадного мира не может. Надеясь отыскать подлинную жизнь, он уходит в сон, в мечту, где исчезает маскарад и нет ни масок, ни скрывающих лица «приличий». По контрасту с веселым, шумным, блестящим маскарадным миром мечта поэта и образы, встающие перед ним, оказываются обращенными в прошлое, внешне невыразительными и бедными: здесь царят запустение, покой, тишина («сад с разрушенной теплицей», «Зеленой сетью трав подернут спящий пруд», «вечерний луч», «желтые листы»). Осенний пейзаж дополняет картину угасания дворянской усадьбы: «высокий барский дом», аллея, а за прудом — поля, покрытые туманами. Прошлое предстает в элегических красках и тональности. Однако внешняя картина не соответствует внутренней, а противопоставлена ей. Кругом увядание, «старость», лирический герой — ребенок, и его мечта напоминает «первое сиянье» «молодого дня». «Старинная мечта» по-прежнему юна, звуки, связанные с ней, — «святые». Засыпающей природе контрастны чистота помыслов и чувств, радостное погружение во внутреннюю жизнь.

Лирический герой возвращается к естественному, словно бы нетронутому цивилизацией, простому сознанию. Воспоминание о патриархально-поместном быте окрашивается в идиллические тона. Печальный элегический тон светлеет, и элегия смешивается с идиллией. Если «толпа» — одна неразложимая масса, где люди неотличимы друг от друга, лишены своеобразия, если «толпа» бездуховна, «пестра», то «старинная мечта» возникает на фоне конкретных и точных образов («зеленая сеть трав», «спящий пруд», «темная аллея», «вечерний луч», «желтые листы», «лазурный огонь глаз», «розовая улыбка молодого дня»). Идиллическое описание оказывается многоцветным и живым. Лирический герой чувствует себя «всесильным господином» «дивного царства» своей мечты, своего воображения. Однако Лермонтов тут же дает понять, что настоящее отвергает лелеемую им мечту, что идиллия — в прошлом. «Старинная мечта» скована враждебным бездушным миром, который и разрушает ее («И шум толпы людской спугнет мою мечту...»). Помещенная в центре стихотворения «мечта» (образ идеала) духовна и воплощена в гармоничных элегически-идиллических формах, но она охвачена дисгармоническими, резкими, неожиданными словами, оборотами и звуками, характерными для сатиры и негодующей инвективы. Уродливый внешний мир окружает исполненный красоты внутренний мир поэта.

Противоречие между мечтой и реальностью образует трагическую коллизию в душе поэта. Она воплощена в итоговом образе «свежего островка» «среди морей». Подобно тому, как «Свежий островок безвредно среди морей Цветет на влажной

их пустыне», так и лирический герой одинок в чуждом ему окружении «светской» толпы, «старинная мечта» сохраняется «Под бурей тягостных сомнений и страстей...». Здесь заключен весь трагический смысл стихотворения. «Свежий островок» окружен стихией морей и бесконечно одинок среди них. Причем одна природная стихия (вода) несовместима с другой природной стихией (сушей), но не враждебна ей («свежий островок» «безвредно» «цветет»). Точно так же несовместимы лирический герой и светская толпа, которой внешне присущи жизненность, «шум музыки и пляски», суэта, внутренне она — «пустыня», которую покинул дух. Но в отличие от природных стихий, бездуховная светская толпа активно враждебна высокому духу личности.

Драматический слом настроения происходит в тот момент, когда герой находится на вершине, в апогее воспоминания, когда он овладел мечтой («царства дивного всеильный господин»). Мотивировка слома идет с двух сторон: изнутри и извне. Во-первых, герой уже не может удержать мечту, потому что живет в реальности. Мечта приходит к нему на краткий миг («сквозь сон», в забытии), и он лишь на мгновение погружается в мир мечты. Во-вторых, реальность грубо вторгается во внутренний мир героя («шум толпы людской спугнет мечту мою»). Так идиллическая картина при возвращении из мечты в реальность разрушается, исчезает, а мечта превращается в «обман». В герое рождаются эмоции досады и обиды на себя и на толпу, вспыхивает гнев, и он готов мстить «толпе»:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Не властный сохранить «старинную мечту» и воплотить ее наяву, герой способен лишь на оскорбляющий жест и угрожающий вызов. Он отчаялся и свыкся с безнадежностью. Его сердце схвачено ледяным холодом сомнения и гибели, но в нем еще живет память о высоких стремлениях, о жаре любви, юношеская жажда подвигов и мечта о счастье. Однако она, эта память, приносит одни страдания и терзает душу. Теперь Лермонтов не нападает, не бросается в бой, как это было в ранней лирике, а лишь защищается, иногда огрызаясь, иногда смиряясь и уповая на Бога, иногда доверчиво предаваясь течению времени. И тут выясняется, что духовность и ее формы (элегия и идиллия) прекрасны и гармоничны, но бессильны, тогда как бездуховность и ее формы агрессивны, дисгармоничны, грубы и уродливы, но обладают могучей силой. Для того чтобы выразить бездуховность и отразить ее угрозы, необходимо дополнить искусство красоты и гармонии, стиль элегии и идиллии искусством дисгармонии и силы, стилем сатиры. Эффектив-

ность борьбы с уродливой действительностью напрямую зависит от того, насколько новое искусство и новый стиль могут соединить в себе красоту и силу. В этом и состоит отныне «символ веры» Лермонтова. Поэт, однако, не хочет расстаться ни с красотой, ни с мощью искусства, а красота и сила искусства не всегда выступают сопряженными в его лирике. Трагическая раздвоенность, двоемирие романтизма (уход от реальности в мечту, выраженный в красоте и гармоничности элегии, и пребывание во враждебной реальности, выраженной в «уродливости» и дисгармоничности сатиры), не ведет к «новой боевой позиции». Лермонтов явно стремится проложить вовсе не «боевой», а по сути своей компромиссный путь в искусстве — совмещение и слияние гармонии и дисгармонии, прекрасного и безобразного, элегического и сатирического, «поэтического» и «прозаического». Такова ведущая направленность зрелой лирики, не исключаяющая, разумеется, вспышки гармонического или дисгармонического романтизма и соответствующего ему стиля. Иначе говоря, Лермонтов не хочет оставить гармоничную поэзию красоты ради силы, дисгармоничную поэзию силы ради красоты.

В связи с нерешенными противоречиями возникает сложное и далеко не однозначное отношение к Богу. С одной стороны, Бог вдохнул в человека стремление к идеалу и сделал людей земными носителями своей небесной сущности, с другой — устроил мир несовершенным и вложил в человека недовольство им. Человек находится у Лермонтова, как и у Баратынского, между землей и небом. Но для Баратынского «тягостно» и трагично место человека во вселенной. Лермонтову оно представляется естественным и нормальным. Трагедия не в том, что человек мечется между землей и небом, и не в том, что смертное тело вмещает бессмертную душу, но в ином: когда человек жив, он целиком прикреплен к земле, когда мертв, окончательно превращен в небожителя. Земля и небо разъединены, разведены и враждебны друг другу как в мире, так и в самом человеке. Лермонтов хочет иметь все сразу — и землю, и небо, быть небожителем на земле и землянином на небе. Ему не надо рая, если в нем нет земной жизни, ему не надо земной жизни, если в ней нет рая. Неосуществимость этой романтически-утопической идеи и составляет трагизм бытия, вызывающий неудовлетворенность и разочарование миром, созданным Богом. Отсюда постоянные поиски нового, более совершенного «варианта» бытия, желание «исправить» роковую «ошибку», допущенную Богом, — слить воедино жизнь и смерть, наполнить дух земными страстями, земные страсти одухотворить, пропитать землю небом, небо насытить землей.

На этой почве возникают «полярные», контрастные, спорящие друг с другом стихотворения.

В «Благодарности»¹ перечислены все «дарованные» Богом и выпавшие на долю лирического «я» «отрицательные» переживания, опустошившие его душу. «Благодарность», с этой точки зрения, представляет собой иронически окрашенную эпиграмму, выдержанную в сатирико-ораторских тонах с афористической концовкой и оксюморонными сочетаниями («горечь слез», «отрава поцелуя», «клевета друзей»). На этом фоне обычные обороты воспринимаются в том же противоречивом ключе («тайные мучения страстей», «месть врагов», «жар души, растраченный в пустыне»). Начав с иронической благодарности, Лермонтов в завершающей части стихотворения с довольно сильным сарказмом и вполне серьезно просит Бога ускорить свою смерть, дабы прекратить изъясление неподобающей благодарности. Так одно кощунство перекрывается другим, еще более дерзким:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил².

Вместе с тем наряду с «Благодарностью» Лермонтов пишет совсем другие стихотворения, в которых выражено иное отношение к Богу и к сотворенному им миру,— светлое и сочувственное. Среди таких стихотворений выделяются «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива...», две «Молитвы». Во всех этих стихотворениях, в противоположность таким, как «Валерик» или «Завещание», Лермонтов не проявляет никакого стремления превратить «поэзию» в «прозу». Он не «ломает» стих, не заставляет фразы вступать в спор со стихом, избегает «прозаической» речи и ограничивает проникновение разговорных лексики и интонации в текст.

Традиция, которая питает стихотворение «Ветка Палестины», хорошо известна. Это стихотворение немецкого поэта Уланда «Боярышник графа Эбергарда», переведенное Жуковским и ставшее балладой «Старый рыцарь», и элегия Пушкина «Цветок». Жуковский в своем переводе заменил ветку боярышника веткой оливы. Его рыцарь пронес ветку «от святой оливы» через все сражения и битвы. Из ветки Палестины выросло дерево, и теперь старый рыцарь, сидя под ним, вспоминает о былых походах:

Вздыхает он глубоко
О славной старине
И о земле далекой.

Пушкин в стихотворении «Цветок» изменил сюжет и его детали: у него нет ни старого рыцаря, ни ветки боярышника или оливы. Появляется цветок, забытый в книге. Вместо моти-

¹ В стихотворении видят то ироническую любовную элегию, адресованную женщине, то инвективу, обращенную к Богу.

² Легко заметить, что как сама «благодарность», так и просьба о смерти для христианина греховны.

ва воспоминания поэт развил мотив «мечты», воображения: он видит цветок и старается отгадать, что с ним было. Перед мысленным взором Пушкина открывается картина влюбленности двух существ и возможные варианты их судьбы. Лермонтов меняет оливу Жуковского на пальмовую ветку из той же Палестины, из той же Святой земли. Он, как и Пушкин, погружен в мечты и стремится представить с помощью воображения, какова судьба ветки и судьба ее владельцев. В отличие от Пушкина, у Лермонтова исчезает мотив влюбленности. Поэт сосредоточен на изображении ветки как свидетеля событий на Святой земле, в святом граде («ветвь Ерусалима»), хранителя святости («святыни верный часовой») и ее святых символов веры («Кивот и крест, символ святой...»). Судьба ветки Палестины не свободна от печалей и бед, как и ее матери-пальмы:

И пальма та жива ль поныне?
Все так же ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?

Или в разлуке безотрадной
Она увяла, как и ты,
И дольний прах ложится жадно
На пожелтевшие листья?..

Пальмовая ветка обречена на разлуку с родным деревом, но судьба оказалась милостива к ней и, скрасив тихое умирание, окружила природой, набожными людьми, ценившими святую чистоту земли, воды, солнца, высоких песнопений — молитв и преданий старины, которую она впитала. Поэт спрашивает у ветки («Скажи...», «Поведай...») и предполагает, что из святой земли Палестины ее как памятный знак святости перенес в иной, суровый северный край, возможно, христианский паломник или проповедник («набожной рукою»), который потом тоже был разлучен с родной духовной почвой («Грустил он часто над тобою? Хранишь ты след горючих слез?»). В той же роли мог оказаться и ангел или архангел¹ («Иль Божьей

¹ Вполне вероятно, что здесь Лермонтов имел в виду своего ангела Михаила, «ангела предстояния» и заступника перед Богом; «Божьей рати лучший воин» — едва ли не архангел Михаил, великий ангел, архистратиг, предводитель небесного воинства; Михаил считался посредником между Богом и людьми, он выступал проводником душ, которые либо сопровождал к воротам небесного Иерусалима и помогал им их открыть, либо стоял у ворот со своей ратью, разрешая вход праведникам. Михаил являлся также хранителем таинственных писем и магических слов, которыми были сотворены земля и небеса, и в православной традиции играл гармоническую роль культурного героя (см.: Мифы народов мира: энциклопедия. — М., 1992. — Т. 2. — С. 158—160).

рати лучший воин, Он был, с безоблачным челом, Как ты, всегда небес достоин Перед людьми и Божеством?..»).

Это видимое присутствие Святой земли и погружение в атмосферу святости особенно чувствуется, если принять во внимание скрытый, но подразумеваемый фон. В стихотворении отчетливо различимы два разных мира: Палестина и «этот край», в котором ветка Палестины — случайный гость, символизирующий святость, покой, гармонию в мире тревог и скорбей. В «этом краю», в противоположность святым местам (икона, лампада, кивот, крест), есть и разлука, и смерть, и печаль, и страдание. Примечательно, что не сама по себе ветка Палестины, условно говоря, умиротворена, а вокруг нее и над ней «Всё полно мира и отрады». Ветка, не получив «счастья», «вознаграждена» хотя бы тем, что пребывает в гармоничном и прекрасном мире. Лирический герой лишен и этого: его не только не покидает внутренняя тревога, сомнения и страдания, но и вне его — ни на земле, ни на небе — нет «мира и отрады». И все-таки, вопрошая ветку Палестины, он в конце концов склонен верить, что красота и гармония возможны, а стало быть, возможны примирение, согласие с Богом и признание его величия.

«Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»; 1837). В Лермонтове, несмотря на чувство «безочарования» и на то, что временами он не находил в себе веры в достижимость положительных ценностей жизни и даже в самые эти положительные ценности, которые обнимаются словом «счастье», все-таки в глубине души всегда теплилась и жила вера в любовь, в дружбу, в высокое предназначение человека на земле, в свободу, права и достоинство личности. Эта вера находила выражение в религиозно-философских идеалах. Жизнь временами казалась Лермонтову полной, бьющей через край, обещающей счастье, наслаждение красотой и другими дарами. О таких минутах Лермонтов писал в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...»:

Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,—
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Присутствие Бога ощущается не разумом, а чувством. Поэтому оно всегда таинственно. Высший мир обнаруживает себя либо красотой, либо особой внутренней жизнью. Он воздействует эмоционально и на эмоциональную сферу человека. Так, звуки в «чудной» «Молитве» («В минуту жизни трудную...») непонятны, но обладают «силой благодатной», исцеляя больную душу, внося в нее мир и избавляя от страданий. Однако такие минуты в жизни и в творчестве Лермонтова редки. По большей части Лермонтов ничего уже не просит у Бога.

В «Молитве» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») он обращается даже не к Богу — Творцу мира, а к Богородице, которая особенно высоко почиталась народом как заступница за всех грешников перед высшим строгим, суровым, справедливым и милосердным Судьей. И молится он перед иконой Богородицы не за себя, потому что его душа опустошена («пустынная») холодным миром, у нее нет веры в счастье, нет на него надежды, ее уже не оживить и за нее бессмысленно молиться. Он молится за душу «девы невинной», только что родившуюся на белый свет и стоящую на пороге земной жизни.

В стихотворении развернуты несколько противопоставлений: опустошенное «я» контрастно прекрасной душе, перед которой открывается мир; лирическому «я» и прекрасной душе этот мир враждебен и для них «холоден». Поэтому «дева невинная», обреченная жить в холодном земном мире, «вручается» его «теплой заступнице». Здесь опыт «я» переносится на судьбу другой личности. Он говорит поэту, что только помощь, попечение, защита и забота Богородицы могут уберечь и спасти «деву невинную» от «мира холодного», т. е. избежать того печального опыта, который выпал на долю лирического «я». Это означает, что когда-то и лирическое «я» обладало прекрасной душой, наполненной добром и любовью, что каждая человеческая душа от рождения одарена и озарена небесным Божественным светом, но, оказываясь на земле и будучи незащищенной и лишенной помощи, она неизбежно теряет лучшие свойства под напором «холодного» мира. «Вручая» «душу достойную» Богородице, Лермонтов просит, чтобы судьба «девы невинной» была счастливой и защищенной от колыбели до смерти. Здесь примечательны те признаки, которые, по мнению поэта, делают человека счастливым: внимательное окружение, молодость, покойная старость, незлобное сердце и исполнение желаний. В последней строфе даже смерть рисуется в гармоничных тонах, наполненных красотой:

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Итак, поэт молится о том, чтобы вся участь «девы невинной» от рождения и до «часа прощального» проходила под благим присмотром Богородицы. С точки зрения Лермонтова, только в этом случае человеку обеспечено естественное и спокойное пребывание в земном мире. Косвенным свидетельством такого натурального порядка служит необычное для Лермонтова употребление эпитетов в их прямых, предметных или эмоционально устойчивых значениях: *молодость светлая, старость покойная, час прощальный, утро шумное, ночь безгласная, ложе (смерти) печальное.*

Раньше, писал Лермонтов в «Фаталисте», «были люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие» в их делах; «уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным», придавала им необычайную силу воли. Беда современного человека состоит в том, что он лишь изредка чувствует благое влияние неба на свою судьбу. На протяжении всей жизни он большей частью предоставлен самому себе и брошен в холодный мир. Лишь в редкие мгновения он ощущает присутствие Бога и может оценить правосудие Божие. Поэтому значительно чаще Лермонтов обращается к трагическому жизненному опыту человека.

«Валерик» (1840). Стихотворение «Валерик» связано с важными процессами в лирике Лермонтова в частности и в русской литературе вообще.

Напряженная, форсированная, возвышенная стилистика уступает место «прозаической» речи, сниженному стилю, обиходному разговорному языку. Высокая романтическая поэтика с ее «несвязным и оглушающим языком», призванная выразить «бури шумные природы» и «бури тайные страстей», теперь вызывает эстетическое отторжение («Но красоты их безобразной Я скоро таинство постиг...»). Художественные предпочтения отданы обыкновенному, часто разговорному языку, лишенному патетики, возвышенности и риторики. Но надо при этом учитывать, что этот язык остается поэтическим, т. е. художественным языком, эстетически обработанным, а не живым языком, непосредственно перенесенным на бумагу. «Снижение» романтического стиля вовсе не означает, что чувства поэта лишаются глубины, силы и энергии. Напротив, спрятанные внутрь, они становятся более напряженными и более могучими. И язык выявляет эти их свойства. Стихотворение «Валерик» является примером нового, по сравнению с ранней лирикой и с некоторыми стихотворениями зрелого периода, отношения Лермонтова к слову, а через слово — к жизни.

По форме «Валерик» — любовное послание, включающее и охватывающее, однако, стихотворную повесть или стихотворный рассказ. Первая и последняя части выдержаны в духе типичного любовного послания, в котором патетика и серьезность искреннего признания несколько снижены условностью жанра и ироничностью тона:

Во-первых, потому, что много
И долго, долго вас любил,
Потом страданьем и тревогой
За дни блаженства заплатил;
Потом в раскаянье бесплодном
Влачил я цепь тяжелых лет;
И размышлением холодным

Убил последний жизни цвет.
С людьми сближаясь осторожно,
Забыл я шум молодых проказ,
Любовь, поэзию,— но вас
Забыть мне было невозможно.

Как правило, в послании воспроизводится некоторый итог размышлений и переживаний. В отличие от стихотворений «Дума», «И скучно и грустно», «Как часто, пестрою толпою окружен...», в послании «Валерик» нет синхронности (одновременности) переживания и размышления: чувства героя обдуманны, взвешенны, и он пришел к некоему, пусть печальному, но все-таки вполне определенному итогу относительно своего отношения к любимой женщине и относительно самого себя. Он любит, любит сильно и глубоко, но не рассчитывает на счастье, потому что его возлюбленная, как он думает, равнодушна к нему («И вам, конечно, все равно»):

И знать вам также нету нужды,
Где я? что я? в какой глуши?
Душою мы друг другу чужды,
Да вряд ли есть родство души.

Одни строки стихотворения напоминают вопросы из стихотворения Пушкина «Цветок» (ср. также стихотворение «Ветка Палестины», наследующее эту традицию), где затерянный в книге цветок должен рассказать об одиноком человеке, другие («Теперь остынувшим умом Разуверяюсь я во всем») — элегию Баратынского «Разуверение», где герой тоже потерял всякую веру в любовь и в счастье, третьи — элегии Баратынского и элегию «И скучно и грустно» самого Лермонтова («Да и притом что пользы верить Тому, чего уж больше нет?.. Безумно ждать любви заочной? — В наш век все чувства лишь на срок»), четвертые — сугубо мадригальные строки («Но я вас помню — да и точно, Я вас забыть никак не мог!»), часто встречающиеся в альбомно-любовной лирике начала и середины века. Послание соткано из характерных словесно-речевых примет поэтического языка той эпохи. Но теперь поэтические клише («Потом в раскаянии бесплодном Влачил я цепь тяжелых лет; И размышлением холодным Убил последний в жизни цвет») звучат настолько прозаично, что нуждаются в обновлении и оживлении. Этого и добивается Лермонтов, обращаясь к разговорному языку, разговорным интонациям и к иронии. Прежде всего рифмовка лишена всякой упорядоченности: рифмы то перекрестные, то охватывающие, то смежные, причем могут рифмоваться два или три стиха без всякой регулярности. Это приближает литературную речь к речи разговорной. Та же цель преследуется «переносами», которых в обрамляющем рассказ

послании немного, но они предваряют их господство в дальнейшей речи:

Я к вам пишу случайно; право,
Не знаю как и для чего. <...>

Во-первых, потому, что много,
И долго, долго вас любил... <...>

Любовь, поэзию, — но вас
Забить мне было невозможно. <...>

Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили. Притом
И жизнь всечасно кочевая... <...>

Приводит в первобытный вид
Больную душу: сердце спит...

Уверясь, что возлюбленной нет дела до него, поэт тем не менее рассказывает о себе, подводя итог своему нынешнему мироощущению:

Мой крест несу я без роптанья:
То иль другое наказание?
Не всё ль одно? Я жизнь постиг;
Судьбе, как турок иль татарин,
За всё я ровно благодарен;
У Бога счастья не прошу
И молча зло переносу. <...>

Простора нет воображенью...
И нет работы голове...

Итак, поэт перенесен из привычного светского общества в иное, естественно-природное бытие. Перерывы в военных действиях оставляют его наедине с природой, которая одновременно проста и прекрасна:

Зато лежишь в густой траве
И дремлешь под широкой тенью
Чинар иль виноградных лоз,
Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос;
У медных пушек спит прислуга,
Едва дымятся фитили;
Штыки горят под солнцем юга.

В это спокойное и мерное описание внезапно вторгается война сначала сшибками удалыми, своей игрой напоминающими «трагический балет», а потом — «иными представленьями», «Каких у вас на сцене нет...». И вот тут рассказ лирического героя идет о войне, доселе нисколько не похожей на другие войны, например на Отечественную войну 1812 года. Повествование о кровавом сражении в стихотворении «Валерик» воспринимается на фоне героического, приподнятого изображения войны, увиденного глазами поэта-историка и государственного мыслителя («Полтава» Пушкина), и на фоне не менее героического, но лишнего патетики и увиденного рядовым участником («Бородино» Лермонтова).

Лирический герой находится внутри сражения и отделен от него несколькими днями. Таким образом, переживание о событии не остыло, и сейчас сражение снова встает перед глазами. Лирический герой мысленно погружен в бой. Весь стиль и тон стихотворения резко меняются: нет иронии, нет условного книжного языка романтической лирики, нет спокойной образительно-описательной речи. Рассказ становится прерывистым, нервным, число переносов значительно возрастает, фраза не вмещается в стих, определение отрывается от определяемого слова, подлежащее от сказуемого, сказуемое от дополнения. И все это вместе создает, впечатление во-первых, уродливости происходящего, атмосферу хаоса, иррациональности, не подвластной разуму, а во-вторых, неразличимости. Когда идет бой, людей (личностей) нет — одна сплошная масса, не понимающая, что происходит, но автоматически делающая свою кровавую работу. Для воспроизведения картины сражения Лермонтов ввел множество глаголов действия, но носителем действия в стихотворении выступила не личность, а масса («Скликались дико голоса», «в арьергард орудья просят», «Вот ружья из кустов выносят, Вот тащат за ноги людей И кличут громко лекарей», «Вдруг с гиком кинулись на пушки»). С этим связано и употребление слов с безличными и неопределенно-личными значениями («дело началось», «отряд осыпан», «все спряталось»), отсуствие личных местоимений единственного или множественного числа («подходим ближе. Пустили несколько гранат; Еще подвинулись; молчат...»). Лирический герой тоже не вполне сознает, что происходит, а после боя выглядит опустошенным:

Но не нашел в душе моей
Я сожаленья и печали.

Люди едва ли не перестали быть людьми:

...и пошла резня.

И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,

Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.

В дальнейшем, после окончания битвы, снова различимы отдельные люди и среди них лирический герой: здесь можно увидеть солдата, умирающего капитана, генерала, сидевшего в тени на барабане, чеченца Галуба. Картина войны нужна Лермонтову для того, чтобы передать ее бессмысленность, неестественность и уродливость. С этой целью ломается стих, который перестает быть мерно и плавно текущим, гармоничным, музыкальным и красивым. «Проза» торжествует над «поэзией».

Прозаически нарисованной картине войны противостоит поэтически переданная природа. Началу перестрелок и сражений дважды предшествует описание природы, выдержанное во вполне конкретной стилистике с легким налетом романтического стиля. В первом пейзаже («Зато лежишь в густой траве...») романтический стиль почти не ощущается, во втором проявляется резче и определеннее:

Раз — это было под Гихами,
Мы проходили *темный лес*;
Огнем дыша, пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес.

И дальше:

Над допотопными лесами
Мелькали маяки кругом;
И дым их то вился столпом,
То расстилался облаками;
И оживились леса;
Скликались дико голоса
Под их зелеными шатрами.

Наконец, романтическая стилистика торжествует в заключительном описании природы:

Окрестный лес, как бы в тумане,
Синел в дыму пороховом.
А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой остроконечной.

Легко заметить, что здесь «перенос» («и Казбек//Сверкал главой остроконечной») не ломает стих, не делает его прозаичным, а, напротив, подчеркивает величественность картины, выделяя ее центр. Военным командам, военной профессиональной лексике, грубому и точному разговорному языку противопос-

тавлены высокие и торжественные обороты речи, восходящие к традиционно романтической поэтической стилистике. И это свидетельствует о том, что Лермонтова интересует не смысл данного эпизода и не смысл русско-чеченской войны, а исконная, вечная враждебность человека природе, себе подобным и всему мирозданию. Он не может понять, в чем заключается смысл этой врожденной враждебности, этого всеобщего, нескончаемого в истории человечества бунта, какую цель преследует этот мятеж:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом много места всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

Почему человек превращает поэзию природы в безобразную прозу войны или разрушения? Любовное послание, включившее батальный «безыскусственный рассказ», таким образом, наполняется серьезным философским содержанием, которое одновременно безнадежно-безысходно и иронично-саркастично («В самозабвении Не лучше ль кончить жизни путь? И беспробудным сном заснуть С мечтой о близком пробуждении?»). В заключительных стихах философская романтическая ирония переведена в бытовой план: все описанное в стихотворении шутивно именуется «шалостью» «чудака», размышления которого над жизнью и смертью не стоят внимания. В лучшем случае они способны «развеселить» и ненадолго занять мысль и воображение адресата послания.

С посланием «Валерик» тесно связано стихотворение **«Завещание»** (1840) о трагической участи смертельно раненного на кавказской войне обыкновенного офицера.

По своей форме стихотворение представляет собой лирическую исповедь, совмещенную с рассказом страдальца о своей жизни. В четырех строфах, состоящих из восьмистиший (рифмовка: абабввдд), офицер перед смертью просит кому-нибудь передать весть о себе, о своей кончине. У порога гибели нет места ни лжи, ни приукрашиванию, ни пышной выпренности, ни высокому стилю.

Речь офицера нарочито снижена, выражения и обороты относятся к типично устной, разговорной речи с вводными обращениями («брат», «говорят», «сказать по правде», «кто бы ни спросил», «Признаться, право...»), вопросами к самому себе и ответами, адресованными себе же, с обычной лексикой, близкой просторечному и народному языку («Никто не озабочен», «Отца и мать мою едва ль Застанешь ты в живых...», «Пускай она поплачет... Ей ничего не значит!»). Синтаксически фразы построены просто, предельно лаконично, с самым необходимым

и точным указанием на те или иные обстоятельства жизни, с привлечением устойчивых словесных формулировок, употребляемых в официальных документах или поминальных речах («навылет в грудь Я пулей ранен был; Что умер честно за царя»). Однако скупость речевых средств скрывает напряженную эмоциональную жизнь и внутреннее волнение.

Офицер рассказывает о своей жизни и предстоящей смерти необыкновенно просто и скромно. Но сердце его не было пустым: он знал, что такое воинский долг, и исполнил его, он любил родину и вспомнил о ней накануне кончины («родному краю Поклон я посылаю»). Благодаря умолчаниям, отмеченным многоточиями, читатель понимает, что умирающий горюет о судьбе родителей и не хочет доставлять им страданий, прикрывая свою нежность суровостью:

Отца и мать мою едва ль
Застанешь ты в живых...
Признаться, право, было б жаль
Мне опечалить их;
Но если кто из них и жив,
Скажи, что я писать ленив,
Что полк в поход послали,
И чтоб меня не ждали.

От строфы к строфе эмоциональное напряжение растет и достигает наибольшего всплеска в последней строфе, где офицер вспоминает о «соседке», в которую некогда был влюблен. Их роман, как следует из его рассказа, закончился несчастливо: «как вспомнишь, как давно Расстались!..» Однако раны сердца еще не затянулись, и офицер хочет отомстить холодной и, возможно, коварной изменнице («пустое сердце») откровенной и жестокой правдой о себе, выбирая свою смерть орудием мщения:

Ты Расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалея;
Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит!

В горько-ироническом и оттого глубоко трагическом «Завещании» раненый офицер переживает ту же душевную драму, что и лирический герой Лермонтова. Он тоже одинок, а его судьба никого не интересует и всем безразлична. И потому последнее его слово — язвительно-мстительная усмешка, брошенная «соседке», а в ее лице — всему земному «свету», который превращает своих детей в одиноких и обреченных на муки страдальцев.

Трагической участи равно подвержены Запад и Восток, Север и Юг. Она охватывает не только жизнь, но, как ни парадоксально, даже смерть, становясь всеобщей и всемирной. С наибольшей художественной отчетливостью подчеркнутая

обобщенность выражена в пейзажных философско-символических стихотворениях и в объективно-сюжетных.

С течением времени в лирике Лермонтова появлялось все больше символических стихотворений, в которых находили выражение темы и мотивы, характерные для лирических монологов с открыто выраженным лирическим «я». Истории, предания и легенды наполнены печальными сюжетами: пленный рыцарь тоскует о свободе и молит о смерти как об освобождении от тягостной неволи. Нет радости и в природе: разлучены сосна и пальма, утес и тучка золотая, гибнут три пальмы, теряет дикую и суровую вольность Кавказ («Спор»). Человек не может обрести единение ни с природным, ни с фантастическим миром. Всюду его поджидает трагедия и всюду рушатся его светлые мечты и надежды. Зло пронизает все бытие, хотя может явиться в обличье добра, несравненной красоты («Морская царевна») или заморозить, очаровать услаждающими душу звуками («Тамара»). В этом разлитии зла, уже не связанного прочно с какими-либо социальными причинами или конкретными его носителями, видна высокая степень лермонтовского обобщения.

Теми же признаками обладают и объективно-сюжетные стихотворения. Если в ранней лирике, условно говоря, Лермонтов писал непосредственно о себе, то в зрелой лирике заметно увеличилось число стихотворений объективно-сюжетных. В ранней лирике лирическое «я» как средоточие и воплощение мировых сил и противоречий было на первом плане. В зрелой лирическое «я» в значительной мере отодвинуто на второй. Лермонтов стремится представить мир иных людей, близкое или далекое, но прежде всего чужое сознание. Так появляются стихотворения о соседе и соседке, об умирающем офицере («Завещание»), о ребенке («Ребенка милого рожденье...» и «Ребенку»), в память А. И. Одоевского, послания женщинам, посвященные им поэтические зарисовки, об умирающем гладиаторе, о Наполеоне («Последнее новоселье») и др. Типично романтические темы и мотивы обретают теперь новую жизнь. Лермонтов додумывает и договаривает то, что не было додумано и договорено на ранней стадии русского романтизма ни Жуковским, ни Пушкиным, ни другими поэтами. Жуковский, например, верил в то, что несчастные любовники после смерти находят друг друга и узнают счастье. У Лермонтова в стихотворении «Они любили друг друга так долго и нежно...» влюбленные страдали в разлуке при жизни, но и за ее порогом не нашли счастья. Когда они умерли, то и впрямь, совсем по Жуковскому, разлуки не стало («наступило за гробом свиданье»), но счастье снова оказалось недостижимым: «в мире новом друг друга они не узнали». Это постоянство трагизма — на земле и за ее пределами — каждый раз поворачивается новыми гранями и, следовательно, заложено в основе бытия. Трагизм надо принимать непосредственно, без всяких сомнений и без ре-

флексии, так, как принимает мир и Бога простая казачка, качающая колыбель ребенка («Казачья колыбельная песня»). Тут вечная и непреходящая общечеловеческая ценность (материнская любовь) вступает в конфликт, в противоречие с социально-нравственным укладом жизни. Святое материнское чувство любви связано с возможной потерей сына, а только что начавшаяся жизнь сопряжена с далекой будущей смертью «прекрасного младенца», который (так велит казачий образ бытия) понесет гибель другим и погибнет сам. В песне воссоздана обычная жизнь терского казака, в котором по традиции с детства воспитывают воина. Опытным воином стал отец «малютки», таким же станет и он:

Сам узнаешь, будет время,
Бранное житье;
Смело вденешь ногу в стремя
И возьмешь ружье.

И когда наступит срок, сын заменит отца, а мать будет «тоской томиться», «безутешно ждать», молиться и гадать. Стало быть, сын неизбежно станет защитником родного края и будет убивать врагов. Так предначертано на небесах. В стихотворении сохранен, помимо конкретного социально-нравственного, и высший общечеловеческий смысл: простая казачка-мать уподоблена Богородице («Дам тебе я на дорогу Образок святой...»), потому что она, как и Матерь Божия, отдает свое любимое дитя, жертвует своим «ангелом», посылая его на смерть ради спасения других людей, расставаясь с ним с болью в сердце и не требуя взамен ничего, кроме памяти («Помни мать свою»).

Большая, чем в ранней лирике, сосредоточенность на объекте изображения и на выражении своего сознания через чужое или посредством природных образов углубляет в зрелой лирике художественное обобщение, роль повествовательно-лирических жанров. Так основой балладного конфликта становится трагизм бытия, воплощенный в роковой разобщенности людей. Можно сказать, что Лермонтов, срастив балладу с другими жанрами, положил конец канонической романтической балладе как жанру, но сохранил в других жанрах присущие ей трагическую предопределенность бытия и тревожную атмосферу. Например, в стихотворении «Сон» каждый сон кончается видением смерти.

«Сон» (1841). Стихотворение «Сон» — одно из самых загадочных, мистических и совершенных у Лермонтова. Его сразу назвали «сном в кубе», сном в третьей степени. В самом деле: умершему или умирающему воину снится сон, в котором он видит «душу младую», тоже погруженную в сон, а в этом сне ей снится «знакомый труп». Воин видит себя дважды — в своем собственном сне, как он лежит в долине Дагестана, и в отраженном сне своей возлюбленной. Композиция стихотворения

образует «кольцо», в котором все стягивается к фигуре мертвого воина, к долине Дагестана. Здесь обращает на себя внимание указание на «мертвый сон» («спал я мертвым сном»), на сон «труп». В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтов писал:

Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...

Смерть («навеки заснуть») выглядит здесь продолжением жизни, ибо силы жизни, силы души никуда не исчезают, а только засыпают, пусть навеки. Их деятельность со смертью не прекращается. Отсюда становится возможным, даже несмотря на физическую смерть, сон и даже обмен снами, которые устремлены друг к другу: сон воина и сон его подруги устремлены друг к другу. И это вносит еще один дополнительный мотив в стихотворение: оба возлюбленных одиноки («лежал один», «Сидела... одна») и трагически разъединены, но их души направлены друг к другу. Взор воина во сне находит его подругу, а взор девы «младой» обращен к «знакомому трупу». Это мистическое («И в грустный сон душа ее младая Бог знает чем была погружена...») общение двух душ пронзительно трагично: они никогда не встретятся и обречены на одиночество хотя бы потому, что он — «труп», лежащий в чужом краю, вдали от «родимой стороны», она же — живая и чужая среди веселых подруг на родине. Между ними лежат не только пространственные, временные, но и непреодолимые сверхчеловеческие преграды — состояния жизни и смерти, которые, однако, допускают общение близких и навеки разлученных душ.

Для понимания стихотворения важно то окружение, в котором находятся оба героя: он — один среди природы, обжигаемый палящим солнцем, она — одна «меж юных жен, увенчанных цветами», ведущих «веселый разговор». Ему чужда южная природа, и снится «вечерний пир в родимой стороне», ей — тот же пир и «веселый разговор» (Лермонтов воспроизводит ситуацию стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...»).

Изначальная противоречивость мироустройства, которая постоянно выступает наружу при столкновении вечных общечеловеческих ценностей с нравственно-социальными устоями того или иного общества, грозно ставит перед Лермонтовым как выразителем мыслей и чувств поколения вопрос о поэтическом призвании и предназначении. Из трагизма миропорядка неминуемо вытекает трагизм поэта и его служения. Здесь перед Лермонтовым открывается непростая проблема: где найти точ-

ку опоры — в прошлом, в настоящем или уповать на будущее? может ли поэт найти «спасение» в гармонии и красоте поэзии? способны ли они исцелить «больную» душу певца, примирить его с миром и тем ослабить или преодолеть чувство трагизма? Эти темы чрезвычайно волновали Лермонтова, и он посвятил им немало стихотворений («Смерть Поэта», «Поэт», «Не верь себе», «Журналист, читатель и писатель», «Пророк» и др.). Каждый раз трагизм судьбы поэта поворачивается в стихотворениях новыми гранями.

Примером этому может служить стихотворение **«Журналист, читатель и писатель»** (1840). Трагедия поэта в нем вызвана идейным и творческим кризисом, который, несомненно, осознавал и испытывал Лермонтов в это время. Все факты свидетельствуют о том, что стадия творческого пути, отмеченная 1837—1841 годами, завершалась и что поэт готовился, преодолев кризис, вступить в новый этап творческого развития. Суть кризиса заключалась в следующем: если раньше основное противоречие состояло в непримиримой вражде между поэтом-избранником и «толпой», «светом», земным и даже небесным миром, причем «правда» поэта (лирического героя, лирического «я») либо не подлежала критике, либо, подлежа ей, не отменялась, то теперь конфликт поэта с миром вошел в сознание и в душу поэта, став конфликтом не столько личности с внешним окружением, сколько борьбой разных «правд» внутри личности. Подобная распря между равными «правдами» не приводит к победе какой-либо одной из них, а ведет к несогласию с ними и к отказу от творчества вообще. Вечные общечеловеческие и разделявшиеся Лермонтовым ранее положительные идеи уже исчерпали себя, и поэт не может опереться на них. Между тем без конкретного положительного содержания творчество невозможно, даже если оно ставит своей целью отрицание социального порядка или миропорядка в целом. В стихотворении «Не верь себе» кризис обнаруживает себя достаточно ясно: «Стихом размеренным и словом ледяным» нельзя выразить жизнь. Речь идет не только о данном стихе и о данном слове — здесь подразумевается состояние лермонтовской поэзии в принципе.

Этот идейный и творческий кризис¹ и отразился в стихотворении «Журналист, читатель и писатель», которое представляет собой не диалог, а монолог в диалогической форме. В стихотворении идет спор поэта с самим собой. Доказательством тому служат стилистически одинаковые речи журналиста, читателя и писателя. Они говорят языком самого автора, язык ко-

¹ Такого рода кризис не надо путать с кризисом таланта, с исчерпанностью поэтического дарования. Идейный и творческий кризис связан с плодотворными поисками нового содержания, новых художественных идей. Он как раз свидетельствует о том, что талант не покинул автора.

того заметно снижен и включает прозаические обороты и разговорные интонации, просторечные слова и обороты.

В стихотворении выражены три творческие позиции — журналиста, читателя и писателя. Они представляют собой три лирические маски самого автора (лирического «я»), излагающего точки зрения трех участников общественно-литературного процесса. Задача писателя состоит в том, чтобы доказать невозможность поэтического творчества в современных условиях. Кризис поэтического творчества связан как с внешними обстоятельствами, так и — главным образом — с внутренними, личными.

Центральная мысль — отсутствие положительных идей и, как следствие, исчерпанность тем и традиционного поэтического языка, а также непросвещенность, неподготовленность публики к принятию новых «едких истин».

Стихотворение начинается с упоминания о болезни писателя. Слово «болезнь» употребляется в прямом значении: писатель действительно болен, но в дальнейшем идет речь не столько о физической болезни, сколько о болезни духа. Журналист насмешливо толкует ходовые, часто встречающиеся, романтические представления: физически здоровый писатель оказывается пленником света и в нем «гибнет жертвой общих мнений» оригинальный автор, тогда как физическая болезнь, а равно изгнание, заточение, принимающие книжный вид «нарядной печали», обеспечивают одиночество, уединение, и тогда рождается «сладостная песнь», талант расцветает, потому что писатель может «обдумать зрелое творенье». Журналист уверен, что болезнь писателя — типичный «романтический ход». Однако писатель ничего не пишет и объясняет свою позицию тем, что он переживает тематический и идейный кризис:

О чем писать? Восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Взывали с тайною мольбою
К N.N., неведомой красе, —
И страшно надоели все.

Писателя решительно поддерживает читатель, который постепенно от критики внешнего вида журналов (серая бумага, сотни опечаток) переходит к осуждению бессодержательности печатаемой литературы (стихов: «Стихи — такая пустота; Слова без смысла, чувства нету, Натянут каждый оборот», «И в рифмах часто недочет»; прозы: «Возьмешь ли прозу? перевод. А если вам и попадутся Рассказы на родимый лад — То верно над Москвой смеются Или чиновников бранят. С кого они портреты пишут? Где разговоры эти слышат? А если и слу-

чалось им, Так мы их слышать не хотим...»)¹. И далее читатель произносит патетические слова, известные по другим стихотворениям Лермонтова. Здесь автор (лирическое «я») явно вкладывает свои мысли и выражения в уста читателя:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

Журналист пытается присоединиться к писателю и читателю и отождествить свою позицию с их точками зрения, но читатель отвергает его попытки. И тогда журналист, соглашаясь с критикой читателя, объясняет «наше» (журналистов) «положенья»:

Читает нас и низший круг:
Нагая резкость выраженья
Не всякий оскорбляет слух;
Приличье, вкус — всё так условно;
А деньги все ведь платят ровно!

Понятно, что за журналиста говорит Лермонтов, потому что тот слишком откровенно «разоблачает» сам себя, не пытаясь даже прикрыться какими-либо убедительными доводами. Словами читателя он признает, что настоящей критики нет («Мелкие нападки На шрифт, виньетки, опечатки², Намеки тонкие на то, Чего не ведает никто») и что в журналах господствует неприглядная брань вместо серьезных и обстоятельных разборов, не исключаяющих остроумного памфлета или убийственной сатиры («В чернилах ваших, господа, И желчи едкой даже нету — А просто грязная вода»). Цель критики для журналиста — сугубо негативная: «чтоб вам сказать, Что их не надобно читать!» Однако читатель, порицающий журналиста, солидарен с ним в побуждении писателя к творчеству. При этом он мыслит и говорит о литературе и авторском таланте в духе высокого романтизма:

Зато какое наслажденье,
Как отдыхает ум и грудь,
Коль попадетя как-нибудь
Живое, свежее творенье!
Вот, например, приятель мой:
Владеет он изрядным слогом,

¹ Как писатель, так и читатель имеют в виду произведения подражателей и эпигонов романтизма.

² Любопытно, что читатель раньше сетовал на обилие опечаток: «Читаешь — сотни опечаток!», а теперь считает нападки на опечатки мелочью, недостойной литературной критики.

И чувств и мыслей полнотой
Он одарен всевышним Богом.

Итак, журналист и читатель сходятся на том, что ждут от писателя творчества в духе романтизма. Однако писатель уже отверг традиционные романтические темы и старомодный романтический стиль. Поэтому он во второй раз спрашивает: «О чем писать?» А затем разъясняет причину своего творческого молчания. Эта причина — переоценка традиционного высокого романтизма. Писатель не удовлетворен старыми романтическими ценностями, которые он уже пережил и которые счел ущербными. Перед ним смутно мерцают и только-только открываются новые дороги творчества, но ни журналистика, ни читательская публика вследствие своей неподготовленности не поймут этих художественных устремлений. Писатель отчетливо осознает, что находится в полосе кризиса: романтическое творчество в прежнем духе, каким бы оно ни было вдохновенным и каким бы возвышенным ореолом оно ни было окружено, выглядит устаревшим и утратившим свою ценность. В нем уже нет живой реальности, нет интересного для всех содержания, и потому оно ничего не может сказать читателю. Писатель оказывается единственным читателем своих произведений, печальный удел которых — умереть в забвении:

Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва:
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.
Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.
Ужель ребяческие чувства,
Воздушный, безотчетный бред
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...¹

Если одни произведения связаны с романтическими мечтаниями, то другие предполагают реальное изображение. Однако

¹ Ср. в стихотворении «Не верь себе»:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль сонной мысли раздраженье.

оно требует бескомпромиссной смелости и строгости, ибо реальность настолько неприглядна и уродлива, что граничит с сатирой, с карикатурой и памфлетом:

То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно черных
И ложно радужных надежд.
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

Итак, с одной стороны — идеальные мечтанья, не имеющие связи с реальностью, с другой — реальные картины вне всякой связи с идеалом. Дух и душа писателя застигнуты на этом перепутье творческой дороги. Точка опоры потеряна, следствием чего и стал творческий кризис могучего дарования. Писатель остро чувствует опасность: изображение самых страшных сторон жизни без освещения их лучами добра и любви не дает истинного представления о действительности. Если же учесть, что тогдашний читатель назван «ребенком», сознание которого еще не приготовлено к восприятию и усвоению «тайного яда страницы знойной»¹, то в этих условиях для Лермонтова художественно-реальное изображение жизни, видимо, со всей остротой связалось с нравственной задачей: картины порока, не освещенные идеалом, таили безусловную опасность — читатель мог понять жизнь как торжество и всесилие отрицательного, злого начала и в соответствии с этим выстроить свое поведение.

Отказ от реального изображения мотивируется не только внутренними, но и внешними, не связанными с творчеством соображениями, диктуемыми действительностью («Но, право, этих горьких строк Неприготовленному взору Я не решаю показать»). При этом мотивировка идет с двух сторон: журналисты называют «картины хладные разврата» «бранью... коварной», а сам писатель не может допустить,

¹ Как известно, Лермонтов придавал решающее значение именно осознанности оценок действительности. Хуже всего, говорил он, не то, что огромное большинство населения страдает, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая, не понимая этого.

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток...

Лишь при ослепшей мысли может осуществиться безнравственная «преступная мечта», но

Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю...

Результат самоанализа, проведенного писателем, свидетельствует о глубоком творческом кризисе, в котором он оказался и в котором дал себе полный отчет. Коротко итог размышления сводится к следующему: прежнее творчество уже не удовлетворяет писателя, новое — еще преждевременно для читателя. В обоих случаях писатель обречен на молчание и лишен читателя. Творчество, адресованное только себе, не имеет смысла и значения. Таково новое обоснование трагического одиночества художника, возникшее вследствие опережения писателем критики и читателя из-за неразвитости общественного сознания.

Выход из кризиса мыслится Лермонтовым в двух направлениях. Во-первых, поэт должен ясно определить свое новое положение в бытии независимо от общественных нужд и тревог, от социальной сферы. Во-вторых, найти точку опоры в мире и в себе для жизни и творчества.

«**Выхожу один я на дорогу...**» (1841). В этом отношении чрезвычайно значительно стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», написанное, как принято считать, в самую печальную и безнадежную минуту состояния духа поэта.

Лирический герой в стихотворении поставлен лицом к лицу со всей Вселенной. Находясь на земле, он обнимает взором сразу и «дорогу», и «кремнистый путь», и Вселенную (земную и космическую «пустыню»). Важнейшие «действующие лица» этой маленькой мистерии — «я», Вселенная (земля и небо), Бог. Время действия — ночь, когда Вселенная по-прежнему бодрствует, а земля погружается в деятельный сон, который исключает смерть. Наступает час видимого с земли таинственного общения небесных тел между собой и с высшим существом. Все преходящее и сиюминутное ушло в небытие, все материальное и социальное удалилось и исчезло. Человек остался наедине с землей, с небом, со звездами и с Богом. Между ними, казалось бы, нет ничего, что мешало бы непосредственному и живому разговору. Во Вселенной нет никаких конфликтов, кругом царит гармония: «Пустыня внемлет Богу», «И звезда с звездою говорит». Ночь — прекрасная греза бытия:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

Небо и земля полны согласия. Вселенная являет жизнь в ее величавом спокойствии и царственном могуществе.

Лирический герой также переживает гармонию со Вселенной, но согласие находится вне лирического «я». Внутренний мир лирического «я» полон волнений, беспокойства и тревоги. В центре гармонично устроенной Вселенной помещен негармоничный герой:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

После этих тревожных вопросов следуют ответы:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...

Казалось бы, лирический герой совершенно отчаялся и застыл в печальной безнадежности. Однако душа его вовсе не опустошена, и желания в нем не угасли:

Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Можно сказать, что лирический герой жаждет такой же гармонии вне и внутри себя, какую он наблюдает и переживает во Вселенной. Он мечтает о вечном слиянии со всем естественным бытием, но не ценой растворения своей личности в природе или космосе, не ценой физической и духовной смерти. Действительный «сон» становится метафорой блаженства и счастья по аналогии со спящей «в сиянье голубом» землей, которая в ночной Вселенной окружена красотой и гармонией. Поэтом и «сон» лирического героя мыслится в земных образах, возвращающих героя на грешную землю, и всегда, не только ночью, но и днем, сохраняющих признаки вселенского блаженства и счастья. Желание «забыться и заснуть» предполагает не смерть, а наслаждение ценностями жизни:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» совмещает в себе и сознание недостижимости «свободы и покоя», и страстную устремленность к вечной жизни, наполненной естественной красотой и гармонией. Личность в своих желаниях мыс-

лится равновеликой мирозданию и жизни в их бессмертных, величественных и возвышенных проявлениях — в природе, любви, искусстве. Слить воедино вечное и преходящее, ограниченное и беспредельное, забыть себя смертного и почувствовать обновленным и вечно живым — таковы мечты Лермонтова, который, желая совместить несовместимое, прилагает к себе (и человеку вообще) две меры — конечное и бесконечное. Понятно, что такого рода романтический максимализм невозможен, но на меньшее Лермонтов не согласен и потому всегда не удовлетворен, разочарован, обманут и обижен. Однако тот же романтический максимализм говорит о высоте претензий к миру и человеку, о высоте тех требований к поэзии, которые предъявляет Лермонтов. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» оглашены новые идеалы, на которые, возможно, хотел опереться Лермонтов, чтобы выйти из творческого кризиса. Если в стихотворении «Любовь мертвеца» герой-мертвец признается, что «В стране покоя и забвенья» не забыл земной любви, если он бросает вызов Богу («Что мне сиянье Божьей власти И рай святой? Я перенес земные страсти Туда с собой»), то в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» он, напротив, переносит небесную красоту и гармонию на землю, и его чувства перестают быть бунтарскими и мятежными, давая герою наслаждение и умиротворение.

Совершенно понятно, что выход из творческого кризиса только намечен, и поэтому трудно сказать, в каком направлении развивалась бы лирика Лермонтова в дальнейшем.

Вопросы и задания

1. В чем различие между ранней и зрелой лирикой Лермонтова? В строе чувств или в стиле?
 2. В каких стихотворениях с наибольшей силой выразился трагизм сознания Лермонтова и какие его стороны освещены в зрелой лирике?
 3. Как вы думаете, где мятежность Лермонтова ощущается больше — в ранней или зрелой лирике?
 4. Где поэт пытается найти выход из трагизма и на какой почве? Какую роль играют в этом поэзия, любовь, природа, религия?
 - *5. Как изменяется жанровая система лирики Лермонтова в зрелый период по сравнению с ранним? Расскажите о жанрах элегии, послания, романса, баллады и их судьбах в зрелой лирике поэта.
 6. Подумайте, в чем разница между поэтикой Пушкина и поэтикой Лермонтова.
-
-

Те же творческие процессы, что и в лирике, характерны для последних поэм.

В зрелый период Лермонтов написал шесть поэм («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Тамбовская казначейша», «Беглец», «Мцыри», «Демон» и «Сказка для детей»).

«Песня... про купца Калашникова». Характерное для поэта столкновение народно-эпического прошлого и современности отразилось в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». В ней сочувствие отдано Степану Калашникову, защитнику законов патриархальной старины, по которому жил в ту пору народ. В поединке с Кирибеевичем купец отстаивает не только свое достоинство, свою честь, свои личные права, но и общенародные моральные нормы. В «Песне...» народная правда выступила мерой ценности индивидуалистических страстей, как бы они ни были ярки и привлекательны. Свободу личности Лермонтов связал с народными нравственными устоями. Своеволие Кирибеевича вступило в противоречие с народными представлениями о чести, а воля Калашникова («Я убил его вольной волею...») с ними совпала. Но трагедия заключена не только в том, что Кирибеевич и царь Иван Васильевич попирают народно-патриархальные устои, хотя призваны их защищать, а в том, что гибнет сама патриархальная эпоха, конец которой уже близок.

«Мцыри». В поэме «Мцыри» нашла отражение другая сторона лирического героя Лермонтова — одиночество и неприкаянность, невозможность найти надежное пристанище.

Характер Мцыри (в переводе: послушник) обозначен в эпиграфе из 1-й Книги Царств (Библия): «Вкушая, вкусив мало меда, и се аз умираю». Эпиграф приобретает символический смысл и свидетельствует не столько о жизнелюбии Мцыри, сколько о трагической обреченности героя. Вся поэма, кроме эпического зачина, представляет собой исповедь-монолог Мцыри, где он выступает и главным действующим лицом, и рассказчиком. Хотя Мцыри рассказывает о своих приключениях уже после того, как найден монахами и вновь водворен в монастырь, речи Мцыри придана синхронность (одновременность) слова и переживания, слова и действия.

Предыстория Мцыри, обычная часть в композиции романтической поэмы, дана в начале, но не от лица героя, а от лица повествователя. Сам же герой рассказывает о трех днях жизни на воле, которые в его представлении контрастны пребыванию в монастыре как чуждом ему мире. Эпический зачин — это своего рода рассказ-элегия о славном, но уже ушедшем прошлом, о том примечательном событии, которое с ним связано. Мцыри в своей частной жизни и монастырь как знак чуждого

герою уклада рассматриваются с точки зрения вечности и сопоставляются с универсальным и всемирным. В этом смысле они равны друг другу, равноправны, но враждебны по своему духу. Мцыри — весь воплощение порыва к воле, монастырь — ограниченное жизненное пространство, символ неволи.

Мцыри прежде всего герой действия, непосредственного поступка. Жить для него — значит действовать. В отличие от героев пушкинских романтических поэм, Мцыри — «естественный человек», вынужденный жить в неволе монастыря. Бегство в естественную среду означает для Мцыри возвращение в родную стихию, в страну отцов, к самому себе, куда зовет его «могучий дух», который дан ему с рождения. И Мцыри откликается на этот зов природы, чтобы ощутить жизнь, предназначенную ему по праву рождения. Однако пребывание в монастыре наложило свой отпечаток — Мцыри слаб телом, жизненные силы его не соответствуют могуществу духа. Дух и тело находятся в разладе. Причина состоит в том, что он отдален от естественной среды воспитанием в чуждом и неорганичном для него укладе. Раздвоенность Мцыри, противоречивость выражаются как в тоске по родине, куда он стремится и которую воспринимает как полную свободу и идеальную среду, так и в трагической гибели иллюзии, будто он может стать частью природного мира и гармонически слиться с ним. Внутренняя коллизия — могущество духа и слабость тела — получает внешнее выражение: открытый, распахнутый природный мир и замкнутость, чужеродность монастырской среды. Могучий дух обречен на гибель в несвойственном ему укладе, но и убежавший на волю Мцыри оказывается неприспособленным к ней. Это выражается в его метаниях. Путь героя внутренне замкнут. Природа сначала оправдывает надежды Мцыри. Он ликует, рассказывая старику-монаху о первоначальных впечатлениях от родного края:

Мне тайный голос говорил,
Что некогда и я там жил,
И стало в памяти моей
Прошедшее ясней, ясней.

Ему оказываются понятными и доступными «думы» скал, причудливые горные хребты, духовная жизнь природы. Он как будто сливается со всей Вселенной, с космосом, душой постигая смысл мироздания.

Однако, выросший в неволе, он чувствует, что чужд природе, которая ему угрожает и становится его врагом. Мцыри не может преодолеть ее дикость, необузданность и сжиться с ней («И смутно понял я тогда, / Что мне на родину следа / Не проложить уж никогда»). Символическим выражением тщетности желаемой гармонии становится невольное возвращение к монастырю и услышанный звон колокола. Трагическое бессилие героя

сопровождается отказом от всяких поисков. Мцыри охвачен бредом, и к нему приходит искушение забвением, холодом и покоем. Оказывается, возвращение исключительного героя, вырванного из естественной среды, в родную ему природу невозможно, как невозможно и пребывание в неорганичном — монастырском — укладе. Мцыри терпит поражение, но это не отменяет порыва к свободе, жажды гармонии с природой, с бытием. Сам по себе этот порыв — символ непримиренного, неуспокоенного и мятежного духа. Несмотря на то что сила духа угасает «без пищи» и Мцыри ищет «приют в раю, в святом, заоблачном краю», он все-таки готов променять «рай и вечность» на вольную и полную опасностей жизнь в стране отцов. Тем самым страдания и тревоги героя умирают вместе с ним, не воплощаясь, и достижение свободы остается неудовлетворенным.

Попытки героя романтической поэмы, кем бы он ни был — дворянским интеллигентом, выходцем из городской среды, как Пленник у Пушкина, или простым горцем, как у Лермонтова, — по своему желанию устроить свою судьбу кончаются неудачами. Герой не может найти согласия с естественной средой и не обретает подлинной свободы. Он изначально обременен такими свойствами города и цивилизации, которые губят в нем искреннее стремление стать простым, естественным человеком. В конечном результате он приносит «дикому» обществу и себе только страдания и беды. Лермонтов в поэме «Мцыри», по сравнению с пушкинскими поэмами «Кавказский пленник» и «Цыганы», переиначил конфликт. Герой бежит не в чуждое ему, а в родное общество, бежит в естественный мир. Он родился не в городе, а в стране отцов, в той самой природе, откуда его вырвали. Но, прожив в монастыре и будучи там воспитан, он оказывается не в силах окунуться в природную жизнь. О былой естественности осталось лишь воспоминание, «природность» Мцыри искажена, «испорчена» цивилизацией. Жажда свободы и тоска по ней осознаются не проявлениями стихийного чувства воли, а порождениями монастыря-тюрьмы:

То жар бессильный и пустой,
Игра мечты, болезнь ума.

И герой, сравнивая себя с «в тюрьме воспитанным цветком...», признается:

На мне печать свою тюрьма
Оставила...

Тем самым ни для дворянского интеллигента, ни для человека из народа нет выхода. Отсюда возникает мысль о том, чтобы люди вернулись к естественности, к простоте и положили их в основание общества, которое принесло бы им счастье. Но возвращение назад — это иллюзия, это утопия. Однако Лер-

монтов не оставляет надежды, что когда-нибудь люди найдут правильный, верный путь.

«Демон». Сюжетом этой романтической поэмы послужила легенда о падшем ангеле, когда-то входившем в свиту Бога, но затем возроптавшем на Него за то, что Бог будто бы несправедлив и допускает зло. Отпав от Бога, ангел стал демоном, слугой Сатаны, и ополчился на Бога якобы из любви к человечеству и с расчетом на то, что люди покинут Бога. Но посеянное демоном зло не принесло плодов добра. Оно так и осталось злом, не исправив человечество, а породив еще больше грешников. И тогда демон разочаровался в Сатане. Ему надоело делать зло, и он решил помириться с Богом, снова припасть к Его милости. Лермонтов написал поэму о том, что случилось после бегства ангела от Бога и после разочарования демона в Сатане. Вопрос, который был поставлен Лермонтовым, звучал примерно так: возможно ли искупление грехов, возвращение в лоно Бога, если демон не собирается отказываться от своих прежних убеждений? Может ли примириться с Богом тот, кто остался индивидуалистом? Может ли падший ангел, вновь ищущий согласия с Богом, творить добро?

Поэма «Демон» создавалась Лермонтовым в течение 10 лет. Ее окончательная редакция сложилась в 1839 году. При жизни Лермонтова поэма не была опубликована и впервые появилась за границей.

Образ Демона. Главный герой поэмы — Демон, образ, олицетворяющий злое начало, которое доходит до всеобщего отрицания мира. Демон не просто скептик. Он страдает от ощущения бессмысленности бытия, и это придает ему мрачное обаяние. Демон вершит единоличный суд над миром. Он мстит



М. А. Врубель. «Демон сидящий»

обществу, человечеству и — Творцу. Лермонтовский Демон связан с европейской поэтической традицией. В конечном итоге этот образ восходит к ветхозаветному пророчеству о гибели Вавилона, в котором говорится о падшем ангеле, восставшем против Бога.

Демон Лермонтова не враждует с Богом, он хочет достичь гармонии, вновь почувствовать ценность добра и красоты («Хочу я с Богом помириться, / Хочу любить, хочу молиться, / Хочу я веровать добру») через любовь к земной женщине. Читатель застаёт Демона в роковой, переломный момент его судьбы. Демон вспоминает о прежней гармонии с миром, «когда он верил и любил». Горькая ирония судьбы состоит в том, что, думая отомстить Богу и миру, Демон поставил себя вне нравственных ценностей и отомстил себе. Индивидуалистическая позиция оказалась бесплодной и обрекла Демона на безнадежное одиночество.

Демон пресытился всем — и злом, и добром. Божий мир, к которому он стремится, также не вызывает в нем энтузиазма:

...гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенья Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Без всякого очарования Демон смотрит на «роскошную Грузию», картина которой ничего, кроме «зависти холодной», не вызывает «в груди изгнанника бесплодной...».

Демона не удовлетворяет ни отпадение от земной и мирской жизни, ни приятие творения Бога. Он хотел бы сохранить презрение и ненависть к земному миру и одновременно пережить блаженство слияния с мировым целым. Это невозможно. И рай, и земля живут по своим законам, не нуждаясь в Демоне. И тут его внезапно поражает своей красотой Тамара. Она напоминает Демону «лучшие дни», и в нем оживает «святыня любви, добра и красоты!..». Через любовь к Тамаре, надеется Демон, он сможет вновь прикоснуться к мировой гармонии.

Чтобы Тамара досталась только ему, «лукавый Демон» возмущает жениха Тамары «коварною мечтою» и способствует его гибели. Однако остается память Тамары о женихе, остается ее горе. Демон стремится уничтожить и их. Он предлагает Тамаре свою любовь, смущая ее душу сомнением в необходимости хранить верность и память о возлюбленном:

Он далеко, он не узнает,
Не оценит тоски твоей...

Вторгаясь в жизнь Тамары, Демон разрушает мир патриархальной цельности, а сама любовь к Тамаре исполнена эгоизма: она нужна Демону для собственного возрождения и возвра-

щения утраченной гармонии с миром. Цена этой гармонии — неизбежная и неотвратимая смерть Тамары. Покинув мирскую жизнь, она становится монахиней, но смятение не оставляет ее. Сомнение касается и Демона:

...И была минута,
Когда казался он готов
Оставить умысел жестокий.

Однако раздавшиеся звуки песни, в которой Демон вновь слышал желаемое им мировое согласие («И эта песнь была нежна./Как будто для земли она/Была на небе сложена!»), разрешают его сомнения: бывшее ощущение гармонии оказывается столь могучим, что снова овладевает Демоном, но теперь уже бесповоротно:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.

Но добро, которого он жаждет, достигается с помощью зла. Недаром ангел Тамары говорит ему: «К моей любви, к моей святыне/Не пролагай преступный след».

И тут оказывается, что Демон по-прежнему тот же злой



Лермонтов. «Демон и Тамара»



Лермонтов. «Пляска Тамары»

и коварный дух: «И вновь в душе его проснулся/Старинной ненависти яд». Искушая Тамару, он представляется ей страдальцем, которому опостытели зло, познание и свобода, нелюбовь неба и земли, отверженность и одиночество. Он просит любви и участия к его страданиям:

Меня добру и небесам
Ты возратить могла бы словом.

Демон обещает бросить к ногам Тамары «бессмертие и власть», «вечность» и «владений бесконечность». Он хочет любить и быть добрым, не принимая Божьего мира в целом, и потому обречен на скепсис и на своеволие:

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил...

Люди оказались его послушными учениками, но у них есть надежда на Божье прощение. У Демона нет надежды, нет веры, он навечно погружен в пучину сомнений, а могущество власти, абсолютная свобода и всезнание обернулись муками страдания.

Демон сулит Тамаре безграничную свободу и вечную любовь, каких нет на земле, полное забвение земного грешного мира, равнодушие к несовершенной земной жизни.

Однако в том равнодушном, холодном и безгрешном бытии, куда Демон зовет Тамару, нет представления о добре и зле. От этой неразличимости добра и зла страдает сам Демон. Он хочет поменяться с Тамарой местами: погрузить ее в мир своих страданий и, отняв у нее жизнь, вновь пережить гармонию земного и небесного. Ему удастся одержать верх над земной женщиной, которая одаряет его любовью («Увы! злой дух торжествовал!/Смертельный яд его лобзанья/Мгновенно в грудь ее проник»; «Двух душ согласное лобзанье...»). Но возрождение Демона невозможно. Его торжество над Тамарой оказывается одновременно и его поражением. Надеявшийся на вечное счастье, на абсолютное разрешение противоречий своего сознания, Демон на один миг становится и победителем, и побежденным. Приобщение к гармонии благодаря любви к земной женщине и ценой ее гибели не осуществилось. Злое начало вновь проступило в Демоне.

Конечным словом Демона, брошенным в мир, стало проклятие:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования, без любви!..

Трагедия Демона разворачивается на фоне природы, которая хранит свою естественность и величие. Она продолжает жить прежней одухотворенной и гармонической жизнью. Страдания Демона по гармонической утопии, его порыв к свободе, страстный протест против несправедливого устройства бытия были бы оправданны, если бы гармония достигалась не своеволием, а целеустремленным напряжением творческих усилий.

Тамара. Антагонистом отверженного духа выступает в поэме Тамара. В ней олицетворено наивное сознание патриархального мира. Жизнь Тамары до того, как ее увидел Демон, протекала на лоне прекрасной природы. Тамара радуется миру, его краскам и звукам. Гибель жениха отзывается в ее сердце печалью. Демона привлекает в Тамаре бьющая через край жизненность, цельность и непосредственность. Эта цельность определена укладом жизни, исключающим абсолютную свободу, познание и сомнение. Встреча с Демоном означает для Тамары потерю естественности и погружение в область познания. Земная любовь сменяется могучей, сверхчеловеческой страстью, а цельный внутренний мир дает трещину, являя противоборство добрых и злых начал, выступающих как верность прежней любви и неясная мечта («Все незаконною мечтой/В ней сердце билось как прежде»). Отныне противоречия раздирают душу Тамары и терзают ее. Тамара как бы вкусила от древа познания. С тех пор княжна постоянно погружена в думу. Ее «сердце недоступно восторгам чистым», а «весь мир одет угрюмой тенью». Душа Тамары становится ареной борьбы обычаев, патриархальных устоев и нового, «грешного» чувства.

Обольщенная Демоном, Тамара перестает воспринимать природу непосредственно. Тяготясь внутренней борьбой («Утомлена борьбой всегдашней...»), она предчувствует свою гибель («О, пощади! Какая слава? На что тебе душа моя?») и просит Демона отступить, но его соблазны оказываются сильнее.

Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви. Душа усопшей Тамары еще полна сомнений, на ней запечатлелся «след проступка», но ее спасает от власти Демона-искусителя ангел, смывающий слезами знаки зла с грешной души. Оказывается, Бог послал «испытания» Тамаре, которая, преодолев страдания и пожертвовав собой, любила Демона, чтобы тот обратился к добру. Поэтому она достойна прощения:

С одеждой брэнною земли
Оковы зла с нее ниспали.

Злое начало, внушенное Демоном, как бы меняет свою природу: приняв его, героиня жертвует собой, защищая тем самым вечные ценности сотворенного Богом мироздания.

Если сбросить Демона с надземных высот на грешную зем-

лю, то в ином бытовом и социальном окружении начнет литературную жизнь другой герой, который многими чертами напоминает падшего ангела и тоже окажется демонической личностью с тем же строем чувств.

Такое лицо в романе «Герой нашего времени» — Григорий Александрович Печорин.

В поэзии Лермонтова завершился развитие русского романтизма, доведя его художественные идеи до предела, досказав их и исчерпав положительное содержание, в них заключенное. Лирическое творчество поэта окончательно решило проблему жанрового мышления, поскольку основной формой оказался лирический монолог, в котором смешение жанров происходило в зависимости от смены состояний, переживаний, настроений лирического «я», выражаемых интонациями, и не было обусловлено темой, стилем или жанром. Напротив, те или иные жанровые и стилевые традиции были востребованы вследствие вспышки тех или иных эмоций. Лермонтов свободно оперировал различными жанрами и стилями по мере их надобности для содержательных целей. Это означало, что мышление стилями укрепилось в лирике и стало фактом. От жанровой системы русская лирика перешла к свободным формам лирического высказывания, в которых жанровые традиции не сковывали чувства автора, а возникали естественно и непринужденно.

Поэмы Лермонтова также подвели черту под жанром романтической поэмы в ее главных разновидностях и продемонстрировали кризис этого жанра, следствием чего было появление «иронических» поэм, в которых намечены иные, близкие к реалистическим стилевые искания, тенденции развития темы и организации сюжета.

Проза Лермонтова предшествовала «натуральной школе» и предварила ее жанрово-стилистические особенности. Романом «Герой нашего времени» Лермонтов открыл дорогу русскому философско-психологическому роману, соединив роман с интригой и роман мысли, в центре которого изображена личность, анализирующая и познающая себя. В прозе, по словам А. А. Ахматовой, он опередил сам себя на целое столетие.

Основные теоретические понятия

Романтизм, реализм, романтическая лирика, романтическое «двоемирие», лирический герой, лирический монолог, элегия, романс, послание, лирический рассказ, гражданская ода, баллада, идиллия, романтическая драма, автобиографизм, символика, романтическая поэма, «бегство» (романтического героя), «отчуждение» (романтического героя), романтический конфликт, цикл повестей, психологический роман, философский роман.

1. Какие поэмы Лермонтова вы читали?
2. Сравните «Песнь о вещем Олеге» Пушкина и «Песню... про купца Калашникова» Лермонтова. Оба произведения названы песнями. Почему авторы употребили для обозначения жанра именно это слово?
3. Какие черты исторической эпохи и народного творчества учитывает Лермонтов в поэме?
4. Какие признаки позволяют считать «Мцыри» романтической поэмой? Чем отличается «Мцыри» по своей композиционно-сюжетной организации от романтических поэм Пушкина? Проследите мотив «бегства», «отчуждения» в поэмах Пушкина и Лермонтова.
- *5. К какому роду романтических поэм относится поэма «Демон» (нравоописательных, мистериальных, иронических, исторических)?
- *6. Как разворачивается сюжет «Демона» и что в нем главное — события или духовная жизнь героев?
- *7. Расскажите, как вы понимаете романтический конфликт поэмы. Почему Демон низвергнут, а Тамара спасена?
- *8. Какие черты Демона отразились в характере Григория Александровича Печорина?

Тематика сочинений

Общеромантическое и индивидуальное в ранней лирике Лермонтова.

Диалектика добра и зла в творчестве Лермонтова.

В чем состоит пафос творчества Лермонтова?

*Тема «звуков» в лирике Лермонтова, ее содержание и значение.

*Ораторские, напевные и разговорные интонации в лермонтовской лирике.

*Замысел и творческая история поэмы «Демон».

**Тематика рефератов*

Сравните и прокомментируйте книги о Лермонтове: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова (М., 1975) и С. В. Ломинадзе. Поэтический мир Лермонтова (М., 1985); И. Сержман. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836—1841 (М., 2003) и А. И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики (М., 2002); Ю. М. Лотман. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь (М., 1988) и В. Н. Турбин. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров (М., 1978).

** Тематика исследовательских работ*

Образы Москвы и Петербурга в творчестве Лермонтова.

Символика игры и маскарада в драме «Маскарад».

Судьбы лирических жанров в лирике Лермонтова 1837–1841 годов.

Структура конфликта в поэме «Демон».

Дисгармонический стиль на фоне гармонии: стиль Пушкина и стиль Лермонтова.

Литература

Михаил Лермонтов: pro et contra.— СПб., 2002.

Лермонтов М. Ю. Исследования и материалы.— Л., 1979.

Лермонтовская энциклопедия.— Л., 1981.

Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики.— М., 2002.

Коровин В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова.— М., 1973.

Коровин В. И. Поэтом рожденное слово//Лермонтов М. Ю. Стихотворения и поэмы.— М., 2002.

Коровин В. И. Драматург и романист//Лермонтов М. Ю. Проза и драматургия.— М., 2002.

Ломинадзе С. В. Поэтический мир Лермонтова.— М., 1985.

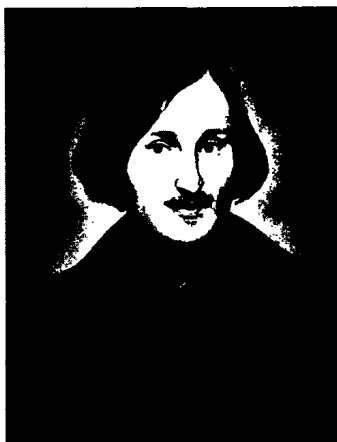
Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.— М., 1988.

Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова.— Л., 1959.

Произведения М. Ю. Лермонтова в школе/сост. В. Я. Коровина.— М., 2002.

Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: об изучении литературных жанров.— М., 1978.

Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки.— Л., 1924.



**Николай Васильевич
ГОГОЛЬ**
(1809–1852)

Николай Васильевич Гоголь родился в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии в семье помещиков среднего достатка. Его отец — Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский — пробовал сочинять. Мать — Мария Ивановна, урожденная Косяровская, — слыла, по преданию, первой красавицей на Полтавщине. Кроме Николая, в семье воспитывалось еще пятеро детей. Их содержали строго и в религиозном духе. Гоголь хорошо знал Библию. Особенно сильное впечатление на него произвело «Откровение святого Иоанна Богослова» (по-гречески — Апокалипсис), где говорилось о том, что «пришел великий день гнева» Господа, день Страшного суда над Антихристом, после совершения которого наступило спасение и восторжествовало на земле вечное Божье Царство. Это описание последних дней человечества, победа над Антихристом, преображение земли и даруемая ей вечная жизнь навсегда запомнились мальчику. Впоследствии картины «Откровения святого Иоанна Богослова» (Новый Завет) и картины Страшного суда отзвучатся в произведениях Гоголя.

Детство

Детство будущий писатель провел в имении Васильевка. Этот край был овеян преданиями, легендами, поверьями, волновавшими воображение.

Тут все было проникнуто фольклором и историей. Гоголь с детства усвоил две культуры — украинскую и русскую. Культурным центром края было имение вельможи Д. П. Трошинского, у которого отец Гоголя исполнял обязанности секретаря. Недалеко от Васильевки, в Обуховке, находилось имение замечательного драматурга В. В. Капниста, автора знаменитой комедии «Ябеда», который, познакомившись с ранними сочинениями Гоголя, сказал его родителям: «Из него будет большой талант, дай ему только судьба в руководители учителя-христианина!»

Учение

Сначала Гоголь учился в Полтавском уездном училище, затем с 1821 по 1828 год — в Гимназии высших наук в Нежине. Здесь Гоголь, кроме сочинительства, пробует свои художественные способности, расписывая декорации к спектаклям, и дарования актера и чтеца, исполняя комические и серьезные роли. Однако Гоголь еще не думает стать художником, актером и писателем. Первоначально его влечет государственное поприще. Гоголь был убежден, что все беды Отечества происходят оттого, что в России торжествует произвол, неправосудие, что законы не исполняются должным образом. В письме к родственнику он сообщал о своем состоянии: «Неправосудие, величайшее в свете несчастье, более всего разрывало мое сердце...»

Понятно, что пресечь нарушение законов легче всего из столицы. Туда и устремляется Гоголь после окончания гимназии с надеждой поступить на государственную службу и с мечтой о справедливости.

Петербург

В 1828 году Гоголь приехал в Петербург. Издалека, из Украины, он казался ему городом-светочем, средоточием культуры, просвещенной мысли, образованности и прочих достоинств. Но встречается Гоголь с Петербургом чиновничьим, где царствует лесть, где торжествуют мелочные интересы, где замечают не человека, а его деньги и положение в обществе.хлопоты о государственной службе безуспешны, средств для жизни в холодной Северной столице не хватает. Гоголь пробует сочинять. Самое большое его произведение — романтическая поэма-идиллия «Ганц Кюхельгартен», опубликованная под псевдонимом В. Алов. Критики встретили ее насмешками, и Гоголю стало стыдно за свое полуученическое и подражательное сочинение. Он сжег нераспространенные экземпляры и в подавленном настроении уехал за границу, в Германию. Столь же внезапно он возвратился в Россию, в Петербург. Неудача с поэмой побудила Гоголя поступить в театр и сделаться драматическим

актером, но ему отказали. Лишь в конце 1829 года Гоголь определился в Министерство внутренних дел и стал чиновником в Департаменте государственного хозяйства и публичных зданий. Затем он перешел на службу в Департамент уделов. Мечтавший некогда о государственной службе, Гоголь теперь, узнав канцелярско-чиновничье поприще, испытал глубокое в нем разочарование. Успокоившись, он отдается упорной работе и садится за письменный стол. В 1830 году в печати появилась первая гоголевская повесть «Басаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала». Она положила начало другим повестям, изданным в 1831—1832 годах двумя частями.

Первая повесть

Со времени публикации первой повести Гоголь становится известным и входит в пушкинский круг писателей.

Русская литература золотого века к началу 1830-х годов достигла расцвета, и нужно было обладать талантом, чтобы молодого писателя заметили Пушкин и его друзья. Они сразу почувствовали богатое дарование Гоголя, который выстрадал свою тему и свое понимание жизни.

В душе Гоголя зрела романтическая идея с сильным религиозным уклоном. Суть ее состояла в том, что современная действительность обезличивает человека, превращает его в ничто. Она — произведение Антихриста — принимает разные виды: то откровенного зла, то незаметного; то прикидывается обольстительно красивой, то угрожает своим безобразным ликом. Зло легко меняет маски, и чаще всего человек не выдерживает с ним встречи и терпит поражение. Однако человек по природе, по рождению добр. Следовательно, он должен отстаивать добро в себе, которое вдохнул в его душу Бог. Это означало, что человек должен вести непримиримую и постоянную битву с дьявольскими силами, искажающими его природу, вести борьбу с современной жизнью, которая обезличивает души. Оружием писателя в этой борьбе за судьбы мира и человечества становится смех, создаваемый словом. Почему смех? Да потому, что слезы остаются невидимыми и неслышимыми миру, и только смех способен их обнаружить. Писатель, избирающий своим оружием смех, уничтожает искажающее, кривое зеркало и открывает истину.

Такой писатель-проповедник — пророк, поскольку он несет миру Божье Слово. Но, чтобы нести Божье Слово, его нужно выстрадать, сделать своим, иначе люди ему не поверят. В этом случае имеется только один путь: как Бог вместил в себя всю боль человечества и страдал за него, так и писатель обязан пропустить боль всего человечества через свое сердце, испытать великое страдание, знаком которого и выступают невидимые миру и неслышимые им слезы. Такова цена полного горе-

чи смеха, отмывающего жизнь от грязи и всяческой нечистоты. Гоголь сохранил высокое, восходящее к романтизму представление о миссии писателя до конца дней.

Главное литературное оружие Гоголя

Объявляя смех своим литературным оружием, Гоголь, как и писатели Просвещения, ставил перед собой задачу исправлять души не только путем сатирического обличения, но и посредством возвращения к их естественной и истинной основе. Даже незначительные недостатки находят в Гоголе не снисходительного комического писателя, который беззлобно потешается над слабостями людей и прощает их, а взыскательного автора. Смех Гоголя — это угол его зрения на мир и способ описания мира. Поэтому он должен охватить все стороны и все оттенки жизни и быть столь же всеобъемлющим, как сама жизнь. Смех Гоголя сатиричен и юмористичен, беззаботен и грустен, радостен и трагичен, весел и горек. Его нельзя свести к одной бичующей сатире. Он шире — в нем есть и юмор, и ирония, и насмешка. Он сопряжен с эпическим и с лирическим началом. В нем много объективного, идущего от самой жизни, но много и лирического, внесенного автором. Этот смех бывает пронзительно жалостлив, глубоко горек и мучительно трагичен. Все эти грани гоголевского смеха появлялись постепенно, по мере того как созревал и мужал талант Гоголя. Сейчас важно усвоить одно — Гоголь в целом не сатирик, но сатира у него есть; Гоголь не снисходительный юморист, но и юмор ему присущ. Гоголь — комический писатель, у которого комическое оборачивается драматическим и трагическим смыслом.

«Вечера на хуторе близ Диканьки». «Вечера на хуторе близ Диканьки» вызвали почти всеобщее восхищение. «Все обрадовались, — писал Пушкин, — этому живому описанию племени поющего и пляшущего...» Критики отмечали веселость и искренность «Вечеров...». Успех «Вечеров...» объяснялся несколькими обстоятельствами.

Гоголь был выходцем из Украины и хорошо знал ее фольклор, обычаи, нравы, язык. Он сумел поднять изображение национального колорита на новую ступень, воссоздав вольный дух украинского народа. Гоголь не ограничил свою художественную задачу только описаниями малороссийской провинции. Хутор близ Диканьки и сама Диканька не только особая колоритная окраина России, а целый художественный мир.

Петербург разочаровал писателя. Люди в нем обезличены. Гоголь из Петербурга иными глазами смотрел на Украину и оценил дух свободы, естественность и прямоту чувств, полноту переживаний. Хутор близ Диканьки контрастен омертвевшему Петербургу. Этот романтический взгляд Гоголя близок точке зрения вымышленного издателя Рудого Панька. Стари-

чок-рассказчик неожиданно появляется в «большом свете». Он прост, непосредствен, простодушен, но одновременно затейлив, говорлив, смел и горд, не чужд иронии и довольно язвительен. Рудый Панько любит описывать колоритные жанровые сценки, дает живописные картины, широко пользуется украинским языком, хотя знает и русский. Он, не будучи интеллигентом, но попав в «большой свет», хочет выражаться книжным языком и пользуется риторическими патетическими выражениями и оборотами. Ему свойственна восторженная, высокая, даже одическая речь. Он «переводит» речь простонародную в книжную, интеллигентную и наоборот.

Фантастика и реальность. Фольклор и литература. Почти все повести, вошедшие в книгу «Вечера на хуторе близ Диканьки», — это легенды и сказки. В них господствуют образы фольклора и народной фантастики. Ими пронизаны жанровые сценки и живописные описания. В художественном мире Диканьки сохранилась естественность и полнота чувств, здоровое начало общенародной жизни. Поэтому мрачные силы зла не настолько страшны персонажам, чтобы бояться их, а иногда и просто смешны.

В рассказы о чертях и ведьмах верят и не верят. Но черт может напомнить и стряпчего, потому что у него хвост такой же, как и фалды мундира у чиновника, и провинциального ухажера, на том основании, что может так же кокетливо извиваться. Старый запорожец из «Пропавшей грамоты» боится чертей и ведьм, но может от них откреститься. А кузнец Вакула из «Ночи перед Рождеством» не церемонится с демонической нечистью и бьет ее поленом.

В повестях «Вечеров...» преобладают светлые краски, приподнятая тональность и веселый смех. Гоголь дает простор своей веселой фантазии. Мир Диканьки — естественный, простой и цельный. Если духовное и душевное здоровье сохранилось на хуторе, значит, есть надежда, что оно не исчезло и из большого мира национальной жизни.

В целом ряде повестей возвышенный лиризм сменяется тревожным настроением. Ноты грусти и тоски проникают в повести. Иногда картины, которые рисует Гоголь, становятся страшными. Фантастика делается мрачной. В повести «Вечер накануне Ивана Купала» Петро продает душу черту. Басаврюк прельщает его деньгами. В других повестях тоже рассказано о том, как рушатся природные и родственные связи, как гибель подстерегает людей. Яркие краски временами блекнут, жизнь становится менее насыщенной и более тусклой, менее сказочной и более прозаичной. Гоголь видит, что прежнее богатство, удасть, веселье уходят из современности, которая теряет жизненные силы. Это относится ко всему миру и прежде всего касается нынешнего времени.

Персонажи «Вечеров...» живут на грани фантастики и реальности, смеха и страха. В повести о Шпоньке Гоголь обратился,

однако, к самому обыкновенному, ничем не примечательному герою.

Иван Федорович Шпонька настолько зауряден и никчем, что о нем нечего сказать. Вместе с тем читатель, привыкший к манере «Вечеров...», ждет, что с упоминанием какого-либо предмета или явления непременно должно произойти событие, из ряда вон выходящее. Однако ничего не происходит, и быт, который окружает Шпоньку, тускл и неприметен. Эта повесть уже предвещает иронические и грустные повести «Миргорода». В «Вечерах...» Гоголь описывает исторически ушедший цельный мир народной сказочности и устремляется к описанию современной действительности. Писатель пробует и осваивает разнообразные приемы комического повествования.

Вопросы и задания

1. На каком поприще Гоголь мечтал служить государству? Как началось литературное творчество Гоголя?
2. В чем суть нравственных исканий писателя?
3. Как сочетаются в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» фантастика и реальность?

«Арабески». **«Миргород».** В 1833 году Гоголь задумал комедию «Владимир 3-й степени», но прекратил над ней работу. Тогда же, в 1833—1835 годах, он составил два сборника — «Арабески» и «Миргород» (оба вышли в свет в 1835 году). В «Арабесках» Гоголь совместил статьи по истории, архитектуре, живописи, поэзии и художественные произведения. В «Арабески» вошли повести из, условно говоря, провинциальной и исторически прошлой жизни и из современной — столичной, петербургской. Впоследствии художественные произведения составили два сборника — «Миргород» и «Повести». Последнему критики дали по месту действия название «Петербургские повести».

Сборник «Миргород» снабжен подзаголовком «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Как и «Вечера...», «Миргород» тоже поделен на две части. В первую часть вошли «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба». Во вторую — «Вий» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Расположение повестей строго продумано: начинается Гоголь с повести о современной жизни, затем первую часть завершает старинным историческим преданием. А вторую часть открывает, напротив, повестью из исторического прошлого, а завершает вторую часть и весь сборник повестью, где герои помещены в современное пространство. Так образуется, с одной сторо-

ны, круг: современные повести охватывают исторические, а с другой — противопоставление: мир древний, народный, эпический контрастен миру тусклому, мелкому, ничтожному, дряхлому.

Повести тоже контрастны: в романтической, приподнятой тональности, близкой ко всему сборнику «Вечеров...», написаны «Вий» и «Тарас Бульба», повести из легендарного прошлого. В «натуральной», более приземленной тональности, сходной с повестью о Шпоньке, — «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Общий замысел Гоголя в «Миргороде» — романтическое противопоставление страшной и веселой, кровавой и величественной, но непременно яркой и всегда легендарной прошлой жизни скучной современности, которая на фоне прошлого выглядит еще более жалкой и ничтожной, чем она есть на самом деле. При этом зло, с которым всегда противоборствуют люди, изменилось. В легендарных повестях оно ужасно, но всегда поверхностно. В современных оно ушло куда-то вглубь, его не сразу видно, но оно непременно тут, рядом. Оно стало обыденным. У него другой, трудно различимый вид. Потому оно очень опасно. В общем романтическом замысле было обозначено движение к «натуральному» описанию, к реализму, которое в статье «Несколько слов о Пушкине» было ярко сформулировано: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

В повестях Гоголь вывел сильные и резкие характеры. Однако и мир вольных запорожских казаков, и мир веселых, озорных семинаристов, богословов, философов и риториков гибнет. Тем эпичнее и героичнее он представляется взору современников.

«Тарас Бульба». Время действия повести «Тарас Бульба» отнесено к событиям в Запорожской Сечи. Однако Гоголь, нарушая историческую хронологию, перемешивал происшествия и эпизоды разных веков. Он совсем не соблюдал историческую точность, потому что для него важнее не историческое, а художественное время.

Художественным временем называется условное время, которое изображено в художественном произведении.

У Гоголя, как и у других писателей, оно не совпадает со временем историческим и со временем изображения. Гоголь, во-первых, описывает события едва ли не трех веков, но помещает их в одно художественное время. Совершенно ясно, что даже такой богатырь, как Тарас Бульба, не мог прожить двести или триста лет. Во-вторых, об исторической эпохе Запорожской Сечи, ко временам Гоголя давно исчезнувшей, пи-

шет не ее современник, но далекий потомок. Следовательно, изображенное в повести время не совпадает со временем изображения. Иначе говоря, об эпохе XV—XVII веков пишет человек XIX века. Художественное время условно, и писателю, в данном случае Гоголю, оно необходимо в особенных целях.

Таких особенностей художественного времени в «Тарасе Бульбе» две: оно славно подвигами и богатырями и оно эпично, т. е. было давно. Повесть создана в духе героического эпоса, подобно эпосу Гомера или рыцарскому эпосу, только возникшему в ином месте.

Ее главный герой — Тарас Бульба — наделен эпической цельностью и несёт в себе условные этические ценности Запорожской Сечи. А они заключаются в том, что Запорожская Сечь — православный мир, особая «кочевая» и вольная культурно-историческая общность. Ее непримиримым врагом выступает католическая и «оседлая» Польша. В Польше уже установилась государственность. Запорожская Сечь представляет собой дикую вольницу, которая держится на «товариществе», братстве, на условном равенстве, исключающем собственность. Все понятия о добре и зле в Запорожской Сечи особые, они принадлежат миру ушедшему, и судить о них надо не по современным, а по тогдашним законам. Например, казаку нужна воля, но не хата, потому что, если у человека есть дом или какое-нибудь имущество, он теряет храбрость. Отважен тот, кто бездомен. Жена каждому нужна, чтобы рожать детей. В остальном она обуза и лишь сковывает волю. Для казака мать и жена ниже друга. Превыше всего, даже родственных уз, товарищество. Два сына Тараса Бульбы прежде всего товарищи, братья, потом уже сыновья. Остапом старый Тарас гордится, потому что он следует законам братства, не изменяя им. Андрий недостойн быть сыном Тараса, так как нарушил заповеди товарищества. Он должен непременно погибнуть, чтобы казачья община сохранила незыблемое единство. Поскольку Тарас породил изменника, то он обязан избавить казаков от Андрия.

Еще одна особенность казацкого товарищества — православная вера. Она вовсе не выступает учением церкви, а мыслится простой принадлежностью к православию, к Христу. Следовательно, вера — знак, символ Сечи.

Казаки знают грамоту, но они считают ее книжной премудростью, которая ниже премудрости военной. Истинное воспитание в духе товарищества только тогда будет закончено, когда Остап и Андрий овладеют боевым искусством и примут участие в сражениях с поляками-католиками. Война — это кровавое испытание на верность товариществу, на верность православию. Тот, кто воевал, получает бесспорное право на почетное место в священном Отечестве. Понятно значение пиров

в «Тарасе Бульбе», когда выкатывается бочка красного вина и этим вином и простым хлебом казаки перед битвами причащаются к вере и товариществу.

Запорожская Сечь — особый условный художественный мир, в котором действуют свои нравственные ценности, свои понятия о добре и зле. Когда Гоголь описывает их, он принимает сторону главного героя — Тараса Бульбы. Тарас Бульба — хранитель святых законов товарищества и веры. Он носитель эпического сознания и его выразитель. Поэтому его точка зрения выступает как объективная и всегда правильная, неоспоримая. Так пишет летописец, так рассказывает народный сказитель, всецело доверяясь эпическому герою. Иначе говоря, Тарас Бульба всегда прав. Даже тогда, когда в действиях запорожской вольницы чувствуется разбойничий разгул, и с современной точки зрения, и с точки зрения человека XIX века многие поступки Тараса Бульбы античеловечны и отвратительны. Но Гоголь изображает их эпически спокойно. Они не подлежат критической оценке, нравственному суду, потому что Тарас Бульба — идеальный герой славянской древности и потому что он действовал в полном согласии с теми нравами, которые царили в его эпоху.

Как только объединяющие людей общие чувства и понятия (Отчизны, веры, кровного семейного родства, общеродовой, всем принадлежащей собственности и основанного на них братства и товарищества) замещаются личными чувствами и понятиями, индивидуальными предпочтениями, так сразу разлагается и рушится эпический мир.

В историческом плане удовлетворение личных интересов, индивидуальных стремлений, конечно, означало решительный шаг общества в сторону человечности, душевной тонкости, более глубокого индивидуального развития. Но Гоголю, как и другим писателям, этот процесс открылся с другой стороны: как торжество индивидуализма, эгоистических страстей над общими интересами, над общей верой, над патриотическими чувствами. Власть эгоизма и превосходство индивидуалистических страстей означали конец эпической эпохи, где человек еще не выделился из общего целого. В «Тарасе Бульбе» казацкое всеединство ставится выше индивидуализма Андрия, но оно гибнет, теряет свою мощь и поддерживается лишь традицией. Эпический мир еще способен на время защитить себя и оградить от торжества эгоистических проявлений, он еще способен наказать и покарать героя, отпавшего от семейно-родового братского единства, но постепенно и сам эпический мир, и время, и его герои тоже гибнут. Вместе с ними уходит в прошлое героический эпос, место которого достается роману, в том числе любовному, воспевающему утонченные личные чувства, откровения индивидуальной любви. Таким романским героем и становится Андрий. Вопреки своим предпочтениям Гоголь с ис-

ключительным лиризмом описывает присущее ему чувство любви, красоту полячки, которая предстает Андрию одновременно в традиционно эпических и фольклорных образах и в индивидуальных ощущениях (бледность, сравнение с жемчугом и т. д.). Писатель подает это личное чувство как сатанинский соблазн, как дьявольское наваждение, как проявление индивидуализма, но сквозь такое изображение пробивается и восхищение красотой, утонченностью переживаний, душевным богатством. Гоголь не может скрыть упоения девической красотой.

Тем не менее побеждает уходящий с исторической арены эпический мир и эпическое сознание, а не мир индивидуалистический и сознание эгоистическое, в которых противоречиво проявилась гуманность, человечность, личность вообще со своими нравами и интересами. По контрасту с казнью Андрия Гоголь изображает казнь Остапа, старшего сына, наследника традиции. Позорная казнь в одиночестве сменяется высокой торжественной казнью Остапа на виду всей площади: «...народ валил туда со всех сторон». И вот Остап приблизился к лобному месту. Его жизнь прямо сопоставлена с казнью Христа, с выпитой им накануне чашей в Гефсиманском саду («Ему первому приходилось выпить эту тяжелую чашу»). Казнь осмыслена казнью за веру, подобно тому, как за веру отдал себя в жертву Христос: «Дай же, Боже, чтобы все, какие тут ни стоят еретики, не услышали, нечестивые, как мучится христианин! Чтобы ни один из нас не промолвил ни одного слова!» И тут терпящий невыносимые муки Остап, как и подобает эпическому герою, взывает не к матери, не к супруге: «...хотел бы он теперь увидеть твердого мужа...» И он обращается к отцу, к семейно-родовому началу, и тот отзывается на его возглас. Завораживающей женской красоте и личному ее переживанию Гоголь противопоставляет красоту мужества, которое свойственно грубоватому и простому, но цельному эпическому герою.

Торжеству мужского начала верен и Тарас Бульба. Он собирает войско и начинает войну, чтобы отомстить за смерть Остапа. Новая война — попытка сохранить казацкую общину, казацкую вольницу, жившую набегами, грабежами и вместе с тем твердой защитой своей самостоятельности и православной веры. Когда Тарас попадает в плен к полякам, то предстоящая ему казнь — сгореть на костре — осмыслена высокой, сжигающей все грехи и очистительной жертвой ради товарищества. Недаром Тарасу дана последняя радость — увидеть, что погиб брат красавицы полячки, соблаздившей Андрия, и последняя минута счастья смотреть на то, как спаслись товарищи и сохранилось казацкое братство. Значит, не умерла «православная русская вера».

Три казни: одна казнь предателя, изменника Андрия, другая казнь Остапа, погибшего за веру, и третья — Тараса во славу товарищества. Три последних слова, три крика: Андрия — к польской панночке, Остапа — к отцу, Тараса — к товарищам и к грядущей русской силе: «Уже и теперь чуют дальние и близкие роды: подымается по Русской земле свой царь и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..» Уходит в мифологическое прошлое, становясь легендой, преданием, достоянием эпических сказаний, Запорожская Сечь. Она не погибла, о ней сохранилась память. Она лишь уступила историческое место великому русскому царству, обладающему такой мощью, что нет силы, «которая пересилила бы русскую силу!». И хотя романтическое пророчество писателя сбылось, восторженная приподнятость прорицаний в «Тарасе Бульбе» все-таки поправлена общим составом повестей, вошедших в «Миргород».

Миргородские повести — горькое предупреждение современникам о том, что «русская сила» может уничтожиться, издержаться, что она теряет цельность и единство общих интересов товарищества и православной веры.

«Вий». В повести «Вий» Гоголь вновь обращается к досто-славным временам Киева, когда семинаристы-риторы, философы и богословы были и богатырями. Но как Андрий в повести «Тарас Бульба», так и Хома Брут поддался чарам панночки-ведьмы, ее дьявольскому соблазну. Не мог устоять перед могуществом ее красоты и погиб от страха. Сатанинское начало может принимать какие угодно привлекательные лики, его трудно распознать и трудно ему противиться. Оно, входя в человека, нравственно обессиливает его и несет ему духовную смерть, означающую отпадение от Христа. При этом зло может принимать любой вид, но само оно рисуется в духе народных поверий и преданий фантастическим существом (Вий). Некоторые из обсуждающих гибель Хома семинаристов думают, что зло легко победить: «Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей (ведьме.— В. К.), тогда ничего и не будет». Однако сам Гоголь так не считает. Зло коварно и многолико, особенно если оно является в облике женской или другой красоты. Человеку в таком случае легко обмануться и оказаться слабым.

В этой повести эпическое начало тоже оттесняется, заменяясь не романическим, а новеллистическим¹, включающим народную и отчасти книжную (балладную) фантастику.

«Старосветские помещики». Повестям о прошлом противостоят две повести из современной жизни. В одной — «Старо-

¹ *Новеллистическое начало* — характер повествования, свойственный новелле, небольшому произведению с неожиданными поворотами сюжета и неожиданным концом.

светские помещики» — жанр идиллии совмещен с мягким, теплым юмором, а в другой — «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — бытовой рассказ с сатирой. Обе в конце концов превратились в элегии, только «Старосветские помещики» — в элегию, полную светлой печали, повесть о двух Иванах — в элегию резко ироническую и горько-трагическую.

В них Гоголь обратился к жизни обыкновенной, ничем не примечательной, но не исключающей разнообразия. Обычность жизни еще не свидетельствует о ее однообразии. Напротив, обыденная действительность обманчива.

В своем поместье, отрешенно от других, живут Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна. Отдельные поместья закреплены за Иваном Ивановичем и за Иваном Никифоровичем. Но судьбы и нравы персонажей различны.

«Я очень люблю,— начинает Гоголь повесть «Старосветские помещики»,— скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими. <...> Я иногда люблю сойти на минутку в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада. <...> Жизнь их скромных владельцев так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют...»

Афанасий Иванович, Пульхерия Ивановна живут настолько уединенно, что тревоги жизни за частоколом их дворика и сада не проникают в их дом и в их души. Они отделены от большого мира национальной истории, от общих интересов и тихо угасают в своем имении. Их желания сосредоточены на быте, еде, угощениях друг друга и нежных заботах друг о друге. Если и вторгнется в этот замкнутый мир что-то извне, какая-нибудь современная новость, то тут же исчерпает себя, канув в пустоту.

Однажды приехал гость и рассказал о том, что Бонапарт опять хочет выступить против России. Афанасий Иванович стал собираться на войну, на что Пульхерия Ивановна с досадой возражала. Разговор свелся к тому, что Пульхерия Ивановна назвала все это выдумкой, которую, однако, неприятно слушать. Тем разговор и кончился. Пульхерия Ивановна, хотя и знала, что Афанасий Иванович поддразнивал ее этим разговором, все-таки беспокоилась и была счастлива, что разговор о войне сам собой миновал. Афанасий Иванович вовсе не держал в голове отважных мыслей о подвигах. Он лишь хотел чуть-чуть испугать Пульхерию Ивановну. Довольный, что ему это удалось и, вероятно, удавалось всякий раз, что Пульхерия Ивановна проявила беспокойство и заботу о нем,

умолкал и сидел посмеиваясь. Помещики тешили себя невинными и выдуманскими страхами, но никогда не допускали внешний мир до своего сердца. Ни из их дома ничто не вылетало за частокол двора, ни из-за частокола ничто не влетало в дом. Все желания, вся жизнь сосредоточились в уединении, в согласии двух отгороженных от всего на свете сердец.

Однако ничто не проходит бесследно: души, отторгнутые от большого внешнего мира, от истории, духовно истощаются, гаснут. Волнения сердца заменяются привычками, а привычки повторяются изо дня в день. Интересы становятся мелкими, незначительными, жизнь протекает тускло и скучно. Так все и происходило бы, так все и было бы, если бы двух одиноких и затерянных в мире стариков не спасала любовь, тот духовный стержень, который соединил их души и не дал им превратиться в пустые, никчемные и ненужные человеческие существа.

Гоголь недаром упомянул старинную идиллию о Филемоне и Бавкиде, которые нежно любили друг друга. «Если бы я был живописец, — признается рассказчик, — и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их». Любовь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны уберегла их быт, наполнила смыслом и содержанием даже такие стороны быта, как одежда, приготовление и прием пищи, хлопоты по хозяйству. Их любовь оказалась выше и человечнее бурной романтической страсти. Она спасла их души. И кто знает, может быть, отъединенность в своем поместном углу, отгороженность от тревог внешнего мира удержали любовь двух стариков, а она, эта любовь, оказалась достаточной для того, чтобы они остались добрыми людьми? Так, в уединении в поместье Гоголь видит и положительное, и отрицательное свойства. Без одиночества в поместье нет идиллии, но и одиночество не дает удовлетворения современному человеку. В повести любовь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны не превращает их жизнь в мертвую скуку и не дает вторгаться злу в их души.

Идиллия держится на тонкой и хрупкой грани. Она действительна только для обоих. Со смертью одного уходит любовь и уходит жизнь. Смерть Пульхерии Ивановны делает жизнь Афанасия Ивановича настолько бессмысленной и бессодержательной, что, вопреки христианским заповедям, он берет на себя страшный грех — дважды пытается покончить жизнь самоубийством. Одно остается для него — вспоминать о кушаньях, хлопотах и заботах Пульхерии Ивановны. С желанием лежать рядом с ней после кончины он и умирает.

Бурная реформаторская деятельность наследника, нарушенная тишина семейного уединения, начавшаяся после смерти Афанасия Ивановича, вторжение внешнего мира кончается пра-

хом: вскоре имение пришло в полный упадок и над ним учредили опеку.

«**Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем**». Иные события развернулись в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В ней Перерепенко и Довгочун — два миргородских обывателя — поссорились по ничтожному поводу, но их души обнаружили такие бездны зла, которые поглотили все их интересы и даже судьбы.

Первая глава «Повести...» открывается знаменитым представлением героев читателю. Простодушный рассказчик, которого не нужно путать с автором, писателем более серьезным и сдержанным, изо всех сил старается сообщить о героях как можно больше восторженных сведений. Сначала речь заходит о бекеше Ивана Ивановича, и рассказчик попутно вспоминает многих лиц и даже Николая Чудотворца. Потом он описывает дом Ивана Ивановича, его сад и его занятия. Постепенно рассказчик погружает читателя во внутренний мир Ивана Ивановича: «А какой богомольный человек Иван Иванович!»

Перейдя к описанию Ивана Никифоровича, рассказчик несколько меняет свою манеру, сравнивая Ивана Никифоровича с Иваном Ивановичем. И тут оказывается, что они несходны между собой: Иван Иванович любит поговорить, Иван Никифорович больше молчит; Иван Иванович росту высокого и худощав, Иван Никифорович ниже, но зато толще; головы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича похожи на редьку, только у одного «на редьку хвостом вниз», у другого «на редьку хвостом вверх»; «Иван Иванович очень сердится, если ему попадетя в борщ муха...», «Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться...»; «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением».

Нанизывая сравнения и, казалось, все больше убеждая читателя в непохожести двух обывателей, рассказчик достигает обратного эффекта: «Впрочем, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди». Чем больше несовпадений у обоих персонажей, тем более похожи они друг на друга. Эта неразличимость складывается не из того, что один толст, а другой тонок, а оттого, что они ведут одинаковый образ жизни. Но чем менее они различаются, тем с большими подробностями рассказывается о них. В конце концов рассказчик, словно устав перечислять различия, решительно настаивает на одинаковости: оба — «прекрасные люди». Однако этот промежуточный вывод ироничен, потому что читатель знает о «доброте» Ивана Ивановича и о гру-

бых ругательствах Ивана Никифоровича, о мелочных и ничемных натурах обоих. Любимые приемы Гоголя — ирония¹, алогизм².

Сатира, ирония, сарказм. Если ирония достигает высшего накала, то она становится насмешкой, исполненной сарказмом³.

Ирония и сарказм особенно часто употребляются в сатирических⁴ произведениях, каким и является повесть о двух Иванах.

Если сатирический смех уничтожает героя, то юмористический смех, напротив, выявляет и проявляет своеобразие героя через присущие ему чудачество и странности, которые скрывают его истинное существо.

Все виды смеха и способов его создания и проявления входят в понятие комического⁵.

В сатирической «Повести...» Гоголя господствует ирония. Нетрудно заметить, что персонажи изображаются так, будто они являются историческими лицами, а порой и «летописцами» своего бытия.

Вместо героических событий — мелкая, ничтожная, бессюжетная жизнь, текущая в неподвижном Миргороде. Пустота, бессодержательность существования Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича удручающи. Однако они изображаются историческими лицами. Для этого Гоголь пародирует эпические и исторические произведения, среди которых ученые называют «Параллельные жизнеописания» Плутарха, комические обработки античного эпоса («Война мышей и лягушек», «Энеида» украинского поэта И. П. Котляревского), повесть В. Т. Нарезного «Два Ивана». Пародируя эпические и исторические про-

¹ *Ирония* (греч., притворство) — тонкая насмешка, прикрытая внешней учтивостью: ироническое высказывание предполагает притворную веру в чужой пафос, тогда как на самом деле считает этот пафос ложным и смеется над ним.

² *Алогизм* — бессмысленное сравнение, из которого удалено общее основание.

³ *Сарказм* (греч., буквально: рву мясо) — высшая степень иронии.

⁴ *Сатира* — это такое саморазрушение изображаемой действительности, при котором на месте ничтожной действительности, испорченной нелепостью, через смех обнаруживается истинная действительность в виде явной или подразумеваемой художественной целостности. Иначе говоря, писатель создает произведение, в котором, например, «ведет героев к самоутверждению», но они большей частью поневоле приходят к самоотрицанию, сами разоблачают себя (действительность саморазрушения) и высмеивают, но с помощью того же смеха самоотречение превращается в утверждение положительных качеств людей, которыми герои не наделены, но которые понимаются как истинные.

⁵ *Комическое* — от греч. «комос»; буквально: деревенский праздник. Под комическим как источником смеха понимают отклонение от нормы, тленность, несообразность, возникающие и обнаруживающие себя как контрастное несоответствие, как противоречивость, не причиняющую страданий.

изведения, Гоголь не собирался принижать их достоинств. Он воспользовался ими с другой целью — опереться на них в ироническом осмеянии своих героев. Гоголь прикрывается рассказчиком, который притворно восхищается каждым героем, его одеждой, его домом, его поведением, а на самом деле писатель, конечно, издевается над убогими и ничтожными персонажами. Этому способствует и восторженно-патетический тон речи, уместный при описании важных, значительных событий, но отнесенный к событиям мелким и незначительным. Это несоответствие также рождает иронию.

Особенно явно ирония расцветает после того, как два Ивана поссорились. Иван Иванович и Иван Никифорович сражаются словесно. Поводом для ссоры становится предмет военный — ружье, которое Иван Иванович предлагает обменять на сугубо мирный и бытовой товар — свинью и два мешка овса. В конце ссоры Иван Иванович, названный гусаком, и Иван Никифорович, названный дурнем с писаною торбою, замирают в немой сцене, словно окаменевшие: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красе своей без всякого украшения! баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович, с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута! спектакль великолепный! И между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос». Пафос, достойный исторически легендарных времен, театральные позы трагических героев неожиданно разрешаются низкой бытовой сценой. Здесь наступает перелом: с этого момента два Ивана вступили в настоящую войну, в тяжбу, которая истощит их силы и, главное, умертвит их души.

Однако ирония и пародия на историю не ослабевают. Сама по себе ссора среди неподвижной и засасывающей всех пошлости — необыкновенное происшествие. Но в жизни Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича ничего не случилось. В Миргороде среди городских обывателей тоже не происходило ничего. А тут — событие! Само собой разумеется, что в городе сразу прознали про ссору, а когда Иван Иванович явился в суд и изложил свое дело, то «судья чуть не упал со стула». Весь город оценил случившееся как знаменательное историческое событие и счел себя его непременно участником. Оно стало сразу же обрастать подробностями, деталями, отступлениями то в историю, то в свою собственную биографию, то в богословские рассуждения. Исторической ссоре сопутствовали более мелкие чрезвычайные происшествия. Например, когда свинья Ивана Ивановича утащила прошение Ивана Никифоровича, свинья стала предметом серьезных разбирательств.

Важной особенностью «Повести...» являются постоянные упоминания о Боге и о черте. Все они производят впечатление случайности и даже бессмысленности. Однако, собранные вместе, они образуют некую систему. Они означают, что в мире идет постоянная борьба Бога с дьяволом, с сатаной и что полем этой битвы оказывается душа человека. Иван Иванович с Иваном Никифоровичем уже давно связаны чертом «одной веревочкой». В их душах дьявольское уже победило, и души эти стали мертвечи, как столь же омертвевшими оказались и обыватели Миргорода.

Церковь для двух Иванов лишь одно из многих помещений, а не храм, в котором очищают и просветляют души, причастившись телу и духу Бога. Все усилия миргородцев примирить противников оказались напрасными, потому что, видно, бес водил языком Ивана Никифоровича, сорвалось у него с языка роковое слово: «Вы обиделись за черт знает что такое: за то, что я вас назвал гусаком...» И естественно, «все пошло к черту!».

С этого момента жизни Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича катятся «к черту». Они добровольно разоряются. Когда автору через пять лет случилось проезжать Миргород, он заглянул в церковь, и она поразила его запустением и безлюдьем.

Последнее восклицание автора — «Скучно на этом свете, господа!» — вместе с описаниями Миргорода, церкви, природы переключает иронию и сатиру в лирику и трагедию.

Как известно, вошедшие в «Арабески» некоторые повести из петербургской жизни Гоголь затем дополнил другими и выделил в отдельный раздел — «Повести».

«Вечера на хуторе близ Диканьки» погружают в мир народной демонологии, сказочных персонажей, в мир открытой фантастики, где зло, пусть даже не особенно страшное, олицетворяют черт и ведьма. Лишь повесть об Иване Федоровиче Шпоньке выбивается из этого литературного целого. В ней Гоголь вывел мелкого и безобидного обывателя, который тихо угасает в пошлой обыденности. В «Миргороде» Гоголь поступил иначе. Он изобразил два мира — прошлый и современный, сказочный и обыкновенный, фантастический и реальный. Но во всех случаях какое-либо географическое место — Диканька или Миргород — объединяло персонажей и придавало особый смысл жизни, нарисованной Гоголем.

Следовательно, Диканька и Миргород — своеобразные духовно-культурные миры, а не одни лишь географические понятия. И еще одно соображение. Гоголь мог писать только тогда, когда видел тот или иной мир целостным, единым и при этом связанным общей идеей, которая этот мир пронизывает и скрепляет. Для того чтобы ее оттенить, он контрастно противопоставлял ей другую идею. Например, общая идея «Вечеров...» — это веселье, естественность исторического прошлого, объединенного фольклором, народным эпосом, фантастикой

и лирикой. Этой общей идее противоречит скука и пошлость современной жизни. В «Миргороде» старому эпическому и героическому прошлому опять-таки контрастна мелочная и неподвижная современная жизнь. Она уже раздвоилась, но все же принадлежит одному художественному целому. Если в «Вечерах...» господствует положительная, объединяющая мысль, то в «Миргороде» к положительной прибавилась и отрицательная.

Цикл «Петербургские повести»¹ (1835–1842). Еще в 1833 году Гоголь задумал книгу под названием «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-й линии» — отражение социальных противоречий большого города, «стирающее границы между действительностью и иллюзией в общем таинственном колорите (лунный свет)».

В «Петербургских повестях» («Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Рим») сюжеты сосредоточены вокруг одного места — столицы Российской империи — Петербурга. Но петербургский мир опять-таки не столько географический, сколько духовно-культурный. Мысль, на которую нанизаны повести, целиком отрицательная. Исключение, может быть, составляет повесть «Рим». В ней сравниваются два города — Рим и Париж. Гоголь отдал предпочтение «вечному» и святому городу Риму перед новым блистающим и развлекающим Парижем. Он нарисовал Петербург как странный город, живущий обманом и ложью. Ими пронизаны его улицы. Они владеют душами его обитателей. Из самой обыкновенной, ничем не примечательной жизни вдруг, неожиданно возникает фантастика, странность, ничем не мотивированная, беспричинная. И тут оказывается, что в темной бездне петербургского мира скрыта страшная, мрачная романтика. Вся действительность, столь отчетливо ясная и подробно выписанная, на самом деле пропитана злом и потому способна принимать самые фантастические формы и виды. Такая двойственность изображения, когда реальность превращается в фантастику, а фантастика оборачивается реальностью, когда фантастическое и реальное нераздельно слиты, обнажает призрачность действительности и создает Гоголем с помощью гротеска. Именно гротеск лежит в основе «Петербургских повестей». При этом гротеск может пронизывать всю повесть от начала до конца, а может появляться в кульминационный или другой момент повествования. Но присутствие гротеска в обыденной, будничной и даже бытовой повседневности обязательно.

«Невский проспект». Как известно, повести объединены общим местом действия — Петербургом. Петербург — город особенный, и, чтобы его описать, Гоголь начинает с главной улицы города — Невского проспекта.

¹ Название «Петербургские повести» Гоголю не принадлежит и дано редакторами его сочинений.

Открывается знакомство с Невским проспектом несколько странной фразой. Писатель утверждает, что ни один из жителей Невского проспекта не променяет этой улицы на все блага. И дальше следует: «Не только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волосы и голова гладка, как серебряное блюдо...» Совершенно непонятно, почему Невский проспект столь дорог тем, кому двадцать пять лет, у кого прекрасные усы и хорошо сшитый сюртук. Почему писатель выделил из общего люда Петербурга этих чиновников? Не потому ли, что тот, у кого прекрасные усы, имеет неоспоримое преимущество перед тем, у кого белые волосы на подбородке и лысая голова? Очевидно, так. Но, может статься, что человек с лысиной достойнее того, кто с усами. Писатель оставляет такие соображения в стороне. Но по мере чтения читатель убеждается, что все это неспроста.

В дальнейшем Гоголь изобразит Невский проспект в дневное время: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакую кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни...» Это о мужчинах. О дамах в том же духе: «Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда... А какие вы встретите рукава на Невском проспекте! <...> Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара. <...> Здесь вы встретите улыбку единственную, улыбку — верх искусства... Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. <...> Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление».

Каждый в качестве своего личного достоинства, в качестве своей личности предъясвляет обществу не себя как лицо, как личность, как человека, а заменяющую лицо и личность часть — глаза или улыбку, волосы или талию, бакенбарды или усы, воротник или рукав — все, что угодно, но только не лицо. Это означает, что Петербург — город без лиц, что в нем все обезличено, а лица заменяются частями одежды, частями лица или тела. Но каждая часть одежды, лица или тела стремится стать самостоятельной, существующей отдельно от человека и от других частей, и в то же время замещать всего человека. В этом проявляется призрачность жизни. Действительности нельзя верить ни в коем случае. «О, не верьте этому Невско-



Гоголь. «Невский проспект»

му проспекту!» — восклицает Гоголь. «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется,— продолжает писатель.— Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка». Дело не в том, что у господина, кроме сюртучка, нет никакого имущества. Господин беден потому, что у него нет лица, нет личности, нет души. Все это заменил сюртук. Он с полным правом становится «лицом» человека, выставленным напоказ и предъявляемым каждому. Следовательно, все на Невском проспекте в Петербурге «дышит обманом»: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него... когда весь город превратится в гром и блеск... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

Тема призрачности, фальши Петербурга и жизни в нем и была отчасти реализована писателем в «Невском проспекте», повести, очень личной для Гоголя. В нем получили отражение



Гоголь. «Невский проспект»

его первые впечатления и первые разочарования от северной столицы, все градации чувств, начиная от представления о Петербурге как средоточии разнообразнейшей человеческой деятельности, месте приложения самых разных сил и способностей, вплоть до картины города «кипящей меркантильности» и развращающей роскоши, в котором погибает все чистое и живое. Начало повести, где Гоголь давал блистательный портрет Петербурга в разное время суток, напоминал в жанровом отношении физиологический очерк.

В «Петербургских повестях» Гоголь во многом переосмыслил романтическое мироощущение. В «Невском проспекте» разворачиваются две истории контрастных и все же сопоставимых между собой героев — художника Пискарева и поручика Пирогова. Гоголь повторил здесь разработанный им в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» прием «сравнительного жизнеописания». При этом пошлая интрижка и вся история Пирогова предстает как торжествующий фарс, а история Пискарева, терпящего сокрушительное поражение при столкновении с действительностью, — как трагедия.

Несостоятельность Пискарева обнаруживается не только в том, что он, романтик и мечтатель, гибнет, покидая мир гре-

зы, но и в том, что его высокие мечты полностью разбиваются: Гоголь иронизировал над представлением художника Пискарева, который внутренне сравнивал встретившуюся ему женщину легкого поведения с мадонной Перуджино, над прекраснородушным, но беспочвенным желанием Пискарева перевоспитать падшую женщину, над тем, что «певец прекрасного» Ф. Шиллер, имевший репутацию проповедника единства красоты и добра, оказывался на деле «жестяных дел мастером с Мещанской улицы». Все это означало, что намерение Пискарева жить одним высоким, жить, по словам исследователя Гоголя Ю. В. Манна, в мире поэзии, пребывать в сладкой романтической мечте, несбыточно. Стало быть, и сам романтический идеал теряет значительную степень своей привлекательности и осознается едва ли не пошлым изобретением поверхностного ума или ложным призраком.

Если все обман, ложь и все призрачно, то можно ли быть уверенным, что даже самое подробное, самое детальное описание жизни верно изображает ее? Конечно, нет. Как бы ни старался писатель соблюсти жизнеподобие, быть достоверным



Гоголь. «Невский проспект». Мечты художника Пискарева



Гоголь. «Невский проспект». Художник Пискарев и незнакомка

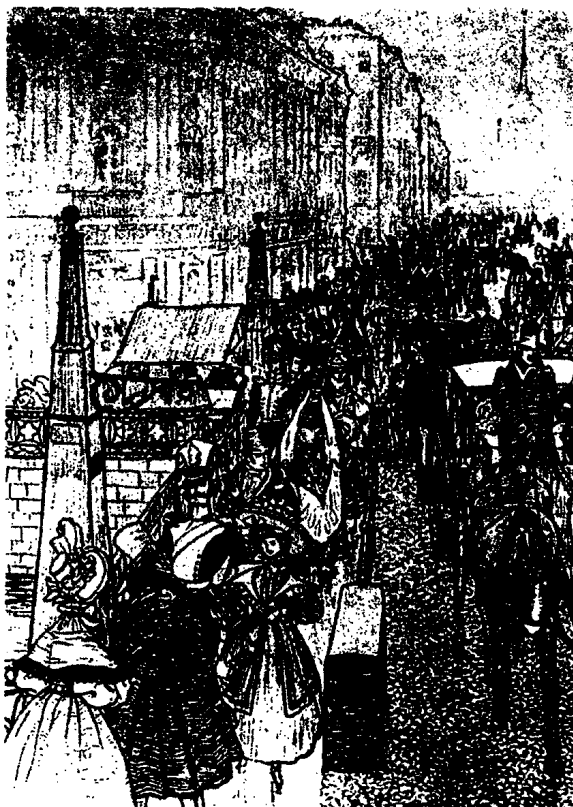
и точным, действительность всегда готова преподнести сюрприз, и тогда вместо обыкновенного, как у всех, лица вдруг объявится лицо, на котором не окажется носа, а нос явится самостоятельным господином, разъезжающим по городу и даже вступающим в беседу с бывшим, ныне безносым хозяином. Изображение человека с носом на лице еще не означает правдивого изображения, потому что нельзя с уверенностью утверждать, что у человека есть нос, как нельзя утверждать и того, что у человека нет носа. Можно только сказать: у человека был нос, а теперь нет, что у человека не было носа, а теперь есть.

Действительность постоянно обманывает, лжет и при этом представляет свидетельство в пользу фальши и обмана. Основное свойство, присущее действительности, — призрачность. Реальное грозит обернуться фантастикой, фантастическое может превратиться в реальное. Потому единственным способом, пригодным для изображения такой призрачной действительности, выступает гротеск, в котором реальное совмещается с фан-

тастикой, а фантастика чревата самым достоверным жизнеподобием. Гротеск — это не только способ наиболее правдивого описания призрачной действительности, но и способ, разоблачающий ее демоническую сущность. Именно демон зажигает лампы и фонари, чтобы в их неверном мерцающем свете «показать все не в настоящем виде». Гротеск возвращает «всему» истинный вид, возвращает действительности подлинность. Это очень важно понять. Смещая реальные пропорции, представляя действительность не в натуральном, а в фантастическом виде, гротеск восстанавливает глубинную правду и содействует ее пониманию.

В «Невском проспекте» Гоголь предлагает читателю ключ, открывающий художественный смысл «Петербургских повестей», в частности повестей «Нос» и «Шинель».

*«Нос». Повесть «Нос» была написана Гоголем в 1835 и опубликована в 1836 году. В этой повести происходят невероятные, фантастические события. Они никак не поддаются рациональному, т. е. логически ясному, объяснению. Повествователь, делая такие попытки, в конце концов оставляет их и пря-



Гоголь. «Невский проспект». На Невском проспекте днем

мо заявляет: «Чепуха совершенная делается на свете». Он понимает, что описываемое им событие — «необыкновенно-странное происшествие». Точно известно, где и когда оно произошло, но объяснить его нет никакой возможности. И все-таки повествователь никак не может сказать, что происшествия не было. Напротив, он уверен и убежден, что оно было: «А однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну и где ж не бывает несообразностей? — А все однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».

Необыкновенное, странное, несуразное происшествие было, а разумному объяснению оно не поддается. Во вполне объяснимую и с точными бытовыми подробностями, вписанную в обозначенное время и пространство реальную действительность вторглось происшедшее, но необъяснимое событие. Оно иррационально. Разум бессилен его понять и объяснить. Откуда появилось в рациональной, вполне постижимой разумом жизни иррациональное, разумом непостижимое, неизвестно. Повествователь, как только касается причин происшествия, тут же обставляет свою речь множеством вводных предложений и словечек, уклоняясь от прямого ответа.

Происшествие произошло и в самом деле невероятное и фантастическое: цирюльник Иван Яковлевич нашел в запеченном хлебе нос и признал его носом майора Ковалева. Оказалось, что нос внезапно пропал с лица майора Ковалева и непонятным образом оказался в запеченном хлебе, откуда его извлек Иван Яковлевич. Самовольно покинув лицо майора Ковалева, нос вдруг решил самостоятельно погулять на свете и объявился статским советником, чином выше майора Ковалева, и к тому же из другого департамента. И когда майор Ковалев заметил своему носу, не признавшему в майоре Ковалеве хозяина: «Ведь вы мой собственный нос!», то нос с достоинством и с полным недоумением ответил: «Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений». В досаде майор Ковалев «оборотился с тем, чтобы напрямик сказать господину в мундире, что он только прикинулся статским советником, что он плут и подлец и что он больше ничего, как только его собственный нос... Но носа уже не было...»

Еще более странным было то, что нос, сбежавший с лица майора Ковалева, неожиданно добровольно вернулся на лицо и занял на нем подобающее место.

Тут обращают на себя внимание по крайней мере два обстоятельства. Первое. Странное, иррациональное, необъяснимое происшествие погружено в гущу самой достоверной жизнеподобной действительности. находка и пропажа носа вызывают вполне рациональные действия со стороны персонажей. Иван Яковлевич в страхе, что полицейские будут непременно разы-

скивать пропажу, найдут у него нос, завертывает его в тряпицу и сбрасывает с Исаакиевского моста. Избавившись от такой находки, он отправляется отметить свою удачу в заведение, чтобы выпить стакан пунша, но в конце моста его окликнул и подозвал к себе квартальный надзиратель, который видел, как Иван Яковлевич что-то сбросил с моста. Цирюльника посадили на съезжую.

Ковалев, обнаружив пропажу, не изменил, однако, своим привычкам: сначала он пошел в кондитерскую. Потом, возле одного дома, он встретил свой нос, но уже как бы не нос, а господина статского советника и, естественно, завел с ним разговор, внушая ему, что тот его нос. Тут его внимание отвлекла «легонькая дама», но, вспомнив, что носа у него нет, майор Ковалев «отскочил». Обернувшись, он не нашел господина, который был его носом. Тогда майор Ковалев поехал к обер-полицеймейстеру, но того не было дома. Он решил дать объявление в газете. Ничего не добившись в Газетной экспедиции, майор Ковалев пришел к частному приставу, но тот принял его сухо. Наконец, нос, завернутый в бумажку, принес ему полицейский, который стоял в конце Исаакиевского моста. Попытки прилепить нос к месту, где ему надлежало быть, окончились неудачей, и майор Ковалев обратился к доктору, который также не добился успеха.

В эти логичные, разумные действия, совершаемые персонажами, постоянно вмешивается иррациональное начало. Чем разумнее поступки, отнесенные к странностям, не управляемым разумом, тем больше возникает несообразностей и нелепостей. Известно, например, что Иван Яковлевич «завернул нос в тряпку» и так выбросил его с Исаакиевского моста. Но нос, принесенный майору Ковалеву квартальным, был уже завернут «в бумажку». Каким образом это случилось, неизвестно. Найден нос был также странно. Если он был завернут в тряпку или в бумажку, то, надо полагать, был малого размера. Между тем полицейский рассказывает о поимке носа: «...его перехватили почти на дороге. Он уже сидел в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя одного чиновника. И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос». Итак, кто же был найден — нос с лица майора Ковалева или нос в виде человека? Получается, «господин-нос» тут же на глазах квартального, стоило тому надеть очки, поменял размеры и превратился из настоящего носа в человека, а из человека снова стал носом, потому что квартальный, как помним, «полез в карман и вытащил оттуда завернутый в бумажку нос».

Рациональные, разумные действия персонажей всюду пересекаются с иррациональным, нелепым. Оно возникает внезапно, непредсказуемо, появляется из ничего. Фантастика заложена

в самой действительности, в повседневной, обыкновенной, обыденной жизни. Она постоянно угрожает человеку и готова превратить его в ничто. Как ни был мелок и ничтожен майор Ковалев, но и он человек, лицо которого стирает фантастика.

Второе обстоятельство не менее важно. Пропал нос, пропала часть лица, и не стало всего лица, не стало личности, человека. При этом нос превратился в самостоятельное лицо. Часть заместила целое и выступила в качестве целого. Гоголь играет такими превращениями. Мало того, что он привлекает много поговорок, пословиц и выражений, касающихся носа (остаться с носом, сунуть нос и пр.), писатель постоянно сталкивает слова «нос» и «лицо». Например: «Как же можно, в самом деле, чтобы *нос*, который еще вчера был у него *на лице*, не мог ездить и ходить,— был в мундире!», «*Нос* спрятал *лицо* свое в большой стоячий воротник...». Нос, отделившись от майора Ковалева, обретает лицо, у него есть глаза, брови и т. д.: «*Нос* посмотрел на майора, и *брови* его несколько нахмурились». И даже вернувшись на лицо, нос сохранил известную самостоятельность: «И *нос* тоже, как ни в чем не бывало, *сидел на его лице*, не показывая даже вида, чтобы отлучался по сторонам».

Теперь можно сказать, что странное происшествие, в результате которого исчезновение части лица обезличивает человека и та же часть лица, ставшая самостоятельной, обретает новое лицо, в котором все части оказываются на своем месте, иррационально, гротескно, фантастично.

В «Невском проспекте» Гоголь описывал публику, гуляющую по главной улице Петербурга, и замечал, что каждый из обывателей хотел чем-нибудь выделиться из однородной человеческой массы — то усами, то бакенбардами, то какой-либо особой, бросающейся в глаза частью наряда — воротником, рукавом и пр. В «Носе» те же части лица или одежды играют другую роль. Они характеризуют неотличимость персонажей, их обезличенность. Майор Ковалев ничем не выделяется среди других: каждый день прохаживается по Невскому проспекту; воротничок у него обыкновенный, «всегда чрезвычайно чист и накрахмален»; бакенбарды майора «были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских землемеров, у архитекторов и полковых докторов <...>; «строение» бакенбардов тоже обычное, как у всех, — «идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа»; нос у майора Ковалева был недурен и вполне умеренного вида, не в пример одному военному, у которого «был нос никак не больше жилетной пуговицы». Как и многие чиновники, майор Ковалев хотел занять подобающее чину место. Подобно другим, он не прочь был жениться, только мечтал получить за невестой не меньше 200 000 рублей приданого. Ничем не выделяется майор Ковалев из своей среды и в ином отношении: он желает казаться выше по социальному положению.

Повествователь сообщает, что Ковалев имел чин коллежского асессора (гражданский чин 8-го класса). По табели о рангах этот чин соответствовал рангу майора в армии, но ценился ниже. К тому же чин коллежского асессора Ковалев выслужил на Кавказе. Это означало, что ему не нужно было предъявлять аттестат об окончании какого-либо учебного заведения или сдавать экзамены, необходимые для занятия должности, как это предписывалось в обязательном порядке петербургским чиновникам. Чин кавказского коллежского асессора ценился не только ниже майора, но и ниже столичного коллежского советника. Ковалев, как и другие чиновники, стремился чем-то выделиться, «более придать себе благородства и веса...». Мелочное, честолюбивое желание Ковалева выразилось наивно и довольно глупо: «...он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором». Ковалев самолично повысил себе социальный статус. Даже незнакомой бабе-торговке он непременно называл не свой гражданский, а соответствующий ему военный чин, который, однако, Ковалеву не был присвоен. Самовольное превращение коллежского асессора в майора не проходит даром, потому что в сочетании «майор Ковалев» главным становится слово «майор», фамилия Ковалев — чем-то второстепенным и незначительным. Чин заменяет исчезающую личность. Ковалеву кажется более важным его ранг, должность, звание, чем он сам. Но ранг, должность, звание — это только часть личности Ковалева. Часть, вытеснившая целое. Самое обычное сочетание «майор Ковалев» у Гоголя неожиданно обнаруживает в себе скрытое и взрывоопасное противоречие. Чин, дающий право на принадлежность к чиновно-бюрократической машине, ценится выше, чем человек, чем личность. Приклеить к фамилии чин — значит вписать человека в систему, отнять ранг у фамилии означает выкинуть человека из системы. И тут следует прямая аналогия с лицом и носом: если есть нос на лице, то человек не теряет лица; если нет носа, то нет ни лица, ни человека. Допустим, что неразъемное сочетание «майор Ковалев» разрушится и слово «майор» исчезнет, тем более что оно Ковалеву не принадлежит. В таком случае оно может жить самостоятельно и прилепиться к какому-нибудь безымянному господину, а что станется с Ковалевым — совершенно неизвестно. Гоголь держит такое допущение «в уме». Но не то ли самое происходит с носом майора Ковалева и с его лицом? Нос, неотъемлемая часть лица, исчез с лица майора Ковалева и заместил лицо. В лице, в личности уже никто не нуждается. Чиновничья функция в лице господина носа сама становится лицом. Так как майор Ковалев мечтал занять более высокое место на бюрократической лестнице, то сбежавший нос сделался статским советником, т. е. осуществил мечту майора Ковалева. Нос продолжил чиновосхождение майора Ковалева, но только отделившись от своего владельца. При этом и майор Ковалев,

и господин статский советник теряют лица. Майор Ковалев потому, что он остался без носа и, следовательно, без лица. Господин статский советник получает лишь человеческую видимость, но фамилии, имени у него нет. Его личность, поскольку она отсутствует, заменяется чином.

Гоголевский гротеск проясняет абсурдность социального миропорядка, социального устройства, которая выражается в том, что человеческая функция выше самого человека, что она существует и действует независимо от личности. Чтобы достичь социального положения и стать значительным или значимым лицом, надо потерять свое человеческое лицо. Именно личность, человеческое существо в странной, фантастической действительности всегда находится в опасности, всегда подвергается угрозе.

Кто или что угрожает человеку? Майора Ковалева никто не преследует, нет носителя зла, нет ни ведьмы, ни черта, ни каких-либо других существ, которые в других гротескных произведениях действуют открыто или тайно, враждебно. Приходится признать, что зло, с одной стороны, сидит в майоре Ковалева, который не мыслит себя вне бюрократической системы, считая ее вполне нормальной, а вовсе не странной и не абсурдной. С другой стороны, устраняя конкретного носителя зла и конкретного преследователя, Гоголь усиливал ощущение фантастического, непонятного, необъяснимого, неизвестно откуда возникающего чувства страха, ужаса. Угроза исходит ниоткуда и отовсюду. В любой момент и в любом месте человек может стать жертвой демонической силы. Если бы был конкретный носитель зла, то с ним можно было бы вступить в борьбу. Но в «Носе» противника нет. Стало быть, фантастика, ненормальность, странность, абсурд, неясность лежат в самой основе чиновно-бюрократической системы, а сама она есть воплощение злых сверхъестественных сил. Смягчая страх и ужас перед ними, Гоголь возвращает нос на лицо майора Ковалева, возвращает так же внезапно, как отнял, и приписывает эту странность авторам, которые берут такие сюжеты. Но эти сюжеты все-таки бывают на свете, потому что жизнь пропитана фантастикой, и нет ничего необычного, если неленость вдруг обнаружит свое уродливое, угрожающее отвратительной гримасой лицо.

Гротеск, далекий от жизнеподобия, оказывается способным приблизить читателя к истинному постижению действительности и открыть невидимые глазам тайные глубины.

«Портрет». Гротесковое, фантастическое начало присутствует и в повести «Портрет», которая вошла в сборники «Арабески» и «Петербургские повести» и считается наиболее романтической. В ней встает несколько проблем: нравственной ответственности художника перед собой и искусством, зависимости таланта от моды и денег, а также дьявольской сущности

искусства. Конечно, Гоголь отрицает демонический характер искусства, но, вопреки его мнению, такая проблема возникает в повести невольно. Она восходит к коллизии второй части вакенродеровских «Фантазий об искусстве» (первоначальное название книги «Сердечные излияния отшельника, любителя изящного»).

«Портрет» имеет две редакции — раннюю («Арабески»; там герой назывался Чертков — от слова «черт») и позднюю («Петербургские повести»; здесь герой носит фамилию Чартков — от слова «чары»). В первой редакции тема вторжения в человеческую жизнь и художественное творчество злого начала решалась через введение фантастического персонажа — антихриста Петромихали. Во второй редакции «Портрета» фантастическое начало сохранилось, но в значительно ослабленном виде.

В основу сюжета повести легла история бедного, но честного и одаренного талантом художника, обладавшего «страстью к искусству». В один из моментов своей жизни он предает свое высокое предназначение и начинает создавать картины ради денег. В эту нехитрую и ставшую уже банальной схему Гоголь вносит новые идеи, которые и придают повести свежесть и глубину.

Герой повести «Портрет» — молодой одаренный художник Чартков — беден. Гоголь рисует неприхотливый быт художника, скудную обстановку его жилья, ветхое платье. При всем том бедность Чарткова чиста: он «с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде...». Однако в его характере, как проницательно подметил профессор живописи, учитель Чарткова, есть нетерпение, он склонен поддаваться чарам, соблазнам («Тебя одно что-нибудь заманит... ты им и занят, а прочее у тебя дрянь, прочее тебе ни по чем, ты уж и глядеть на него не хочешь»). Эти черточки характера нет-нет да и проявляются у Чарткова во всем. В живописи у него «начинают слишком бойко кричать краски», «рисунок не строг... линия не видна...».

В обычной жизни слабости принимают иной вид: его «уже начинает свет тянуть», на шее повязан «щегольской платок», а на голове красуется «шляпа с лоском». Ему хочется кутнуть, щегольнуть. Но до поры до времени «он мог взять над собою власть», пока не произошел случай, круто повернувший его судьбу.

Однажды Чартков был потрясен неожиданно увиденным портретом. «Сила кисти, — пишет Гоголь, — была разительна». Особенно поражали нарисованные художником глаза. Внимание Чарткова к портрету мотивировано не только мастерством неизвестного художника, но и характером самого героя. К этому надо добавить, что Чартков еще не умел проникать в глубину творения («Еще не понимал он всей глубины Рафаэля...»), но более обращал свои взоры на форму.

Чартков схвачен Гоголем в тот момент, когда он находится в процессе духовного и профессионального взросления. Он уже научился отличать мастера от поденщика, но подлинное содержание искусства от него еще скрыто. Это важный момент в человеческих и эстетических представлениях Гоголя. Суть их применительно к повести «Портрет» состоит в том, что дьявольское начало оказалось бы бессильным, если бы оно искушало безобразным и нелепым.

Выразительной параллелью, проясняющей мысль Гоголя, служит один эпизод из второй части. Пришедший к художнику (отцу рассказчика) ростовщик сказал ему: «Нарисуй с меня портрет. <...> Можешь ли ты нарисовать такой портрет, чтобы был совершенно как живой?» «Отец мой,— продолжает рассказчик,— подумал: «Чего лучше? — он сам просится в дьяволы ко мне на картину». С необыкновенным рвением он принялся за работу, но, нарисовав глаза, не мог докончить портрета, почувствовав «тревогу непостижимую». С тех пор он изменился. Однажды он принялся писать новое полотно. Все единодушно предрекали ему победу в конкурсе, как «вдруг один из присутствовавших членов, если не ошибаюсь, духовная особа, сделал замечание, поразившее всех. «В картине художника, точно, есть много таланта,— сказал он,— но нет святости в лицах; есть даже, напротив того, что-то демонское в глазах, как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Все взглянули и не могли не убедиться в истине сих слов».

Овладевшее душою дьявольское наваждение произвольно и как бы незаметно для самого художника (и человека) проникает в его произведения. И никакой талант не может изменить кощунственного содержания. Напротив, талант всемерно раскрывает смысл нечистых побуждений, хотя для неопытного или «околдованного» взгляда такой смысл может оставаться непроясненным. Сама по себе одаренность еще ничего не говорит о человечности или бесчеловечности искусства. Гуманность, по мысли Гоголя, содержится в сердце, в чувствах, в натуре художника. Но вследствие этого трудно различить человеческое (на языке Гоголя — христианское, Божественное) и нечеловеческое, дьявольское, демоническое: то и другое может быть изображено искусно и мастерски.

И все-таки рано или поздно талант, подчинившийся дьявольскому соблазну, иссякает, а личность разрушается. Только высокая духовность способна животворить талант. В случае с Чартковым проигрывается история падения человека и художника. Служение золотому тельцу начинает нравственно развращать молодого художника. Он уже становится модным живописцем, «скучным, недоступным ко всему, кроме золота, беспричинным скрягой, беспутным собирателем...». По мере роста богатства уменьшается дарование, исчезают способности, потому что возвышенные и чистые идеалы подменены мелкими

и ничтожными. Талант же могут питать и увеличивать только высокие помыслы. Пока Чартков побеждал свои слабости, талант ему не изменял, но когда слабости овладели им, талант истощился. Больше того, когда Чартков вздумал изобразить павшего ангела («Эта идея была более всего согласна с состоянием его души») и, казалось, воскресил в своей душе прежние «напряжение и порывы», он ощутил творческое бессилие и понял, что таланта у него нет, что талант покинул его. Лучшие человеческие чувства также иссякли, и их место заняли зависть, свирепая мстительность.

Художник превратился в ненавистника искусства, уничтожающего произведения своих талантливых собратьев. Демоническое (Гоголь сравнивает взгляд Чарткова со взором василиска, а его с гарлией, отравляющей все вокруг, с демоном, ненавидящим и презирающим мир) начало растет и ширится, приобретая фантастические размеры: портрет «двоился, четверился в его глазах: все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза». Довершают разрушение личности болезнь, припадки бешенства и ужасная смерть.

Фантастическое, выявляющее страшную власть демонического начала, служит у Гоголя предупреждением о необходимости хранить духовность, серьезно и ответственно относиться к нравственным достоинствам и гуманистическому содержанию личности.

Итак, начав писать ради денег светские портреты и став тем самым модным художником, Чартков преисполнился злобой и завистью ко всему прекрасному и в припадках безумия начал уничтожать произведения искусства.

И тут Гоголь вносит в обычную для того времени тему власти денег над душой художника новый поворот идеи, новую мысль.

Писатель замечает, что, заказывая портреты художнику, заказчики требовали изображать их лучше, красивее, чем они были на самом деле, просили убирать изъяны лица или фигуры. Они хотели, чтобы портреты льстили их самолюбию. Стало быть, и художник должен был удовлетворять самолюбие заказчиков. А раз так, то он терял творческую свободу.

За всем этим скрываются длительные размышления самого Гоголя не только об эстетической, но и этической несостоятельности искусства, основанного на идеализации. В литературе о Гоголе уже отмечено, что именно эту коллизию «Портрета» писатель предвосхитил в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832). «...Масса публики, — писал он, — представляющая в лице своем нацию, очень странна в своих желаниях; она кричит: «Изобрази нас так, как мы есть, в совершенной истине...» Но попробуй поэт... изобразить все в совершенной истине... она тотчас заговорит... это нехорошо...» Таковы же ситуации в

«Портрете»: «Дамы требовали <...> облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. <...> Мужчины тоже были ничем не лучше дам».

Таким образом, социальная проблема золота, которое губит художника, осложняется в повести собственно эстетической проблемой: цели и назначения художника. Поэтому Гоголь прибегает к приему «сравнительного жизнеописания», дав, по контрасту с историей Чарткова, историю художника-схимника, осознавшего высокую религиозную сущность искусства и наставляющего в финале своего сына: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и потому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волненья мирского, во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышащей земным вожделением, но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства».

По контрасту к истории Чарткова разворачивается предистория портрета. С другим художником происходят те же превращения: он тоже почувствовал зависть к ученику. Но, в отличие от Чарткова, он понял тайные причины своего падения и освободился от власти портрета. Причину он отыскал в себе самом, хотя она пришла к нему извне вместе с ростовщиком, заказавшим свое изображение. Однако художник принял заказ, как бы впуская демонское начало в свою душу, и, следовательно, возложил на себя полную ответственность за необдуманый поступок.

История художника, сотворившего портрет, представляет собой историю воскрешения павшего духа. Очищаясь от скверны, он создает себя заново как человека, лечит душу, изгоняет демонское из сердца, чувств, помыслов, и к нему возвращается талант.

И все-таки тревога Гоголя за будущее искусства, за сохранение нравственной чистоты человека и художника не исчезает. Гоголь вновь вносит новую ноту в свое повествование.

Вслед за возвышенными словами художника-монаха о божественном предназначении искусства и художника следует фраза, оборванная на полуслове: «Но есть минуты, темные минуты...» И далее приводится рассказ об «изображении» (портрете), который художник, еще до того, как стать монахом, писал с одного «странного образа». «Это было точно какое-то дьявольское явление...» В самом конце повести неожиданно выясняется кощунственный факт: дьявольское искусство облада-

ет своим зловещим правом на вечность. И всякая попытка его уничтожить — тщетна: «Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену с тем, чтобы взглянуть еще раз на портрет. <...> Но, к величайшему изумлению, его уже не было на стене».

Критик и поэт Иннокентий Анненский пришел в своей «Книге отражений» к неутешительному выводу: «Между тем портрет, может быть, гуляет среди нас и теперь...»¹. Может быть, он «ходит по рукам», сеет смуту среди людей, зарождает в душах «чувство зависти, мрачной ненависти к брату, злобную жажду производить гоненья и угнетенья».

Главной в повести Гоголя становится мысль об ответственности человека за нравственное содержание личности, за высокие идеалы.

Художник, прошедший трудный путь, дает совет своему сыну: «Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится».

В повести прозвучали сокровенные личные мотивы, в ней очевидна пронзительная напряженность мучившей Гоголя мысли об ответственности художника за свой труд писателя и гражданина. Повесть Гоголя — страстное предупреждение о том, что спор между человеческим и античеловечным в мире и в самом человеке не прекратился. Портрет с демонским взглядом таинственно притягательных глаз, как его ни стараются уничтожить персонажи повести, оказывается живучим. Сын художника, рассказавший историю отца, и толпа, окружившая его, с удивлением обнаружили, что портрет, только что бывший перед ними, исчез. Потом он попал к Чарткову, и дальнейшая судьба его покрыта тайной. Иначе говоря, зло не устранено и в любой миг готово поразить слабых духом людей. Единственное противоядие — нравственное самовоспитание и готовность к трудному пути.

Иная сторона действительности изображена в повести «Шинель».

«Шинель». Рассказ в этом сочинении Гоголя ведется болтливым повествователем, который не совпадает с автором. Рассказчик может быть и серьезен, и даже патетичен. Речь его меняется в связи с тем, какое отношение к Акакию Башмачкину, главному герою повести, он испытывает: подсмеивается над ним или жалеет его. В начале повести преобладает, пожалуй, смех, в конце — жалость, сочувствие и скорбь. Между этими двумя тональностями речи и помещен Акакий Акакиевич. Соединение речевых крайностей — иронии, сарказма и пронзительной, трогательной скорби само по себе гротескно, и повесть

¹ Анненский И. Книга отражений. — М., 1979. — С. 17.

действительно разрешается в гротеске. При этом точка зрения автора, Гоголя, непременно присутствует, только она скрыта за речью рассказчика.

Повесть «Шинель» (впрочем, как и повесть «Нос») выросла из анекдота (короткого рассказа о неожиданном случае или происшествии) о бедном чиновнике, потерявшем ружье, на которое он долго копил деньги.

Главный герой имеет точный социальный статус и занимает вполне определенное социальное положение. Акакий Акакиевич Башмачкин «был то, что называют вечный титулярный советник», т. е. имел чин 9-го класса и стоял в чиновной иерархии на одну ступень ниже коллежского асессора Ковалева. Между майором Ковалевым и Башмачкиным есть существенная разница. Майор Ковалев стремился занять более высокое место на службе, повысить свое социальное значение и тем придать себе больше благородства. Чтобы это сделать, ему приходится потерять лицо и превратиться в бюрократическую функцию, т. е. утратить личность и стать майором или — в мечтах — статским советником.

Акакий Акакиевич Башмачкин ни к чему по службе не стремится, никакого более высокого места не только не хочет, но и не может занять. Следовательно, отдать или потерять лицо за чин или за должность ему незачем. И по правде говоря, терять-то ему почти нечего, потому что как раз лица он лишен от рождения. Чтобы его окрестить, долго выбирали имя, а имена попадались одно страннее другого. Наконец ему дали отцовское. Так с отцовским именем и пустили его в свет. Стал он прозываться Акакием Акакиевичем (по-гречески Акакий — незлобивый; стало быть, герой — незлобивый вдвойне). Но почему фамилия у него Башмачкин — никто понять не мог. Вся мужская родня ходила в сапогах. Словом, фамилия оказалась бессмысленной, звучание имени было не очень приличным. Акакий Акакиевич Башмачкин сразу стал жертвой социально-бытовых обстоятельств: «Имя его было: Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства...» При этом «кусаться», т. е. огрызаться и стоять за себя, он не мог, и на него всегда «налетали» чиновники в жизни и писатели в книжках. Все они с удовольствием издевались над слабыми и безропотными. Впрочем, и защищать Акакию Акакиевичу тоже было почти нечего. Он без остатка вписан в речь повествователя и поглощен действительностью, в которой у него есть место, но едва ли есть лицо. Поэтому повествователь изображает Акакия Акакиевича очень неопределенно и вместе с тем так, что вырваться из опутавших его необязательных словечек Башмачкину никак не удастся: «...в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать, чтобы очень замеча-

тельный: низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек...» Неопределенность портрета («несколько рябоват», «несколько рыжеват», «несколько... подслеповат»; сколько точно лет Акакию Акакиевичу, неизвестно, сказано лишь — больше пятидесяти; служит он переписчиком в одном департаменте, а в каком — неясно) сочетается с тем, что из речи повествователя портрет Акакия Акакиевича никак не вырвешь, и самостоятельным он стать не может. Это означает, что действительность связала Акакия Акакиевича и почти целиком поглотила его, причем так, что не видно его лица. Но вместе с тем легко заметить, что Башмачкин — часть действительности, которая также обезличена. В ней тоже нет ничего определенного — вплоть до значительного лица, которое не имеет ни имени, ни фамилии и только недавно стало значительным лицом, а до этого пребывало совсем даже незначительным.

Смысл повести и состоит в том, может ли герой в обезличенном обществе обрести лицо, т. е. стать человеком, личностью. Следовательно, в отличие от майора Ковалева, Башмачкин не теряет, а пытается, может быть, невольно найти лицо.

У героя нет лица, оно съезжилось и увяло, сократилось до самых малых пределов. Переменить или обрести лицо герой не может. Таково его социальное положение, таково отношение к нему всех, начиная от сослуживцев и кончая рассказчиком. Таково отношение к Башмачкину автора и самой жизни. Отношение безжалостное и беспощадное.

Безличие героя выражается также в том, что Акакий Акакиевич исключительно косноязычен. Например, он изъясняется одними предложениями, наречиями и междометиями. Портной Петрович из его речи с трудом понял, что Акакию Акакиевичу надобно починить старую шинель. Своим косноязычием, которое еще более усилилось от робости перед значительным лицом, Башмачкин окончательно испортил себе судьбу.

О Башмачкине может рассказать только другое лицо — рассказчик или автор. Сам Акакий Акакиевич нем. Это подтверждает, что лица у Башмачкина нет. Миру предъявлены чин, должность, но никак не лицо, потому что Башмачкин никому о себе рассказать не в состоянии, следовательно, его личность неизвестна свету.

Это, однако, не значит, что духовного начала личности у него совсем нет. Напротив, оно есть, но утаено и не раскрылось, потому что лицо Башмачкина обращено не наружу, а внутрь.

С одной стороны, бюрократическое мироустройство лишало Акакия Акакиевича лица, которого свет не видит. Социально униженный человек превращен в ничтожество. Переписка стала маниакальной потребностью Акакия Акакиевича. Он посвятил всего себя переписыванию, процессу, доведенному до автома-

тизма и бессмысленному. Тут само действие, выведение букв становится мертвым, потому что Башмачкин занят только формой, но никак не содержанием.

С другой стороны, в этом холодном, механическом и бессмысленном действии видна работа души. Переписывание приносит Башмачкину любовь, радость и наслаждение.

Отношение Башмачкина к переписке бумаг доведено до любви, до страсти, до вдохновения, до поэзии. Оно не только поэтично, но и религиозно. Когда Акакий Акакиевич писал, он преклонялся перед актом переписывания, он священнодействовал. Но так как мертвые буквы не несут никакого смысла, то священнодействие оборачивается пародией. Душа занята пустым, никчемным делом, но при этом оживает и расцветает. Духовное начало востребовано началом мертвым, безжизненным.

Обезличенная действительность становится действительностью обезличивающей.

И тут рассказчик предлагает иное, более высокое измерение, применяемое к Башмачкину. Он описывает эпизоды, когда шутки сослуживцев были нестерпимы для Акакия Акакиевича или когда героя толкали под руку и мешали выводить буквы. Тогда Башмачкин произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И вот однажды ответ Башмачкина на такую шутку потряс одного молодого человека и заставил его переменить жизнь. В словах бедного чиновника прозвучали проникающие в душу другие слова: «Я брат твой!» Этот библейский возглас, свидетельствующий о том, что Акакий Акакиевич наш брат по человечеству, означает, что к Башмачкину применим масштаб, заданный Богом.

Гоголь, можно сделать вывод, изображает Акакия Акакиевича в двух измерениях. С одной стороны, он живет в омертвевшей, обездушенной, обезличенной действительности, а с другой — в необозримой Вселенной и в вечности.

«Маленький человек» в русской литературе

Акакий Акакиевич принадлежит к социально-литературному типу¹ «маленького человека». В русской литературе этот тип появился в 1830-е годы XIX века в творчестве Пушкина

¹ *Литературным типом* (по-гречески — отпечаток, оттиск) называют художественный образ, в котором широко распространенные, общие многим людям черты обобщены в индивидуальном лице. *Типическое* — это общее, представшее в индивидуальном. Общие свойства необязательно в художественных произведениях приобретают индивидуальные особенности. Они могут оставаться общими в собирательных образах. Индивидуальные характеры также не всегда становятся общими.

(Самсон Вырин в «Станционном смотрителе», бедный Евгений в «Медном всаднике»).

Социально-литературный тип «маленького человека» обладает целым рядом общих черт — невысокое социальное положение, утрата своего лица, своей личности, человеческая приниженность, робость, непременно вызывающие чувство жалости при виде оскорбления человека. Эти общие свойства воплощаются в разных индивидуальностях. Ответы «маленьких людей» на отношение к ним действительности, миропорядка индивидуальны, следовательно, и общие качества предстают в индивидуальных проявлениях.

Пока «маленький человек» смиренно погружен в свой внутренний мир, он кое-как еще держится на поверхности жизни. Но как только вынуждают его показать свое лицо миру или выйти за пределы очерченного ему круга вследствие каких-либо обстоятельств, он неотвратимо гибнет.

Акакий Акакиевич выходит в мир в «самый торжественный» день своей жизни, когда Петрович изготовил, наконец, долгожданную шинель, чтобы лютый враг героя — «наш северный мороз» — был ему не страшен. Но попытка повернуться к миру лицом окончилась полной неудачей. Внешний мир вытолкнул Башмачкина, и как только чиновник опять ушел в свой внутренний мир, лишней, ненужной оказалась шинель. Ее срывают с Акакия Акакиевича грабители. Он снова остался один на один как с враждебными ему жизненными обстоятельствами, так и со всей Вселенной на необычном мировом ветру: «Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу, и добрался он домой, не в силах будучи сказать ни одного слова; весь распух и слег в постель». Ветер в повести Гоголя поистине фантастический: он дует со всех четырех сторон. Это ветер неземной, вселенский. И смерть этого гоголевского героя тоже сопряжена с вечностью и всемирной историей: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...»

Итак, Акакий Акакиевич смог обрести лицо, но только не при жизни, а лишь после смерти. В действительности его судьба безысходна. Гоголь скорбит о бедной доле «маленького человека». Ему жаль Башмачкина, потому что он человек. В такой форме выразился гуманизм писателя, у которого социальная и чиновничья участь Акакия Акакиевича вызывает смех, перерастающий в содрогание, и ужас, рождающий заведомо неправдоподобные фантастические картины.

На месте Акакия Акакиевича на другой день уже сидит «новый чиновник, гораздо выше ростом и выставявший буквы

уже не таким прямым почерком, а гораздо наклоннее и косее». После того как Башмачкин, содрав со значительного лица шубу, пропал, в Петербурге объявилось привидение, описанное в тех же словах, что и чиновник, занявший место Акакия Акакиевича: «Привидение, однако же, было выше ростом, носило преогромные усы...» Может быть,— кто знает? — и Акакий Акакиевич оказался жертвой не заурядного грабителя, а такого же, как впоследствии он сам, мертвеца или привидения?

В таком дурном круговороте обречена вертеться безвинная человеческая жизнь. Это смешно, но более — грустно и трагично.

Статья В. Г. Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835). Когда вышли в свет сборники Гоголя «Миргород» и «Арабески», Белинский откликнулся на них большой статьей «О русской повести и повестях г. Гоголя».

Критик начал свою статью с утверждения, что «господствующими родами поэзии» в современный ему период сделали роман и повесть и что это связано с устремлением литературы к воспроизведению реальной жизни, с реализмом. «...В наше время,— писал он,— преимущественно развилось это реальное направление поэзии, это тесное сочетание искусства с жизнью...»

Повесть, согласно Белинскому, приобрела особенное значение еще и потому, что она соответствует содержанию, формам и даже самому темпу жизни. «Когда-то и где-то,— продолжал Белинский,— было прекрасно сказано, что “повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих”». Повесть компактна, она, по Белинскому, составляет часть, главу романа. Нам, пишет критик, некогда читать больших и длинных книг, «нам нужна повесть». Наконец, повесть быстро ловит мгновения и «заключает их в свои тесные рамки».

Переходя к разбору повестей Гоголя, Белинский выделяет в них «совершенную истину жизни», соединившуюся «с простою вымысла». В этом критик видит исключительное художественное совершенство повестей Гоголя. А если произведение художественно, то, верно, оно истинно, а стало быть, и народно. Так критик пришел к выводу, что именно устремление Гоголя к реализму привело его к компактному жанру повести, к изображению действительной жизни, к безыскусственности воображения, к художественному совершенству и к верности, к истине воплощения жизни и к народности.

Белинский отверг только «Портрет», оценив его как неудачную попытку в фантастическом роде. Это было связано с тем, что критик настаивал на изображении жизни в формах самой жизни, тогда как в «Портрете» он увидел неправомерное, по его мнению, использование мистики и фантастики, искажающей жизненные пропорции.

В заключение Белинский назвал Гоголя поэтом, обладающим юмором и лиризмом, поэтом, которому суждено великое

будущее. «Поэт — высокое и святое слово; в нем заключается неумирающая слава!» — восклицал критик. Его надежды на Гоголя, в том числе и в связи с его повестями, были «велики», «ибо г. Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким». Белинский объявил, что «в настоящее время» Гоголь «является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным». Это была в устах критика высшая похвала писателю.

Гоголь и театр

Сразу же после «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь обратился и к театру. В 1833 году он приступил к сочинению комедий «Женитьба» (первоначальное название «Женихи») и «Игроки». В «Женитьбе» он переосмыслил театральные ампулы. Подколесин — жених, который постоянно колеблется. В его роли пародирована роль первого любовника. Наперсник и друг его Кочкарев без толку суетится и хлопочет так, будто собирается жениться сам. В финале комедии Подколесин выпрыгивает из окна. И это сопровождается глубоко знаменательным событием, потому что он «выпрыгивает» и из своей роли, становясь самим собой.

«Ревизор». Осенью 1835 года Гоголь начал писать комедию «Ревизор», сюжет которой был подарен ему Пушкиным. На следующий, 1836 год комедия была закончена и вскоре поставлена сначала в Петербурге, а следом в Москве.

Гоголь, как уже известно, остро чувствовал раздробленность современной жизни. Причину ее он видел в отсутствии общей заботы, общего дела.

Однако каким образом можно объединить чиновников, купцов и обывателей «Ревизора», если каждый живет своей заботой, своими интересами, завидует другим, сплетничает, стремится насолить ближнему? Общей в таком случае может быть только идея «низкая», отрицательная в противоположность идее «высокой», патристической, как в «Тарасе Бульбе». Впоследствии, в «Авторской исповеди», Гоголь писал: «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».

Следовательно, на короткое время «страшная раздробленность» отступает перед целым, перед единством «всего дурного». Собрать всех персонажей городничий может только на то время, когда они все вместе противостоят угрозе извне.

Для этого все персонажи должны жить или, по крайней мере, находиться в одном месте. Так возник «сборный город всей темной стороны», как впоследствии определил его Гоголь.

Образ города. Этот город имеет несколько особенностей. Во-первых, в нем происходят все события и он объединяет всех персонажей, даже тех, которые, как Хлестаков и Осип, прибывают в него из Петербурга. Во-вторых, это провинциальный уездный город, затерянный в глубине России. От него «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». В-третьих, несмотря на то что он создан по подобию других провинциальных городов, вовсе не повторяет их устройство с точностью. И стало быть, он город выдуманный. Его с полным правом можно считать художественным образом. Вымышленный город, однако, создан так, что нормы, по которым он живет, присущи всей России. Поэтому он служит символом России и его устройство включает в себе обобщающий смысл, чему способствует иерархичность, характерная для всей жизни и для каждого города. Гоголь исключил военных и духовенство, но ввел почитателя богоугодных заведений — должность, которой в провинциальных городах не было вовсе. В целом же город повторяет иерархическое (снизу вверх) строение Российской империи (крестьяне, мещане, купцы, чиновники, духовенство, дворяне, царь) и провинциального города: «гражданство», «купечество», чиновники, городские помещики, городничий.

Впоследствии, в «Развязке Ревизора», Гоголь придал «сборному городу» еще более широкое значение. Первый комический актер утверждает, что выведенный в комедии и не существующий в действительности город — «это наш же душевный город», т. е. внутренний мир человека, метафора его души, а чиновники — наши страсти, наши пороки, которые одолевают человеческое сердце. Например, Хлестаков — это олицетворенная «ветренная светская совесть», настоящий ревизор — подлинная совесть, творящая суд над человеком в последние мгновения его жизни. Следовательно, речь идет и о России, в которой пышно расцвели взяточничество, лихоимство, злоупотребления, пошлость, и обо всем человечестве. Такова степень обобщения в комедии Гоголя.

Чиновники «сборного города» в целом боятся не столько разоблачений, сколько «игры» и сбоев бюрократической машины. Именно в этом они видят действие высших сил. Они знают, что ревизии, проводимые бюрократической машиной, никогда не улучшают дела, не устраняют пороков и не поправляют недостатки. Так что они не ожидают ни справедливого наказания, ни заслуженного возмездия. Их одолевает страх от того, что бюрократическая машина жестоко карает тех, кто неосторожен или просто попался на глаза. Так как за ревизором стоят могущественные силы, которым дана власть карать и миловать, возносить высоко вверх и низвергать, то чиновники трепещут перед загадочностью, непостижимостью и случайностью выбора виновного. В самой деятельности ревизора, олице-

творяющего бюрократический механизм, в его верных и ошибочных решениях они усматривают перст судьбы. И это вселяет в их души страх. «Не нужно,— писал Гоголь,— только забывать, [что] в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора крутятся страхи и надежды всех действующих лиц».

Гоголь особо обдумывал завязку и развязку комедии, тщательно подготавливал повороты сюжета, следя за тем, чтобы действие развивалось естественно, чтобы его двигала логика характеров.

Созывая чиновников, чтобы сообщить им «пренеприятное известие», городничий ссылается на письмо Андрея Ивановича Жмыхова. В письме содержатся сведения, которые потом сыграют немаловажную роль в сюжете. Уполномоченный ревизовать губернию и уезд чиновник, представляет себя «частным лицом», т. е. знакомится с губернией и уездом как бы неофициально. Стало быть, его нельзя узнать по мундиру. Возможно, он уже приехал и «живет где-нибудь инкогнито». Ревизор хочет остаться неизвестным. Таинственность, загадочность приезжего, не открывающего лица, усиливает внезапно возникшее напряжение и сразу представляется обстоятельством необыкновенным и чрезвычайным. В таком состоянии особого возбуждения легко совершить ошибку, легко обмануться, но еще хуже пребывать в неизвестности. Ясно, что ревизора необходимо как можно скорее найти. Завязка комедии психологически выверена и вполне жизненна. Действие началось естественным образом. Нет ничего странного и в том, что городничий получил письмо от другого, вероятно, губернского чиновника, земляка Сквозника-Дмухановского (он употребляет выражение «наш уезд»). Один чиновник спешит предупредить другого, такого же «умного», т. е. не любящего «пропускать того, что плывет в руки...».

Первая развязка также связана с письмом, но уже не с письмом о ревизоре, а с письмом самого ревизора. Хлестаков делился новостями своей жизни с приятелем Иваном Васильевичем Тряпичкиным. Писатель подробно мотивирует причины, по которым почмейстер Шпекин вскрыл и прочитал письмо. Во-первых, Шпекин любопытен и его «неестественная сила побудила». Во-вторых, письмо послано в Петербург, на Почтамтскую улицу. Стало быть, Шпекин выдвинул предположение, что ревизор «нашел беспорядки по почтовой части и уведомляет начальство». Развязка подготовлена характером Шпекина и занимаемой им должностью.

Вторая развязка — появление жандарма, извещающего о прибытии настоящего ревизора,— ничем не мотивирована. Но она и должна всецело как громом поразить городничего и чиновников, потому что ревизор, «приехавший по именному повелению из Петербурга»,— посланец не только могуществен-

ных земных, но и высших небесных сил. Здесь Гоголь дает любопытную деталь: по приезде мнимого ревизора городничий устремляется к нему в гостиницу. Настоящий ревизор тоже остановился в гостинице, но он «требует» чиновников «сей же час к себе», требует, надо полагать, к ответу перед ревизором-чиновником и перед Ревизором небесным.

После первой развязки «сборный город» начинает распадаться, его единство исчезает: начинается всеобщая склока, Бобчинский и Добчинский, отбиваясь от оскорблений и упреков чиновников, обвиняют друг друга. Вторая развязка на несколько минут удерживает персонажей вместе. Единство сохранено, но персонажи уже окаменели, омертвели и готовы предстать перед судом своей совести, намекающим на Страшный суд.

Общая ситуация исчерпана. Комедия переросла в трагедию и завершилась.

Центральный герой комедии — Иван Александрович Хлестаков. Гоголь не раз останавливался на его характеристике. В предисловии к комедии «Характеры и костюмы. Замечания для гг. Актеров» он писал: «Хлестаков, молодой человек лет 23-х, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст совершенно неожиданно. Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет. Одет по моде». В других замечаниях Гоголь продолжал разъяснять тип Хлестакова и его роль. Так, в «Отрывке из письма, написанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» Гоголь писал: «Лгать — значит говорить ложь тоном, так близким к жизни, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину; и здесь-то заключается именно все комическое лжи. <...> Хлестаков лжет вовсе не холодно или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством, в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения». В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» Гоголь вновь коснулся типа и роли Хлестакова: «Всех труднее роль того, который принят испуганным городом за ревизора. Хлестаков сам по себе ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо. Страх, отуманивши глаза всех, дал ему поприще для комической роли. <...> Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое

внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие, видя, что все его слушают, угождают, исполняют все, что он хочет, ловят с жадностью все, что ни произносит он. Он разговорился, никак не зная с начала разговора, куда поведет его речь. Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор. Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не мешает».

Главный герой. Итак, главный герой — полное ничтожество, «лицо фантазмагорического», «лживый олицетворенный обман». Легкость необыкновенная в мыслях и в движениях делает Хлестакова похожим на героя водевиля, плутовство — на хитрого комедийного плута. Однако образ Хлестакова создан как отталкивание от этих ролевых амплуа. Водевильный герой обычно ведет интригу. Комедийный плут ставит перед собой цель и, настойчиво приближаясь, в конце концов достигает ее. Хлестаков действует без всякой цели, он живет не задумываясь. Всякое сознание или умственное напряжение ему противопоказано. Он отвечает на обстоятельства инстинктивно. Сам он ничего придумать не может и никакой цели перед собой не ставит. Он реагирует только на то, что ему предлагают жизнь и окружающие. Следовательно, он не ведет действия. Напротив, он втянут в него. Отсюда понятно, что он не сознательный лгун, а невольный, не ловкий пройдоха и не хитрый обманщик, задумавший обмануть грешных чиновников, а простодушный и наивный мелкий писец-чиновник, к тому же глупый и плохо соображающий. Когда Хлестаков лжет, то чистосердечно верит себе в эти минуты. Верит во всякую преувеличенную чушь, какая слетает с его языка. Он знает, что от него хотят услышать окружающие, которым льстит. Знает, что им приятно быть приближенными хоть на короткое время к петербургской уполномоченной особе. В своем страхе и трепете они узнают могущество недостигаемой для них власти, и им благодаря испытываемому страху тоже приятно неудержимое хвастовство Хлестакова. Но это означает, что хлестаковские черты внутренне присущи всем персонажам. Они узнают в Хлестакове свои качества, свои привычки, свое поведение. Он для них не чужой. В этом состоит еще одна основа невольного, несознательного обмана.

Если от Хлестакова не исходит центростремительная сила и он не думает объединять вокруг себя чиновников, то чиновники сами объединяются вокруг идеи ревизора и втягивают Хлестакова в свой круг. Не желая того, Хлестаков стоит в центре действия. Он оказывается центром притяжения. Со стороны чиновников это их действие вполне сознательно: они хотят ублажить ревизора и избежать разоблачений. Но если Хлестаков не хочет обманывать, а невольно обманывает, чиновники тоже не хотят обмануться, но обманываются, хотя и не подозревают этого.

Иначе говоря, действия и слова Хлестакова понимаются совсем не так, каковы они на самом деле. Однако и Хлестаков воспринимает городничего и чиновников не в соответствии со смыслом их движений и высказываний.

После сообщения Бобчинского и Добчинского городничий отправился в гостиницу знакомиться с ревизором. Почему, однако, городничий, опытный чиновник, поверил Бобчинскому и Добчинскому? Да по тем же причинам, по которым Бобчинский и Добчинский ни с того ни с сего приняли Хлестакова за настоящего ревизора.

Городничий и чиновники поднимают Хлестакова и в своих, и в его глазах. Они создают легенду о нем. И тут мечта Хлестакова о хорошей жизни, сверлящая его душу, и замешанное на чувстве страха желание чиновников хотя бы одним глазком взглянуть на высшую петербургскую власть и ощутить ее все-силие удивительно совпадают. Хлестаков всегда, конечно, завидовал жизни начальников и знал, что ему никогда не стать значительным лицом. Но коль скоро ему оказывают такую честь, какой обычно удостаиваются только высокие чины, то почему бы не побывать в их шкуре и не разыграть значительное лицо перед жалкими и глупыми провинциалами?

Так и возникает третье действие, в котором вымысел о важном социальном статусе Хлестакова достигает вершины. Здесь видно, что «Ревизор» — это комедия характеров и комедия положений. События и эпизоды в ней вытекают из характеров, мотивируются характерами. Комические положения рождаются из контраста между социальным и человеческим ничтожеством Хлестакова и создаваемой легендой о нем как чиновниками, так и им самим.

Сцена вранья. В знаменитой сцене вдохновенного вранья, когда Хлестакова «понесло», он совершает социальный прыжок, мгновенно хотя бы в вымысле достигая вершин власти и с этой высоты уже презирая свое настоящее социальное и человеческое положение. Причем он выпрыгивает из себя реального и впрыгивает в себя выдуманного сразу и во всех областях, но при этом каждый раз проговариваясь, но напуганные и завороженные чиновники ложь принимают за правду.

Фантазмагорическое вранье Ивана Александровича, сколь бы ни было оно бессознательно, все-таки не лишено некоторой логики. Состоит она в следующем. Коллежский регистратор, переписчик — должность весьма распространенная. Переписчиков множество. Человек, занимающий эту должность, теряет лицо, превращается в нуль, в ничто. Хлестаков тоже не имеет лица. Более того, он никогда его не будет иметь. И он это знает. Как в каждом мелком чиновнике и ничтожном человеке, в нем живет надежда обрести лицо, стать индивидуальностью, личностью. Только повышение в чине, ранге, должности может сделать его заметным, отличающимся от других,

чем-то выделившимся из всех, т. е. обретшим лицо. Недаром он в воображении рисует такую картину: «Я не люблю церемоний. Напротив, я даже стараюсь всегда проскользнуть незаметно. Но никак нельзя скрыться, никак нельзя! Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: «Вон, — говорят, — Иван Александрович идет!»»

Хлестаковское вранье — лакомое блюдо для городских чиновников, потому что они, что называется, из первых уст слышали и представили, как живут высшие чины Петербурга. С одной стороны, они испытали подлинный страх, так как поставили себя на место мелких чиновников, которых безжалостно распекают их начальники. С другой стороны, все они мечтали неожиданно, вдруг, благодаря какому-нибудь счастливому случаю взлететь вверх по службе, повысить свой социальный статус. Однако все они скованы своими должностями, присутствием городничего и особенно Хлестакова и не могут даже в воображении освободить себя от настоящего положения. Хлестаков, оставив Петербург, в известной мере оставил в нем и свое ничтожное место.

Городничий и чиновники надеются на большее. Особенно городничий. Он не верит Хлестакову, когда тот в гостинице искренне говорит ему о том, что у него нет денег, чтобы расплатиться с трактирщиком. Причина понятна: настоящий ревизор не может раскрывать душу перед городничим, он должен его обманывать. Отсюда городничий делает вывод о том, что слова Хлестакова — ложь («Какие пули отливает!»). А раз Хлестаков врёт, следовательно, он и есть подлинный ревизор. Этот чрезвычайно «сложный» ход мысли не может порушить и поколебать неказистый внешний вид мнимого ревизора. «А ведь какой невзрачный, низенький! Кажется, ногтем бы придавил его», — говорит городничий. Однако и внешний вид Хлестакова для него обманчив, как будто Иван Александрович нарочно сделался тшедушным, чтобы ввести городничего в заблуждение.

Вжившийся в образ генерала городничий внезапно падает с достигнутой вышины мысленно в бездну, в призрачную пустоту: Хлестаков, что доказывается письмом, которое распечатал Шпекин, вовсе не ревизор, не особа и не уполномоченный. Внезапно ослепший («Ничего не вижу») городничий прозревает и понимает, что обманул, перехитрил и по собственной глупости («выжил, глупый баран, из ума!..»; «Вот подлинно, если Бог хочет наказать, так отнимает разум») одурачил себя: «Сосульку, тряпку принял за важного человека!», «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было. Вот просто ни полмизинца не было похожего...». И тут, в эти минуты прозрения, перед городничим открываются более глубокие истины: в настоящем виде предстают перед ним городские помещики, чиновники и обыватели. «Видю какие-то свиные

рыла вместо лиц...» — говорит он. В фантастически-уродливом, гротескном виде теперь оказываются те, кто имел человеческий облик. Их подлинно духовное содержание было скрыто за благообразно-привычными лицами. Фантастика привела в соответствие уродливый внутренний мир и человеческие черты, искаженные гримасами.

Смех. Вспомнив о писателях, которые могут именно такими безобразными вставить лица в комедию, городничий обращается уже ко всем нынешним и будущим зрителям: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!.. Эх вы!..» В эти слова Гоголь вложил не только бессильную злость, но и очистительный смех, который одинаково властвует и над персонажами комедии, и над зрителями ее, и над всем человечеством. Недаром он писал, что смех — главное положительное начало «Ревизора». Из числа лиц, испытывающих действие очищающего смеха, не исключен и автор. Гоголь особенно ценил сочинения св. Ефрема Сирина, который следующим образом толковал смех: «Смех не означает свободу от недостатков, а свидетельствует о причастности к ним смеющегося. Тот, кто смеется над другими, имеет большее основание смеяться над собой».

При всем том именно в смехе и через смех заключается выход из комической ситуации, которая, исчерпав себя, перерастает в ситуацию трагическую. Трагично положение всех, вынужденных жить в мире, населенном духовными уродами. Потрясение, пережитое городничим, превращает его в трагическую фигуру. Все — тут опять-таки Гоголь удерживает всех в состоянии единства, цельности и подводит итог комической ситуации — застывают в окаменевших позах.

Немая сцена — это сцена, в которой слиты смех и страх в гротескной форме. В сцене, возможно, отразилась идея справедливого возмездия, которое обрушится на городничего и чиновников. Но более вероятно понимание ее, опирающееся на слова автора о том, что с появлением настоящего ревизора каждый предстает перед своей совестью. Личная совесть становится ревизором нашей жизни.

Наконец, картина всеобщего окаменения напоминает картину Страшного суда. На него будут призваны и перед ним предстанут все без исключения, чтобы держать ответ за свои малые и великие грехи. Ревизор нагрянет внезапно, по повелению высших сил, власть которых чувствуют персонажи. Здесь отчетливо видно, что великая комедия переходит в плоскость морально-религиозных размышлений ее творца, которые с течением времени станут занимать все большее место в сознании Гоголя.

Основные теоретические понятия

**Романтизм, реализм, фантастика, гротеск,
цикл повестей, сатира, комическое.**

Вопросы и задания

1. В чем своеобразие сборника «Миргород»?
2. Назовите повести, в которых есть фантастика и гротеск. Какова роль гротеска в повестях Гоголя?
3. Как составлен сборник «Петербургские повести»? Почему его открывает «Невский проспект»?
4. Подготовьте характеристику Акакия Акакиевича Башмачкина. В какой еще повести Гоголя, кроме «Шинели», изображен «маленький человек»?
5. Сформулируйте идею «Ревизора» и проследите ее. Какие новые сведения о «Ревизоре» вы получили в сравнении со сведениями, которые стали известны вам в 8 классе?

Тематика сочинений

*Поэтика абсурда в «Петербургских повестях» Гоголя.
Образ Петербурга в изображении Гоголя.
Пародия в «Петербургских повестях» Гоголя.
Гротеск и его роль в «Петербургских повестях» Гоголя.
Сквозные темы в «Петербургских повестях» Гоголя.

** Тематика рефератов*

Напишите реферат, прочитав, прокомментировав и отметив сильные и слабые стороны (с вашей точки зрения) в статье Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель»» в кн.: Эйхенбаум Б. М. О прозе. — Л., 1969.

Сравните книги Ю. В. Манна «В поисках живой души» (М., 1987) и И. П. Золотусского «Гоголь» (М., 1979). Отрадите в реферате свои впечатления об обеих книгах.

В чем сходство и различие в освещении сатиры Гоголя в книгах Ю. В. Манна «Поэтика Гоголя» (М., 1995) и Д. П. Николаева «Сатира Гоголя» (М., 1984)?

** Тематика исследовательских работ*

Какова роль мотивов «конца света» в творчестве Гоголя?
Какую роль отводит Гоголь искусству и религии в пробуждении души?

Художественная природа и функция гротеска в «Петербургских повестях» Гоголя.

Литература

Бочаров С. Г. О стиле Гоголя//Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени.— М., 1976.

Золотусский И. П. Гоголь.— М., 1979.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя.— М., 1995.

Манн Ю. В. В поисках живой души.— М., 1987.

Маркович В. М. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя.— Л., 1989.

Николаев Д. П. Сатира Гоголя.— М., 1984.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель»//Эйхенбаум Б. М. О прозе.— Л., 1969.

Г Л А В А

— II —

Россия во второй половине XIX века.

Исторические события.

Общественная мысль.

*Русская литература второй половины XIX века
в контексте мировой культуры.*



ПЕРИОДИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Границы исторического и литературного развития России во второй половине XIX века не совпадают. Историческое развитие во второй половине XIX века начинается с 1855 года и заканчивается 1914 годом. Как писала в «Поэме без героя» А. А. Ахматова, вспоминая 1913 год,

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Литературное развитие второй половины XIX века берет начало примерно с 1852 года. Оно подготовлено и набирает силу в период так называемого «мрачного семилетия» (1848—1855). Окончание литературного развития относят обычно к 1890-м годам, когда на литературную сцену вышло новое поколение писательской молодежи, провозгласившее устами Д. С. Мережковского и Н. М. Минского новые художественные принципы. Независимо от них сходные идеи были практически реализованы в стихотворных сборниках «Русские символисты» В. Я. Брюсова, с которых начался новый период русской словесности.

Мировая история во второй половине XIX века насыщена большими *политическими событиями*. Мир сотрясают революции в Европе (1848—1849, 1871), Гражданская война в США, национальные восстания в Индии и в Китае, напряженная ситуация в России. В это время завершилось объединение Германии и Италии. Уступив в войне с Пруссией, Австрия вынуждена согласиться на образование Австро-Венгрии. При этом положение славянских народов в империи Габсбургов оставалось тяжелым, и их освободительная борьба не прекращалась. Вместе с тем нескольким странам не без помощи России удалось освободиться от иноземного ига. Так, Османская империя (Турция) теряет свои территории, в частности Болгарию, обретшую независимость в 1878 году. Объединение дунайских княжеств приводит к образованию независимой Румынии.

В России, потерпевшей поражение в Крымской войне, зревают крупные преобразования во всех областях: готовится и осуществляется отмена крепостного права, разрабатываются и вскоре принимаются судебные реформы, наступает эпоха гласности, уменьшается цензурный гнет, страна получает первые гражданские свободы.

Если в Европе и в Америке побеждают буржуазные отношения, то в Азии (Турция, Иран, Корея) им далеко до победы. Лишь в Японии в 1868 году начались буржуазные преобразования.

С начала 1870-х годов в мире происходит бурный рост промышленности, товарно-денежных отношений. Европа покрывается мощной сетью железных дорог, которые вместе с пароходным сообщением сближают страны и отдаленные точки земного шара. Расцветает мировая торговля, приобретая неслыханный до толе размах.

Вместе с тем между странами, сравнительно давно вступившими на капиталистический путь, и новыми, еще только пытающимися завоевать себе место под солнцем, обнаруживаются глубокие противоречия, приводящие к войнам. Германия вступает в войну с Францией и наносит ей поражение. В это время возникают и гибнут мировые империи. США теснят Англию, Германия и Япония включаются в колониальный дележ территорий. В конце века Германия захватывает огромные территории в Африке.

Таким образом, во второй половине XIX века в странах Европы, в США и некоторых странах Азии установился буржуазный порядок. Если в странах Европы ломка феодальной системы была практически завершена, то в России она вступила в самый острый и болезненный период: начавшиеся буржуазные преобразования проходили не столь быстро и последовательно, с задержками, отступлениями, встречая противодействие и со стороны народа, и со стороны властей. «Порвалась цепь великая, Порвалась,— Расскочилась: Одним концом по барину, Другим — по мужику!..» — писал Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

В области *науки и техники* вторая половина XIX века богата крупными событиями. Жизнь становится все более динамичной благодаря научным открытиям Дарвина, Менделеева, Эдисона, Пастера, Коха и других ученых. Казалось, что человеческому уму нет преград и он не только победит страшные болезни, но и раскроет все тайны вселенной. Однако впечатляющие успехи науки и техники неожиданно встречают внутренние препятствия.

После революций 1848—1849 годов культурные слои европейских наций охватывает глубокий и затяжной духовный кризис. Он объясняется тем, что победившая буржуазия уже не хотела никаких революций, никакого радикального переустройства внутри самих государств. Она довольствовалась возможным

и не дерзала заглянуть за его грань. Если во время схватки буржуазии с силами феодализма человек чувствовал себя участником истории, то теперь ему было отведено более чем скромное место. По существу, он был отодвинут от истории или выкинут из нее. Все основные события в политической и экономической жизни общества проходят без его непосредственного участия. У народов и их культурных слоев создается представление, что таков окончательный итог истории, содержание которой стало мелким и зашло в тупик, не оставив для людей никаких других связей, кроме чисто денежных, меркантильных, лавочных отношений. Жизнь ощущается беспросветной и тусклой «прозой», в которой главный интерес сосредоточен в сфере физических и физиологических потребностей человека. Духовное наполнение жизни, гуманистические идеалы, «поззия» — все это померкло перед лицом торжествующей и агрессивной бездуховности бытия.

Характерным философским направлением в *культуре* этого времени был *позитивизм*. Он сделал ставку, опираясь на достижения в области науки и техники, на знания, и это было его сильной стороной. Но одновременно он требовал эмпирически точного описания явлений без проникновения в их сущность, и это была его слабая сторона. Неудовлетворенность позитивизмом испытывали философы, писатели и ученые всех стран. Так начинается беспощадная критика позитивизма в России и в Европе (Вл. С. Соловьев, Ницше, Бергсон и др.).

В *литературе* происходит значительное расширение литературных связей и постоянный обмен художественными идеями. В общемировой литературный процесс втягиваются страны, которые раньше не играли существенной роли в судьбах мировой культуры. Многие страны как в Европе (Финляндия), так и на Востоке и в Америке создают национальные литературы на родных языках.

Основное содержание литературного процесса выражается в первенстве реализма среди других литературных направлений. Реализм победно шествует по всем развитым литературам мира, тогда как романтизм уступает ему место и из господствующего, доминирующего направления отходит на периферию литературного развития. Это не значит, что среди романтиков не появляется крупных авторов или выдающихся произведений. Это означает лишь, что реализм распространяет свое влияние на все литературы и на все жанры. Романтизм все больше корректируется реализмом и вступает с ним в сложные отношения. Реалисты не только отвергают романтизм, вступая с ним в споры, но во многом наследуют его традиции, в частности продолжая тему антибуржуазности. Романтики, в свою очередь, также учитывают реалистические открытия. Так, в романтических произведениях уже нет титанических личностей, в их произведениях не меньше картин нищеты, грязи, страда-

ний, чем в сочинениях реалистов. Скептическое отношение к гибнущим или попорченным романтическим идеалам приводит романтиков либо к безнадежному отчаянию, либо к эстетизму, как это случилось с парнасцами (Верлен, Малларме, Леконт де Лиль, Жозе-Мария де Эредиа и др.). Вместе с тем поэты (Бодлер, Верлен, Рембо), не порвавшие с романтизмом, освобождали поэзию от устаревшей риторики и преобразовывали стих.

Во второй половине XIX века основным жанром становится роман, а к концу столетия на первый план выходят рассказ и новелла, небольшие по сравнению с романом жанры прозы.

В эти годы в острой полемике с романтизмом формируются основные эстетические принципы реализма. Европейский реализм внимательно изучает буржуазное общество (Стендаль, Бальзак, Диккенс, Флобер, Мопассан, Т. Гарди и др.), не приемля его устоев. Вместе с тем западноевропейский реализм становится все более пессимистичным. Раскрывая разные виды зависимости человека от среды, от обстоятельств (обусловленность человека историческими, социальными, экономическими и иными обстоятельствами называется социально-историческим детерминизмом), писатели отвергают мысль о неограниченных возможностях человека в обществе и изображают ее как пустую романтическую иллюзию, которая неизбежно заканчивается крахом. Сама среда, сами обстоятельства не мыслятся результатом усилий людей и отдельного человека.

Отрицая возможность вмешательства человека в действительность, писатели проявляют активное начало в той области, куда общество не имеет непосредственного доступа. Речь идет о стиле письма, который достигает совершенства (Флобер, братья Гонкуры).

Реалисты значительно расширили сферу художественного изображения,



Бальзак



Бодлер



Рембо



Мопассан

обратив внимание на жизнь тех слоев общества, которые считались низкими. В их произведениях каждый человек был окружен специфическим предметно-вещественным миром, особой атмосферой. Точно так же и строй чувств героев и персонажей подвергался тонкому анализу, который выявлял едва уловимые изменения внутреннего состояния. Несколько меняется и характер письма: роман строится как «история жизни», причем ее самодвижение не поддается строгому упорядочению и развивается самопроизвольно. Писатели-реалисты в большей степени, чем их ранние собратья, стремятся к сохранению жизне-

подобия и избегают гротеска, фантастики, преувеличений и заострения образа.

В ходе своего развития реализм выдвинул принцип *натурализма*. Опираясь на философию позитивизма и оставаясь верным реальности, он преследует главным образом цели описания, фактографической точности, объективности в передаче явлений действительности, но отказывается от попыток выявить закономерность и проникнуть в сущность явлений. Как правило, действительность предстает суммой или совокупностью случайностей, не подчиненных никакой необходимости и лишенной типичности. Вследствие этого в натурализме изменяется и понятие исторического и социального детерминизма. Автор, следующий принципам натурализма, подчеркивает в основном физиологическую обусловленность характера, которая проявляется в наследственности. Однако крупные писатели, причислявшие себя к теоретикам и практикам натурализма (Золя, например), обычно не соблюдали установки метода и выходили за его рамки.

В России окончательное формирование реализма относится ко второй половине XIX века. Значение литературы у себя на родине и за ее пределами необыкновенно возрастает вследствие того, что она выполняет задачи не только собственно литературного, но и общественного развития. Несмотря на возражения сторонников «эстетической критики», почти все крупные писатели были не только литераторами, но и общественными деятелями, «пророками», жаждавшими социальных и нравственных преобразований и перемен. И может быть, литература больше служила делу воспитания общества, чем сугубо профессиональным интересам. В этом заключалась одна из особенностей нашей словесности, которую позже подчеркнул А. А. Блок, имея в виду свое поколение: были поэтами, а хотели быть пророками. Если даже писатель лично не участвовал в обществен-

ном движении, то всем «сердечным смыслом» творчества он был в гуще событий и идей своего времени. И русский читатель отзывался на это участие и соучастие писателя в его судьбе: журналы, в которых появлялись общественно значимые литературные произведения и суждения критики о них, зачитывались до дыр, а похороны писателей превращались в общенародные демонстрации.

Именно положительное содержание и масштабность идей, выдвинутых писателями-реалистами, стремление решить проблемы всемирно-исторического смысла, вера в безграничные силы и возможности русской национальной жизни духовно поднимала человека над нищетой, грязью, уродством действительности, над ее «прозой» и вселяла надежду на преображение бытия и каждой личности.

Для русского реализма, как и для западноевропейского, главным жанром был роман, в котором достоверно изображался человек, его предметный мир, его повседневная жизнь. Погружаясь во внутренний мир человека и постигая его глубины, писатели совершили множество художественных открытий как в области понимания мира, так и в области самой литературной формы. Если в ряде произведений западной литературы общество предстает неким стабильным, устоявшимся и успокоившимся организмом, то в русском романе общество — это сфера духовных исканий, конфликтов, нескончаемых споров, имеющих по большей части живую перспективу. Для передачи смутных, неосознанных движений сердца русская литература обогатила мир внутренним монологом Л. Н. Толстого, его «диалектикой души» и глубинным психологизмом Ф. М. Достоевского, вскрывшего пропасти и противоречия сознания.

Иначе, чем в европейском романе, русские писатели понимали и сущность исторического и социального детерминизма. Во-первых, герой всегда несет полную меру моральной ответственности. Каково бы ни было влияние среды и обстоятельств, оно не имеет в конечном итоге решающего значения, потому что формирование характера связано не только с ближайшим окружением, но и с национальной и мировой историей. Задача, стоящая перед писателем, заключается не столько в том, чтобы «вписать» героя в среду, сколько в том, чтобы сделать его частью всемирной истории, всего бытия и превратить самый обыкновенный персонаж в личность, несущую в своем внутреннем мире ступок мировых проблем. В этом случае жизненная позиция героя проверяется в драматической коллизии с разных — идейной, моральной, практической — точек зрения. Эта ситуация «духовной проверки», свойственная, например, романам И. С. Тургенева, свидетельствует о бесконечном уважении к человеку, способному, несмотря на падения, подняться и стать лучше, чище, благороднее, добрее и милосерднее.

В конце XIX века на горизонте русской изящной словесности появилось новое направление — символизм, но своих значительных успехов оно достигло уже за пределами изучаемой нами литературной эпохи.

Таким образом, *историческое* развитие в XIX столетии завершилось в 1914 году, а *литературное* — в 1890-е годы, открывшие новый литературный век. Этот период делится на два больших отрезка — 1850—1870-е и 1880—1890-е годы.

РОССИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1850—1870-х ГОДАХ

Исторические события. Общественная мысль. Литература

Эпоха 1850-х годов открылась «мрачным семилетием» (1848—1855). В 1848—1849 годах по Европе прокатилась волна революций, среди которых Февральская революция 1848 года имела принципиальные последствия для русского общества: с нее «начинается царство мрака в России» (П. В. Анненков). Завершилась относительно либеральная эпоха николаевского царствования с ее верой в человека, в победу разума, в прогресс и совершенствование человеческого рода.

Правительство, напуганное событиями в Европе, особенно остро начинает реагировать на внутрисоссийские обстоятельства. Жестоко подавляются крестьянские волнения, вспыхивающие в различных концах страны. Предпринимаются различного рода усмирительные меры в отношении оппозиционных¹ настроений у передовой части русского общества.

Люди 1840-х годов, цвет русского дворянства, для которых сама идея революции была неприемлема, тем не менее очень болезненно восприняли победу реакции в Европе и разрастающуюся ситуацию политического террора в России.

Особое внимание правительство уделяет учебным заведениям, стремясь пресечь возможное и имеющее место вольнодумство профессоров и студентов. Но главными объектами, на которых сосредоточено государственное «око», являются литература и журналистика. Учреждается особый комитет во главе с князем А. С. Меншиковым для проверки упущений цензуры в периодической печати и с целью искоренения «вредного направления» в литературе. Спустя некоторое время создается постоянный комитет по делам печати, известный как «бутурлинский» (по фамилии его председателя).

В российских журналах этого времени запрещалось даже упоминать о чем-нибудь французском — всюду мерещилась

¹ *Оппозиция* — противодействие, сопротивление.

связь с революцией. Так, «Современник» не смог опубликовать роман XVIII века «Манон Леско» аббата Прево.

Для наведения порядка в общественной жизни официальные власти не гнушались ничем в выборе охранительных средств, к примеру, как и в декабрьскую пору 1825 года, в обществе существовала система осведомительства.

В апреле 1849 года в Петербурге был разгромлен кружок революционно настроенной молодежи, которым руководил М. В. Буташевич-Петрашевский. Под следствием находилось 123 человека, из них 21, в том числе Ф. М. Достоевский, был приговорен к смертной казни, замененной в последний момент, уже после совершения всего предсмертного ритуала, разными сроками каторги.

По традиции преследованиям подвергались писатели, публицисты, журналисты. За повести «Противоречия» и «Запутанное дело» сослан в Вятку (1848) М. Е. Салтыков-Щедрин. В 1852 году за некролог о Гоголе (но главная причина состояла в публикации «Записок охотника») высылается в свое имение Спасское-Лутовиново И. С. Тургенев.

В 1852—1853 годах заметно обострились русско-турецкие отношения; их результатом явилась Крымская война.

В 1855 году умирает Николай I. И хотя еще не закончилась война, но вся Россия чувствовала, что со смертью Николая завершилась большая и страшная эпоха, что больше так жить невозможно.

Это чувство возникало еще ранее, в 1853—1854 годах, но переломным оказался именно 1855-й. Этот год характеризуется и самым бурным за все время войны размахом крестьянских волнений.

30 августа 1855 года пал Севастополь — трагическое событие, ставшее кульминацией войны и приблизившее ее развязку. Позорное поражение России в Крымской войне обнаружило несостоятельность крепостнической системы, нуждающейся в незамедлительном реформировании. Правительству стало совершенно ясно, что дальнейшее сохранение крепостного права грозит революцией.

Время духовного подъема (1855—1859)

С середины 1850-х годов, после жесточайшего политического террора, Россия переживает пору своеобразного духовного подъема. III Отделение, цензурные ведомства по инерции ведут борьбу с литературой и журналистикой, но перевес общественных сил и растущее настроение надежды на скорые перемены уже налицо.

Крестьянский вопрос, подготовка реформы становятся центральными и объединяют даже непримиримых противников, таких, как западники и славянофилы, которые еще в годы

Крымской войны занялись разработкой конкретных проектов освобождения крепостных крестьян, показав себя умелыми и опытными практическими деятелями и неуклонно сближая свои позиции в отношении к крепостному праву.

Подготовка Крестьянской реформы необыкновенно консолидировала общество. Большинство представителей различных социальных группировок (либералы и демократы и колеблющиеся между либералами и демократами) было заинтересовано в ожидаемых переменах.

В атмосфере духовного подъема существенно изменяется тональность и содержание периодических изданий: сюда буквально хлынула общественная проблематика, заполнив все отдели — от художественного до «Смеси».

Время духовного подъема сопровождалось также требованием гласности и уничтожения сословного суда. Россия двигалась к широкому буржуазным реформам, которые могли бы расчислить путь для быстрого капиталистического развития.

Пореформенное время. Это была эпоха обманутых надежд. Сразу же за освобождением крестьян последовали крестьянские волнения, подавляемые военной силой. Только в 1861 году их было 1176, но два года спустя — 386. В 1861 году в Петербурге появляются прокламации, начались студенческие волнения. И как ответ в 1862 году наступила полоса новой реакции. Общество по-прежнему продолжает волновать главный вопрос времени — крестьянский. Все более углубляется размежевание социальных групп. В 1860-е годы нельзя быть «ничьим»: необходимо четко определиться в своих общественных позициях. О том, что значит пренебречь этим требованием, свидетельствует литературная и жизненная судьба Н. С. Лескова.

Нельзя, однако, сказать, что русское общество не добилося в это время больших успехов по части гласности и судебных реформ. Цензурный гнет был заметно ослаблен, печать стала дышать свободнее. Громадное значение для общественной жизни России имела блестяще продуманная и проведенная судебная реформа. Преобразование суда и судопроизводства было осуществлено на основе судебных уставов. Реформа провозгласила принципы независимости судей, гласности, устности и обязательности судебного процесса. Она ликвидировала сословный суд, ввела суд присяжных, адвокатуру и мировые суды. Все это, несомненно, способствовало истинной демократизации социально-общественного строя.

«У нас все это перевернулось и только укладывается» — эти слова Л. Н. Толстого лучше, чем всякие другие, характеризуют 1870-е годы.

Своеобразие 1870-х годов определено исторической эпохой, наступившей после отмены крепостного права, и пореформенным временем. Новые социальные отношения, в которые всту-

пали все сословия России — дворянство, укрепляющаяся буржуазия, разночинная интеллигенция, простой народ, — в этот период еще не приобрели устойчивости. Интересы различных слоев общества находились во взаимном притяжении и отталкивании. Эти разнонаправленные стремления придали, как ни странно, идейную целостность общественному движению 1870-х годов, которая отразилась и в литературном творчестве. Ее основы применительно к обществу и к литературе точно определил активный деятель эпохи, народоволец П. А. Кропоткин: «...перед новой русской литературой возникли новые задачи. Читатели были уже полны симпатии к отдельному крестьянину или рабочему, но они хотели расширить область своих знаний... хотели знать, каковы основоначала, идеалы, внутренние побуждения, руководящие жизнью деревни? Какова их ценность для дальнейшего развития народа? Что и в какой форме колоссальное земледельческое население России может дать для дальнейшего развития страны и всего цивилизованного мира?»

Вопрос о народном счастье по-прежнему остается центром духовных исканий общества. Не случайно в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова «доля» и «счастье» каждого представителя многообразных общественных слоев: помещика, чиновника, попа, «купчины толстопузого», «вельможного боярина» — соизмеряются с народным счастьем, оцениваются и понимаются в связи с ним. «Вопрос о народе, — писал Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год, — теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь». Так же думали и другие писатели, творившие в 1870-е годы, несмотря на различия их художественных представлений, политических и общественных ориентиров.

Сложное единство данной эпохи возникло как преемственное относительно предшествующего периода истории и вместе с тем как совершенно новое в своих моральных и психологических истоках. Четкость идейных позиций, определяющая литературное движение в 1860-е годы, сменилась широтой и универсальностью в истолковании происходящего в эпоху 1870-х годов — конкретно-историческое знание подверглось пересмотру с позиций вечных, философских. Мыслящий деятель этого времени должен был заново решать не только вопрос своих отношений с народом, но и вопрос о себе — о новых нравственных критериях, о сути человеческого бытия в соположении с бесконечной жизнью природы. Писатели, критики, публицисты самых разных направлений (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. К. Михайловский, Н. В. Шелгунов, П. Н. Ткачев) сблизилась в поисках «руководящей нити своего прогресса», потеря которой связывалась с «крушением старых начал жизни» и отсутствием «новых» (Н. Н. Страхов). «Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить», —

говорит о себе Левин в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

Всеобъединяющим движением стало *народничество* — не в узкоидеологическом, а в самом широком смысле слова. Народничество стремилось соединить текущее с вневременным, увидеть в конкретном факте то, что высвечивало его вечное, идеальное значение. Социальные проблемы: половинчатость реформы, которая, вопреки ожиданиям, не избавила народ от угнетения; повсеместное разорение деревни; вопрос о надвигающемся на поселян капитализме — обозначились в 1870-е годы не только в общественно-политическом, но и в морально-психологическом планах. Острота этих проблем определила духовную содержательность эпохи. Личность сделалась средоточием внимания писателей, биологов, этнографов, экономистов, литературных критиков.

Мысль о гражданском служении образованного общества народу как о его неотъемлемом, веками копившемся долге вылилась в особое социально-нравственное движение: «хождение в народ», определяющее характер эпохи в целом.

Как течение народничество не было однородным. Представители его революционного крыла звали «идти в народ», чтобы, переодевшись в крестьянское платье, агитировать за революцию, которая казалась делом ближайшим и достижимым. Неудача этого движения — и как теории, и как практического действия — привела к созданию тайного политического общества «Земля и воля» (1876), по прошествии трех лет разделившегося на самостоятельные группы: «Народная воля» и «Черный передел». Трагизм и одновременно бесперспективность деятельности народовольцев были обусловлены их методом насильственных акций, политического террора.

Крестьянская община. В мировоззрении другой части народников, наряду с трезвым видением действительности и ее проблем, присутствовала поэтическая вера в возрождение крестьянского мира за счет духовных, скрытых в нем ресурсов. Интеллигенция должна была внести в земледельческий труд крестьянина свет разума и истины, понятие идеальной нормы бытия. Формой, способной сохранить в неизменности родовые нравственные начала, народникам представлялась крестьянская община — образчик коллективной жизни народа, оплот социальной и этической гармонии. Именно община должна была противостоять неизбежному разобщению народа с землей — основой не только его физического, но и духовного существования. Гармонические отношения, возможные только в пределах общины, сознавались как наиболее совершенные еще славянофилами. Привлекали они внимание и демократической литературы 1840—1850-х годов.

Переход от идиллически-патриархальной жизни непосредственно к социализму через крестьянский «мир» в итоге оказался

иллюзией, в чем убедились и сами народники, когда попробовали взглянуть на этот «мир» с литературно-творческих позиций — в рассказах и повестях, гражданской поэзии и драматургии, в критико-публицистических жанрах.

Состояние литературы

Ни в эпоху «мрачного семилетия», ни в последующее время духовная жизнь общества не замерла. Вынужденное молчание, замечает в 1849 году Гоголь, заставляет людей мыслить. Одним из подтверждений глубокой интеллектуально-нравственной жизни русской нации тяжелой семилетней поры является состояние литературного процесса 1848—1855 годов.

С точки зрения жанровой картины это время господства прозы, ее очеркового типа, идущего от «натуральной школы». Основные сочинения 1850-х годов — «очерковые книги» самого разного плана: «Записки охотника» Тургенева, «Фрегат «Паллада» Гончарова, севастопольские и кавказские очерки Толстого, «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, «Очерки народного быта» Н. Успенского, «Очерки из крестьянского быта» А. Писемского, «Очерки и рассказы» А. Кокорева, роман Д. Григоровича «Рыбаки», драмы А. Островского «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок»... В период 1853—1854 годов тема народа господствует в поэзии Н. Некрасова.

В середине 1850-х годов в печати появляется роман «Рудин» Тургенева. Но в целом становление романного жанра произойдет позже — в самом конце 1850-х — начале 1860-х годов, когда в течение трех-четырех лет будут опубликованы «Дворянское гнездо», «Накануне», «Тысяча душ», «Униженные и оскорбленные», «Мещанское счастье», «Отцы и дети» и др. Так начнется величайшая эпоха русского романа, приходящаяся на 1860—1870-е годы.

«Мрачное семилетие» не только не стало «паузой» в литературном развитии, но явилось для литературы временем новых поисков.

Это был период поисков новой дороги в литературе, новых художественных принципов изображения действительности и человека. Многие писатели уже отчетливо осознавали недостаточность объяснения человеческого характера исключительно влиянием среды. Человека формирует жизнь во всем ее многообразии. Но для того чтобы изобразить человека в его связях с миром, требовалось освоение новых литературных жанров, которые и воплощают эти связи.

Новыми в литературе 1850-х годов стали мемуарно-автобиографические жанры (трилогия Л. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность»; «Семейная хроника» и др. С. Аксакова; «Былое и думы» А. Герцена).

Все более заметно взаимопроникновение социального и психологического начала в изображении характера героя.

К 1850-м годам относятся дебюты или «второе рождение» почти всех русских писателей второй половины XIX века. И среди них не только Достоевский, Толстой, Гончаров, Тургенев, но и литераторы второго ряда: А. Левитов, Ф. Решетников, Н. Успенский и др.

Период с 1846 по 1853 год — явление небывалое в истории литературы. Ведущие журналы вообще перестают печатать стихи. По этому поводу очень точно сказал А. И. Герцен, что после смерти Лермонтова и Кольцова «русская поэзия онемела». Однако постепенно отношение к поэзии меняется, о чем свидетельствует содержание некрасовского «Современника». Здесь начинается цикл статей под общим названием «Русские второстепенные поэты», реабилитирующих поэзию. Одна из причин преодоления «равнодушия» к поэзии в 1850-е годы состояла в отмеченном выше интересе литературы этого времени к индивидуальной психологии, к человеческим переживаниям. Уже набирают силу такие поэты, как Н. Некрасов, И. Никитин, Н. Огарев, А. Майков, Я. Полонский, А. Толстой, А. Фет. Заметным явлением становится антологическая поэзия Н. Щербины.

1850-е годы — один из важнейших этапов в истории русской драматургии. В течение всего лишь нескольких лет был создан ряд первоклассных драматических произведений Островского, Тургенева, Сухова-Кобылина, Писемского, Салтыкова-Щедрина, Мея.

В 1854 году в самый авторитетный журнал «Современник» в качестве ведущего критика приглашен Н. Г. Чернышевский. Затем, в 1857 году, в журнал пришел Н. А. Добролюбов, который возглавил библиографический отдел. На следующий, 1858 год произошло резкое размежевание в некогда общем лагере дворянской и разночинной интеллигенции — революционные демократы и радикалы разошлись с демократами-либералами из дворян. Журнал покинули Тургенев, Л. Толстой, Григорович, Анненков, Боткин, склонные к реформам, к эволюции, а не к решительному и коренному изменению господствующего строя и возмущавшие против подчинения литературы утилитарным задачам революционной пропаганды и агитации. Вместо них в редакции «Современника» появились Салтыков-Щедрин, Н. Успенский, Марко Вовчок (Мария Александровна Маркович). Большинство из ушедших писателей стали сотрудничать в журнале М. Н. Каткова «Русский вестник».

С этого времени литература стремится прямо воздействовать на действительность, на общество и даже стать «учебником жизни» (позднее это и произошло с романом Чернышевского «Что делать?»).

1860-е годы — расцвет русского реалистического романа, русской реалистической поэмы, заметные художественные достижения позднего романтизма в поэзии и значительные общественно-эстетические успехи критики. В эти годы публикуют-

ся романы и повести Тургенева, Л. Толстого, начинается новый этап в творчестве вернувшегося из ссылки Достоевского. В 1863 году Некрасов приступает к работе над поэмой «Кому на Руси жить хорошо». Одной из вершин реализма 1860-х годов становится сатира Салтыкова-Щедрина. В поэзии высокое место занимает реализм, но влияние романтизма не ослабевает: по-прежнему, как и в 1850-е годы, читатели помнят Тютчева, Фета, А. К. Толстого, Полонского и др., которые выступают с новыми произведениями. В критике среди молодежи гремят имена Чернышевского, талантливейшего Писарева. Им и другим радикальным критикам противостоят Дружинин, Боткин, Ап. Григорьев.

Размежевание, произошедшее в середине 1850-х годов и разделившее демократов на революционеров и умеренных либералов, привело к тому, что в русской культуре появилась новая социальная группа — *разночинная интеллигенция*, состоявшая из образованных молодых людей разного социального происхождения (отсюда их название — *разночинцы*), большей частью выходцев из церковной и мелкобуржуазной среды. Характерный пример человека 1860-х годов — *шестидесятника* — Евгений Базаров, герой романа Тургенева «Отцы и дети». Типичными шестидесятниками были Чернышевский и умерший в начале десятилетия Добролюбов.

В литературу 1860-х годов хлынуло новое поколение писателей — Н. Успенский, А. Левитов, В. Слепцов, Н. Помяловский, Гл. Успенский, Ф. Решетников. Они пришли в литературу со своими темами, жанрами и художественными принципами. Сосредоточенные на содействии делу просвещения и освобождения народа, писатели-шестидесятники создают острые социальные очерки, повести и романы о народной жизни. Будучи в большинстве своем выходцами из народа, они хорошо знали его нужды и сочувствовали его тяготам. Литературу они воспринимали не в качестве искусства слова, а — в духе Добролюбова и Чернышевского — прежде всего как средство преобразования социальной действительности на гуманистических основах. Многие из этих писателей не обладали большими талантами и сегодня не известны читателям, но их участие в формировании громадной преобразующей роли литературы в духовном развитии общества не осталось незамеченным, и потому история русской культуры помнит о них.

Хотя в 1870-е годы продолжается расцвет русского романа и все крупные писатели (Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Лесков, Островский, Некрасов, Фет, А. К. Толстой и др.) выпускают замечательные произведения, в литературе возникают новые идеи и в других жанрах. Писателей «влечет» мысль «спуститься в самую глубь мелочей народной жизни...». В этот период продолжается эволюция малых форм, в особенности очерка. В 1870-е годы очерк и роман взаимодействуют, обогаща-

ясь художественными открытиями друг друга. Углубляются традиции 1860-х годов, заложенные произведениями А. И. Левитова, В. А. Слепцова, Г. И. и Н. В. Успенских. Демократическая проза 1870-х годов отвечала и собственно пропагандистским целям, адресуясь непосредственно к человеку из народа.

Группу писателей-народников отличал особенно пристальный интерес к крестьянской жизни, к ее истокам и обычаям, к народным типам в их историческом развитии.

Общая тема произведений семидесятников — пореформенная русская деревня. С этой темой тесно связан другой аспект народнической прозы — исследование духовных исканий прогрессивной разночинной интеллигенции в ее связях с простым народом.

То, что писатели-народники увидели в деревенской жизни, потрясло их своей неоднозначностью — увиденное явно не укладывалось в идеологические рамки, принятые русской интеллигенцией для оценки в корне изменившейся судьбы крестьянина.

...Вот одному из мужиков, составляющих «устои» патриархального мира, Еремею Строгому, по прозвищу «справедливый», снится страшный сон, в котором «мир» преследует его алчными и агрессивными домогательствами. Законы общинной жизни на деле поощряют нравственное безобразие, прикрывая его расхожими фразами о единстве и сплоченности «мира»: «— Эй, эй! Лови! Держи! Держите его, православные! — кричит за ним чей-то знакомый голос.— Бежать он вздумал! Ишь ты! Святее других захотел быть! Себялюбец! Нет, ты с миром потерпи...» Устойчивый мир, мир «устоев», описанный Николаем Николаевичем Златовратским в романе «Устои» с символическим подзаголовком «История одной деревни», оказывается хрупким и ущербным не только перед лицом надвигающегося на деревню города, но и перед собственными хищническими инстинктами, переходящими в стяжательство и «мироедство»: «И чувствует Строгий, как навалился на него весь дергачевский мир... Вот сдавило ему живот, грудь, нельзя дышать...»

И все же Златовратский с особенной полнотой и убежденностью отразил народническую веру в общину как спасительное средство от пагубных влияний буржуазности. Он не переставал уповать на торжество вневременной коллективной правоты: «Мир — это защита, и сила, и правда». По-иному чувствуют и мыслят его любимые герои — самые правдивые, нравственно чистые персонажи «Устоев»: они сознают, что «вдруг ослепли, какой-то туман заволок их очи, все перед ними как будто стало мешаться, перевертываться вверх дном, как будто вместо прочной, устойчивой почвы под их ногами оказалась вода...». И горек вывод писателя-народника: «Скоро... эти наивные старые хорошие люди деревни сделались людьми недоумения».

Картины пореформенного смятения рисует и освоивший богатства народного русского языка Александр Иванович Эртель, подытоживая эпоху книгой рассказов и очерков «Записки Степняка» (1880). Если «мироеды» из среды самих же крестьян бессовестно предают общинные интересы, обогащаются, чтобы на добытые деньги открывать кабаки и спаивать народ, то крестьяне, знающие «Божью правду», чахнут в нищете и бесправии, не зная, где искать справедливости. Особенно тяжело детям, невинным жертвам «переворотившегося» строя жизни. В плаче крестьянского ребенка рассказчику «не из дворян», демократу по убеждениям «чудилась за сердце хватающая жалоба — жалоба на долю, на судьбу, на ту неумолимую судьбу, что бросила в гниль, тесноту и голую, бесшабашную бедность чистое, ни в чем не повинное создание... С пеленок — мученик».

Пореформенная деревня открывается писателю «под шум вьюги» — она охватила и «опутала» собой всю крестьянскую Русь.

Проза писателей-народников менее всего была бесстрастным бытописанием — в ней запечатлелась живая, многоликая и многоголосая масса, которая мучительно отыскивала свой путь в истории, объективно отступая от народнических утопий на этом трудном пути.

Особенностью 1870-х годов становится заметное оживление поэзии. Если в 1860-е годы интерес к поэзии вытесняется вниманием к повествовательной и критико-публицистической прозе, то в 1870-е годы наблюдается стремительный подъем поэтического творчества. Продолжается деятельность поэтов прежнего поколения: Фета, Майкова, Полонского. Но на арену выходит уже новое поколение — плеяда поэтов-народников (Ф. В. Волховской, Н. А. Морозов, С. С. Синегуб, А. А. Ольхин). Теперь ни одно из публичных выступлений и собраний не обходится без стихов агитационного характера.

Поэзия народников обладала ярко выраженным публицистическим свойством, что часто шло в ущерб художественности. Признавая несовершенство своих стихов, поэты-демократы понимали, что их значение определяется прежде всего социальными и этическими ценностями. Как писал поэт-народоволец Г. А. Лопатин, «в великие исторические моменты... поэт бросает лиру и хватается за меч, за кинжал, за перо памфлетиста, за апостольский посох и грядет на служение идеалу не только словом, но и делом». Чтобы лучше быть понятыми простыми людьми, народники часто прибегали к фольклору, стилизуя свои стихи под былины, народные песни, поэмы-сказки. Вдохновленные любовью к свободе, они постепенно пришли к настроениям жертвенности и самоотречения, безысходной душевной тоски. Образ мученика в терновом венце становится символическим для поэзии народников.

В поэзии по-прежнему противостоят друг другу и взаимодействуют две основные художественные струи, условно определяемые как «некрасовская», гражданская, и «фетовская», «чистого искусства».

Продолжает развиваться и поэтическая сатира. В поэзию приходит также много поэтов-самоучек (И. З. Суриков, позднее С. Д. Дрожжин), создавших в Москве свое творческое объединение. Она обогащается за счет талантливых переводов зарубежных авторов. Настоящими мастерами перевода стали поэты «Искры» В. С. Курочкин и Д. Д. Минаев.

***Русская журналистика и критика.** В 1855—1858 годах развернулась борьба между демократами-радикалами, жаждавшими социальных преобразований и видевшими в искусстве своего помощника, и защитниками автономии искусства. Эту позицию независимости искусства от злобы дня, его самостоятельности особенно активно защищал талантливый критик и писатель А. В. Дружинин. Его называли идеологом «чистого искусства». В статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» Дружинин прямо напишет: «...искусство служит и должно служить само себе целью».

В журналах обостряется вопрос об общественном значении искусства и литературы, об их народности. Поскольку «Записки охотника» находились под официальным запретом, наиболее принципиальными в свете обсуждаемой в эти годы проблемы художественного воссоздания «народного» и «национального» стали драмы «москвитянинского периода» А. Н. Островского. Мнения относительно Островского сразу поляризовались. Критики петербургских журналов, и либералы, и демократы, резко нападали на славянофильские крайности молодого драматурга. В противовес им «молодая редакция» журнала «Москвитянин» выдвинула Островского на первое место в русской литературе. Теоретические положения редакции наиболее полное выражение получили в статьях Аполлона Григорьева, яркого и талантливого критика.

Не закрывая глаза на «язвы современности», сотрудники «молодой редакции» были уверены, что художники должны ориентироваться на те здоровые, самобытные основы, которые содержит в себе русская жизнь. По мысли Ап. Григорьева, «настоящий быт», исконные народные начала свободно развиваются и хранятся в патриархальном купечестве — главном герое пьес Островского. Характеры, выводимые на страницах его произведений, расценивались «молодой редакцией» как истинно народные.

Иначе отнесся к пьесам «москвитянинского периода» журнал «Современник» в лице его ведущего критика Н. Г. Чернышевского: он называл их «слабыми и фальшивыми».

Процесс размежевания общественно-литературных позиций

завершился на рубеже 1850—1860-х годов. Тогда возникли новые общественно-литературные тенденции. Все понимают, что центральный вопрос — вопрос о крепостном праве. Реформы стали неминуемыми, но всех интересует их характер: освободят ли крестьян «с землей», с наделом за выкуп или «без земли».

Радикальную точку зрения отстаивает журнал «Современник». После раскола в журнале укрепляет свои позиции Н. Г. Чернышевский. Кроме Некрасова, Чернышевского и Добролюбова в состав редакции «Современника» входили М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. З. Елисеев, М. А. Антонович и др. С 1859 года журнал становится откровенно литературно-политическим, используя художественную литературу в целях политической борьбы и пропаганды. Позиции «Современника» всецело разделяет приложение к журналу — «Свисток» (1859—1863), в котором объединились сотрудники «Современника» и писатели-сатирики. Позднее возник близкий к ним сатирический журнал «Искра» (1859—1873) под редакцией поэта-сатирика В. С. Курочкина и художника Н. А. Степанова, где сотрудничали Добролюбов, Елисеев, Вейнберг. «Современник» был активно поддержан возглавленным с 1860 года Г. Е. Благовещенным журналом «Русское слово», в который были приглашены молодые сотрудники Д. И. Писарев, В. А. Зайцев, Н. В. Шелгунов, Д. Д. Минаев.

Решительными и непримиримыми противниками «Современника» стали журналы «Библиотека для чтения», ведущим критиком которой был А. В. Дружинин, «Отечественные записки», чей отдел критики, а потом и общая редакция находились в руках С. С. Дудышкина, «Русский вестник» во главе с М. Н. Катковым.

Особую позицию занимал «Москвитянин» и славянофилы. Журнал славянофилов «Русская беседа», в котором основную роль играли А. И. Кошелев, Т. И. Филиппов и И. С. Аксаков, опубликовал статью К. С. Аксакова «Обозрение современной литературы», провозглашавшую антизападнические идеи. Но в другой статье — «Наша литература», — вышедшей после смерти автора в газете «День», Аксаков с сочувствием отнесся к сатире Салтыкова-Щедрина в «Губернских очерках». Помимо этих печатных органов, славянофильские идеи развивались в газете «Парус», издававшейся И. С. Аксаковым. В 1852 году в «Москвитянин» пришла «молодая редакция» (А. Островский, затем Ап. Григорьев). Ее активными сотрудниками стали Т. И. Филиппов и Б. Н. Алмазов, которые несколько снизили антизападнический тон своих выступлений. Позднее, в 1860-е годы, традиции славянофилов во многом воспримут журналы братьев Ф. М. и М. М. Достоевских «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865).

Основная литературная борьба развернулась вокруг специфики так называемого «отражения» действительности и обще-

ственных функций искусства. Она велась Чернышевским, Добролюбовым, в меньшей степени Некрасовым, Салтыковым-Щедриным и их единомышленниками под флагом утверждения принципов критического реализма.

За словами о реализме скрывалось стремление сделать литературу придатком общественной борьбы, уменьшить ее самостоятельное значение, снизить ее самооценку и самодостаточность, сообщить ей сугубо утилитарные цели. В связи с этим был изобретен даже термин «чистое искусство», которым беспощадно клеймили писателей, воспевавших красоту природы, любовь, общечеловеческие ценности и будто бы равнодушных к общественным извям и порокам.

Для критиков радикального направления, ратовавших за реализм в литературе, в новых общественных условиях требования критического реализма было недостаточно. На первый план они выдвигали жанры политической сатиры. В программной статье Добролюбова «Литературные мелочи прошлого года» (1859) отвергались принципы предшествующей сатиры. Добролюбов был неудовлетворен тем, что русская сатира критиковала отдельные недостатки, тогда как должна была разоблачать всю общественно-государственную систему в России. Этот тезис послужил сигналом к осмеянию всей современной «обличительной» литературы как поверхностной. Совершенно ясно, что автор имел в виду не столько собственно литературные цели, сколько цели политические.

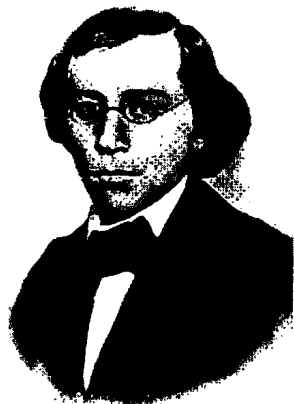
В это время радикальная критика левого толка высмеивает так называемых «передовых» людей, ставших «лишними» и бесполезными. По поводу таких идей возражал Герцен, который не мог отказаться от прогрессивности исторических типов Онегина и Печорина.

Русские писатели и критики (Л. Толстой, И. Тургенев, Н. Лесков, А. Писемский, А. Фет, Ф. Достоевский, П. Анненков, А. Дружинин и др.) не могли пройти мимо унижения художественной литературы, мимо прямого декларирования несвойственных ей задач, мимо проповеди безрассудного утилитаризма и резко отрицательно реагировали на эти идеи радикальной критики крупными «антинигилистическими» романами, статьями, рецензиями и высказываниями в письмах.

Н. Г. Чернышевский (1828—1889). Эстетическая теория и роман «Что делать?». Опору для своих утилитарно-общественных взглядов на искусство радикальные критики нашли в теоретических трактатах, литературных статьях и художественных произведениях Чернышевского. Представление о сущности искусства было изложено Чернышевским в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

С точки зрения Чернышевского, не «идея» прекрасного и вообще не прекрасное в искусстве является критерием и об-

разцом прекрасного, а сама жизнь и прекрасное в природе, в жизни. Чернышевского не смущает то, что в жизни очень редко встречаются образцы истинно прекрасного. Само же искусство есть более или менее адекватное подражание действительности, но всегда ниже той действительности, которой оно подражает. Чернышевский выдвигает понятие идеала жизни, жизни, «как она должна быть». Идеал искусства соответствует идеалу жизни. По мысли Чернышевского, однако, представление об идеале жизни у народа и у других слоев общества различно. Прекрасное в искусстве — это то же самое, что и представление простого народа о хорошей жизни. А представление народа сводится к удовлетворению отчасти животных, отчасти вполне аскетических желаний: сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь и работать в свое удовольствие. Конечно, человек должен быть сыт, иметь крышу над головой, фактическое право на труд и отдых. Однако для русских писателей, с негодованием встретивших откровения Чернышевского, мысль о человеке не замыкалась на его материальных потребностях. Они мечтали о высоком духовном содержании личности. Между тем у Чернышевского все духовные потребности исключались из понятия о прекрасном или им не уделялось первостепенного внимания.



Н. Г. Чернышевский

Исходя из «материального» представления о прекрасном, Чернышевский считал, что искусство призвано содействовать преобразованию действительности в интересах народа и претворению его понятий о прекрасном в жизнь. Писателю предписывалось не только воспроизводить то, чем интересуется человек (в особенности простой человек, человек из народа, крестьянин, простолюдин) на самом деле, не только объяснять действительность, но и выносить ей приговор. Отсюда понятно, что искусство есть вид нравственной деятельности человека, что искусство отождествляется с нравственностью. Оценка искусства зависит от того, насколько оно выступает средством воспитания и формирования человека, преобразующего неприглядную действительность в «хорошую жизнь», в которой человек был бы накормлен, обихожен, согрет и пр. Духовность человека может быть поднята не к высотам общечеловеческих идеалов, презрительно именуемых абстрактными, умозрительными теоретическими, а до границы нужных для поддержания жизни материальных претензий.

Литература с такой точки зрения есть не что иное, как служительница определенного направления идей (лучше все-

го — идей самого Чернышевского). Идея «нашего времени», писал Чернышевский, — «гуманность и забота о человеческой жизни».

В 1850-е годы Чернышевский излагал свои эстетические взгляды не только в теоретических работах, но и в литературно-критических статьях. Обобщением его мыслей стала книга «Очерки гоголевского периода русской литературы». В ней он рассматривает Гоголя как основоположника литературы критического реализма. Однако при всем значении Гоголя этот писатель, по мнению Чернышевского, не вполне сознавал выраженные им идеи, их сцепление, их причины и следствия. Чернышевский требовал от современных ему писателей усиления сознательного элемента в творчестве.

В наибольшей степени эта задача удалась ему в романе «Что делать?» — произведении достаточно слабым в идейно-художественном отношении, но весьма полно воплотившем мечты автора о «хорошей жизни» и его представление о прекрасном.

В романе преобладает рационалистическое, логическое начало, лишь несколько приукрашенное «занимательным» сюжетом, составленным из банальных ситуаций и фабульных ходов романтической литературы. Цель романа — публицистические и пропагандистские задачи. Роман должен был доказать необходимость революции, в результате которой будут осуществлены социалистические преобразования. Автор, который требовал от писателей правдивого изображения и почти копии действительности, сам в романе не следовал этим принципам и признавался, что от начала до конца извлек свое произведение из головы. Не было ни мастерской Веры Павловны, ни какого-либо подобия героев, ни даже отношений между ними. Отсюда возникает впечатление выдуманности сочиненного идеала, иллюзорного и утопичного.

Венцом повествования являются так называемые сны Веры Павловны, представляющие собой символические картины, изображающие то освобождение всех девушек из подвала, то полную эмансипацию женщин и социалистическое обновление человечества. Во втором сне утверждается великая сила науки, особенно естественно-научных изысканий немцев, и ценность труда («жизнь имеет главным своим элементом труд»). Только поняв эту несложную мысль, Вера Павловна принимается за организацию трудового товарищества нового типа.

«Новыми людьми» (и притом обыкновенными) выступают в романе Вера Павловна, Кирсанов и Лопухов. Все они разделяют теорию «разумного эгоизма», состоящую в том, что личная выгода человека заключается якобы в общечеловеческом интересе, который сводится к интересу трудового народа и с ним отождествляется. В любовных ситуациях подобный разумный эгоизм проявляется в отказе от домашнего гнета и при-

нудительного брака. В романе завязывается любовный треугольник: Вера Павловна связана с Лопуховым, но тот, узнав, что она любит Кирсанова, «сходит со сцены» и при этом испытывает подлинное наслаждение от самого себя («Какое высокое наслаждение — чувствовать себя поступающим, как благородный человек...»). Таков предлагаемый путь разрешения драматических семейных коллизий, ведущий к созданию нравственно здоровой семьи.

Рядом с новыми обыкновенными людьми существуют люди новые, но «особенные». К ним отнесен Рахметов. Вероятно, Чернышевский имел в виду прежде всего себя. Рахметов — профессиональный революционер, который отверг для себя все личное и занят только общественным (он «занимался чужими делами или ничьими в особенности делами», «личных дел у него не было...»). Как рыцарь без страха и упрека, Рахметов произносит «огненные речи», но, конечно, добавляет автор с иронией, «не о любви». Чтобы узнать народ, этот революционер странствует по России и фанатично, отказываясь от семьи, от любви, исповедует ригоризм в отношении к женщине и готовит себя к нелегальной революционной деятельности.

Проповедь Чернышевского в «художественной» форме романа не осталась незамеченной и произвела большое впечатление на разночинскую молодежь, жаждавшую социальных перемен. Искренность сочувствия народу со стороны автора «Что делать?» не подлежит сомнению, как не подлежит сомнению искренняя вера радикальной молодежи в идеалы, которые открывал перед нею Чернышевский. Но эта искренность не искупает ни слабости мысли, ни слабости художественного таланта Чернышевского. Влияние его объясняется в значительной мере непросвещенностью молодежи, ее оторванностью от культуры или поверхностным ее усвоением. В этих условиях простые решения, предлагавшиеся Чернышевским и его единомышленниками, увлекли не искушенные в науке, в философии, в культуре молодые умы, склонные к непродуманным теориям и решительным действиям.

Чернышевский хорошо знал такого рода молодежь, поскольку сам, как и Добролюбов, был выходцем из нее. Отбросив все традиционные ценности, которые ему внушали в стенах отчего, благоденствующего и почитаемого дома священника, он сохранил, однако, атмосферу родительской обители — пуританскую и аскетическую. Пуританство — это соединение чистоты со злобой. Все, кому довелось встречаться с Чернышевским и его сторонниками, не могли понять, откуда в них столько ненависти и ядовитой злобы. Герцен называл их «желчевиками», а Тургенев как-то сказал Чернышевскому: «Вы змея, но Добролюбов очковая змея».

Чернышевский представлял собой тип человека, у которого появилась возможность прикоснуться к науке и культуре. Од-

нако дворянскую культуру, добытые ею эстетические и художественные ценности он презирал, поскольку они не были утилитарными. Самое ценное для него во всей русской литературе — Белинский и Гоголь. С их помощью можно расшатать существующий порядок и начать социальные преобразования. Стало быть, в основу художественной литературы и ее критики должен быть положен «научный рационализм».

Критика Чернышевского и его последователей, названная ими «реальной», с полным правом и гораздо большим основанием должна быть названа «публицистической», так как главная ее цель — извлечь общественно-пропагандистскую пользу из оцениваемого произведения, художественная ценность которого зависит не от эстетических достоинств, а от затронутых в произведении общественных проблем, от того духа, в каком намечается их решение, и от общественной ситуации. Одно и то же произведение, например пьесы А. Н. Островского, могли быть оценены Чернышевским и Добролюбовым по-разному, но не оттого, что критики разошлись в принципах оценки эстетических качеств произведения, а потому, что они были созданы в периоды разных общественных ситуаций. То, что казалось существенным и полезным Добролюбову, выглядело для Чернышевского несущественным. В соответствии с этим одни и те же особенности произведения казались то эстетически значимыми и ценными, то эстетически бесцветными и малохудожественными.

Общая тенденция в оценке художественных явлений состояла в том, чтобы предельно упрощать содержание произведений, сводя его к актуальным в данный исторический момент общественным потребностям, независимо от того, имел в виду или нет писатель подобные потребности. Это вызывало справедливое негодование писателей. В частности, Тургенев в разборе Чернышевским («Русский человек на rendez-vous») такой психологически тонкой повести, как «Ася», не узнал не только своего замысла, но и его воплощения. При этом Чернышевский не прояснил авторского намерения и исполнения, а написал статью, сознательно искажившую содержание и смысл повести.

Чернышевский не был лишен от природы ни эстетического чувства, ни художественного вкуса. В тех статьях, где он отвлекался от любимых идей социального переустройства, он высказывал глубокие мысли и верные конкретные эстетические суждения. Сюда надо отнести прежде всего статьи о произведениях Л. Н. Толстого.

Чернышевский первым сказал о чертах таланта Толстого — наблюдательности, тонкости психологического анализа, простоте, поэзии в картинах природы, знании человеческого сердца, изображении самого «психического процесса», его форм и законов, «диалектики души», «неутомимом наблюдении над са-

мим собою», необыкновенной нравственной взыскательности, «чистоте нравственного чувства», «юношеской непосредственности и свежести», взаимном переходе чувств в мысли и мыслей в чувства, интересе к тончайшим и сложнейшим формам внутренней жизни человека.

Отдельные высказывания Чернышевского о поэзии Некрасова, в которых нет «общественной тенденции», также замечательны.

К сожалению, социальные идеи во многих статьях Чернышевского мешали ему объективно оценить художественные произведения.

В такой же степени, как и Чернышевский, был в плену подобных идей и Н. А. Добролюбов.

В течение пяти лет Добролюбов сотрудничал в «Современнике», три года был его главным критиком. Как и Чернышевский, он был пуританином и фанатиком, отличавшимся необыкновенной работоспособностью. Его популярность среди молодежи была не меньшей, чем Чернышевского.

Центральной идеей, на которой основана критика Добролюбова, была идея органического развития, неизбежно приводящая к социализму. Человек, с точки зрения Добролюбова, — продукт жизненных обстоятельств.

Если человек зависит от обстоятельств, то он не рождается с готовыми человеческими понятиями, а приобретает их. Стало быть, важно, какие понятия он приобретет и «во имя» каких понятий он будет потом «вести жизненную борьбу». Отсюда следовало, что миросозерцание художника непосредственно проявляется в произведении, которое есть выражение миросозерцания, представляющего в виде образно оформленной жизненной правды. Степень художественности (при всех оговорках) зависит от убеждений писателя и их твердости. Из всего этого вытекает, что литературе принадлежит служебная роль пропагандиста «естественных понятий и стремлений» человека. Под «естественными понятиями и стремлениями» человека понимаются социалистические убеждения. Главное требование, которое нужно предъявлять художнику, не искажать действительность, что означало изображать ее исключительно в критическом свете как не соответствующую народным идеалам.

В связи с этим Добролюбов разрабатывает понятие народности и приходит к выводу: «...чтобы быть поэтом именно народным... надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки словесий, книжного учения и пр., прочувствовать всем тем простым чувством, каким обладает народ». «Этого, — добавляет критик, — Пушкину не доставало». Пушкин овладел «формой русской народности», но не содержанием, поскольку Пушкину были чужды социалистические идеалы.

Свою критику Добролюбов называет «реальной». Ее главная установка — жизненный реализм. Но при этом надо помнить, что в понятие реализма у Добролюбова входит не объективное изображение жизни, а ее воспроизведение в соотношении с интересами народа, какими их видит сам критик. Развивая понятие «реальной критики», Добролюбов исходит, казалось бы, из верных положений: для «реальной критики» «не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось или хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни». Однако удержаться на этих позициях, как показал уже Г. В. Плеханов, Добролюбов не мог. В конечном итоге его критика стала указывать писателю, что писать, как писать и в каком духе писать. При всем отказе от нормативности и дидактизма публицистичность брала верх и мешала последовательно проводить в эстетических суждениях заявленную позицию.

Наиболее последовательными оппонентами Чернышевского и Добролюбова в 1850-е годы были В. П. Боткин, А. В. Дружинин и П. В. Анненков. Принципы оценки ими литературных явлений можно назвать принципами «эстетической критики».

В. П. Боткин многое заимствовал и почерпнул у Белинского, полагая, что литература — «самый могущественный проводник в общество идей образованности, просвещения, благородных чувств и понятий». С этими идеями Боткин оказался в журнале «Современник», руководимом Некрасовым и Чернышевским. Однако вскоре с сотрудниками журнала у него начались разногласия.

«Прежде всяких требований современности, — писал Боткин, явно противореча Чернышевскому, — существует личное я, существует это сердце, этот человек». В основании истинного человеческого чувства и любой глубокой мысли «лежит бесконечное», а поэтические слова «могут только намекать о нем». Люди могут быть поэтами в душе, молча, как сказал Тютчев («Мысль изреченная есть ложь»), но немногие способны выразить свое чувство и свою мысль в искусстве. Стало быть, надо обладать художественным талантом. Художник — это тот, кто наделен даром выразить в слове чувство красоты, «одно из величайших откровений для человеческого духа». С этого тезиса начинается другое расхождение с Чернышевским: главное в искусстве — чувство, а не мысль, поскольку художественное произведение открывается чувствам человека и воздействует на человека прежде всего своей чувственной стороной. «Для тех, которые ищут в поэзии только мыслей и образов, — писал Боткин, — стихотворения г. Огарева не представляют ничего замечательного; их наивная прелесть понятна только сердцу». Критерием художественности является особое качество стихотворения, ясно ощущаемое чувством, отсутствие видимости сочинительства, искусственности. Искусство тем выше, чем ме-

нее оно заметно. Стихотворение должно «вылиться из сердца», или, как говорил Л. Толстой, «родиться», возникнуть естественным образом. В подлинном искусстве не должно быть никакого поучительства. Примером истинно художественных созданий могут служить и служат стихотворения Фета. Эстетическая критика не отказывала искусству в общественной функции, но считала, что эту функцию искусство лучше выполнит тогда, когда будет искусством, а не публицистикой. Действие искусства производится на человека посредством духовного наслаждения. Подобный подход к искусству позволил Боткину дать впечатляющие критические образцы анализа литературных явлений.

Основоположником «эстетической критики» по праву считается А. В. Дружинин, выступавший и как писатель.

Дружинин не отказывается от общественной роли литературы, от связей литературы с действительностью и выступает в поддержку реалистического направления.

После того как в 1856 году Дружинин вышел из состава редакции «Современника», он стал редактором и ведущим критиком журнала «Библиотека для чтения». Здесь он публикует множество замечательных статей.

Дружинин считает, что без строгой эстетической теории не может быть критики. Основы такой теории следующие: Россия — цельный организм, литература составляет часть национального органического «тела», являющегося частью мирового целого. Бытие человечества и человека определяется «онтологической духовностью», которую передает и придает литература. Отсюда следует, что бытие народа зависит от специфики врожденного «поэтического элемента». Художественная литература обеспечивает внутренний характер народа, его дух. Поэзия проистекает из любви, из радости жизни, и литература является результатом любви к предмету. Это не значит, что писатель не может касаться дурных сторон жизни. Напротив, их критическое изображение означает восстановление любви к жизни. Формула «поэзия жизни» не сводится у Дружинина к реализму, а натуральность — слишком узкое понятие для истинного реализма. Поэзия может быть во всем — в высоком и вечном, но также в быту. Художник должен быть артистичным — непреднамеренным, искренним, чутким, обладать детским взглядом на жизнь и избегать поучительной дидактики. В этом смысле творчество должно быть свободным. Например, даже творчество Некрасова, несмотря на его тенденциозность и дидактизм, Дружинин считал свободным, поскольку эти тенденциозность и дидактизм проистекают из искренней любви к предмету.

П. В. Анненков был современником многих писателей и выдающихся деятелей из разных лагерей: Гоголя и Белинского, Герцена и К. Маркса, Огарева и Тургенева, Боткина и Бакуни-

на, Некрасова и Островского, Писемского и Л. Толстого, Кропоткина и Щепкина. Он обладал даром блестящего мемуариста и оставил потомству не утратившие художественно-документальной ценности воспоминания — «Гоголь в Риме летом 1841 года», «Замечательное десятилетие», «Идеалисты тридцатых годов», «Молодость И. С. Тургенева». Именно Анненков переписывал под диктовку Гоголя для печати первый том «Мертвых душ», а Тургенев настолько доверял эстетическому вкусу своего друга, что сделал его своим постоянным литературным советчиком и считал, что только с одобрения Анненкова может отдавать свои произведения в печать.

Как писатель и критик Анненков давно утвердился в неприятии революционных идей переустройства своего отечества и мира вообще. Это убеждение укрепились в нем после Французской революции 1848 года. Будучи человеком высокой культуры и морали, он признавал несправедливость с высшей этической точки зрения социального неравенства и угнетения. Однако, по его мнению, существующие имущественные различия ни в ближайшее время, ни в обозримом будущем не могут быть устранены. В социальном неравенстве кроется не только зло, но и относительное благо, ибо материальное благополучие дает возможность людям из обеспеченных слоев и господствующих классов состоятельность и досуг, необходимые для развития культуры и высших интеллектуальных, чувственных, научных, художественных и других творческих способностей. А именно они двигают человечество вперед и приносят пользу всем остальным. Поэтому, утверждая эволюционный путь исторического движения ко благу и постепенное смягчение бремени социального неравенства, Анненков полагал, что «в складе нашей жизни нет ничего похожего на героический элемент». В этой связи задачей русского писателя является изображение тех, кто сохранял «нравственное достоинство среди всеобщего растления», а не трата напрасных усилий на поиски и воплощение героических натур. Отсюда вытекало, что необходимо в искусстве избегать крайностей: сочувствуя прогрессу и общественным реформам, писатель-художник не должен превращаться в «учителя и пророка». Цель писателя состоит в том, чтобы способствовать духовному — эстетическому, а через эстетическое и нравственному развитию общества, пробуждению национального, общественного чувства и самосознания. Писатель не должен направлять свою энергию (и посредством своих произведений общественную энергию) на практическое преобразование сложившихся условий жизни даже в том случае, если эти условия вызывают нравственное негодование, осуждение и решительный отпор. Улучшение условий жизни зависит от уровня общественного самосознания, от духовного, культурного, нравственного состояния общества.

Эти идеи определили позицию Анненкова в литературно-

общественной ситуации 1850—1860-х годов и особенности его главного сочинения — «Материалов для биографии А. С. Пушкина». Выпуск этого сочинения — первой научной биографии великого поэта — стал крупнейшим культурным событием в России, а заслуга Анненкова перед русской литературой была признана всеми безоговорочно.

В своей книге, изучив рукописные материалы, попавшие к нему в руки, Анненков провел любимые им идеи о роли искусства в самосознании общества («В Пушкине общество признало себя великим историческим лицом...»), о Пушкине как «поэте-артисте», «поэте-художнике», явившем в своем творчестве образец «поэзии как искусства». Понятно, что эти мысли Анненкова были противоположны теориям радикальных демократов, которые отстаивали прямое вмешательство искусства в жизнь.

В 1863 году, после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского, между Салтыковым-Щедриным, с одной стороны, и Елисеевым, Антоновичем, Потиним — с другой, возникают серьезные разногласия, свидетельствующие об отходе ряда членов редакции от принципов Чернышевского и Добролюбова и о понижении теоретического уровня литературной критики. Ведущим критиком «Современника» после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского становится М. А. Антонович. Он старался удержаться на эстетических позициях, завещанных его учителем Чернышевским, но это ему не удалось: Антонович был скорее эпигоном и вульгаризатором, чем последователем автора «Что делать?». Огрубляя идеи Чернышевского, он писал: «Даже возвышенные эстетические наслаждения подчиняются желудку, или, выражаясь деликатнее, чувству голода». Поэтому проблемы искусства вторичны. Но если касаться этой области, то искусство и наука должны служить обществу: «Посредством искусства можно распространять и популяризировать идеи».

Критическая деятельность Антоновича падает на пореформенное время. В первую половину 1860-х годов возникают расхождения в среде радикалов. Между их журналами «Современник» и «Русское слово» начинается резкая, ожесточенная полемика, которая осталась незавершенной, так как в 1866 году оба журнала были закрыты.

В 1864 году Салтыков-Щедрин в статье «Наша общественная жизнь» подвергает критике «Русское слово» за академизм и просветительство. Недружественными статьями обменялись Д. И. Писарев, главный критик «Русского слова», и М. А. Антонович.

Д. И. Писарев был бесспорно одаренным человеком. Его статьи хотя и отличались многословием и свирепостью, но были искренни, живы и остроумны. Он умел сразить противника метким словом. Называя себя «мыслящим реалистом», он от-

брасывал всякое искусство, делая исключение только для тенденциозного, которое, по его мнению, годилось для обучения научной интеллигенции.

Писарев написал множество статей и отрецензировал произведения Гончарова, Тургенева, Писемского, Островского и Л. Толстого. Ему принадлежит знаменитое развенчание Пушкина, заодно и Белинского.

Главное для Писарева — просветительская деятельность в массах, а двигатель прогресса — накопление и распространение знаний, причем явное предпочтение он отдает естественным наукам. В соответствии с таким подходом гуманитарные виды деятельности — эстетика, литература, критика — должны быть «реальными», содействовать решению практических социальных задач. С такой точки зрения отрицаются «чистая» философия, «чистая» нравственность, «чистое» искусство. «Поэт — или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, копающаяся в цветочной пыли», — утверждал Писарев. Для того чтобы «потрясать горы векового зла», нужен талант. Природный дар нелишне иметь и критику, чтобы отличить красоту от безобразия, и потому красота — «личное чувство», индивидуально-интуитивное. Не допуская элементов «чистой» эстетики, Писарев склонен окончательно «разрушить» ее и не допустить даже в том утилитарном виде, в каком она предстала в работе Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Такое идеальничанье Писарев усматривает у Белинского и Добролюбова.

Задача критики — «гуманизировать русское крестьянство». Высший критерий оценки личности, равно как и героев художественных произведений, — единство знания и дела. Этим требованиям удовлетворяет Базаров. С точки зрения Писарева, все другие герои русской литературы (Печорин, Рудин) не идут с ним ни в какое сравнение. Включаясь в полемику 1860-х годов, Писарев отмечает у Салтыкова-Щедрина легкость юмора, носящего поверхностный характер, роман «Война и мир» понят как «образцовое произведение по части патологии русского общества», поскольку его герои обходятся без знаний, без мыслей, без энергии и без труда. С этих антиисторичных и крайне утилитаристских позиций оценивается творчество Пушкина и его толкование Белинским. Содержание романа — мелко и незначительно, между Онегиным и Пушкиным нет различий. Пушкин и есть Онегин, как Онегин — тот же Пушкин. Роман «Евгений Онегин» не может оказать никакой помощи голодным и обездоленным, и потому его роль в борьбе против крепостничества равна нулю, а сам он бесполезен. Ни жизнь Онегина, ни жизнь Пушкина не имеют права быть предметом художественного изображения. Писарев делает вывод, что Пушкин — типичный поэт «чистого» искусства, «версификатор», «великий стилист», который не интересовался ни обще-

ством, ни народом и который не мог определить, в чем состоят их интересы.

Чем дальше развивался Писарев в этом направлении, тем к более свирепым выводам относительно искусства он приходил, в конце концов предложил предать его забвению из-за полной бесполезности.

М. А. Антонович выступил не столько против крайних взглядов Писарева, сколько против его конкретных оценок тех или иных произведений.

Сначала спор между «Современником» и «Русским словом» разгорелся вокруг романа Тургенева «Отцы и дети». Антонович написал статью «Асмодей нашего времени». Почти одновременно со статьей «Базаров» выступил Писарев, их оценки романа были противоположными. Антонович рассматривал Базарова как карикатуру на нового человека. Писарев в нем видел тип настоящего нового человека. Вывод Антоновича таков: «дети» дурны, они представлены в романе во всем безобразии; «отцы» хороши, что и показано в романе. Писарев держался противоположной точки зрения. К нему присоединился В. А. Зайцев в статье «Взбаламученный романист».

В это время (1863) подъем общественного движения в России уже закончился, и Антонович отметил нарастание кризисных явлений в обществе и в литературе. Он писал, что либеральные настроения оказались «лицемерными», «искусственными», что «обличительное» направление теперь сменяется «защитительным», храбрость исполинов и пигмеев от литературы поумерилась и упала. Для Антоновича ясно, что в этих условиях роман Тургенева «Отцы и дети» — «знамя» антинигилизма, что вокруг этого явления «сгруппировалось все, что прежде лицемерило в литературе и притворно увлекалось бывшими некогда в моде возвышенными стремлениями, широкими и смелыми тенденциями».

Что касается теории критики, то Антонович снова задевает Писарева. Он отвергает теорию «подражания природе», «украшения», «пересоздания» или копирования природы, принимая формулу «воспроизведение действительности», смысл которой предполагает изображение «только преобладающих черт». Взгляд Писарева на искусство, отрицающий «эстетическое наслаждение», он характеризует как «аскетизм». «Заслуживает порицания не эстетическое наслаждение само по себе, — пишет Антонович, — а только злоупотребление им, — теория искусства для искусства отвергается не потому, что она неестественна и несправедлива, требуя от искусства эстетического наслаждения, а потому, что она односторонняя, слишком суживает задачу искусства, ограничивая ее исключительно одним только наслаждением... без соединения его с полезным».

Спорит Антонович с Писаревым и по поводу нигилизма и антинигилизма, направляя свои усилия на то, чтобы доказать

идентичность романов Тургенева «Отцы и дети» и Писемского «Взбаламученное море», тогда как Писарев не ставил знака равенства между этими произведениями.

На первый план при оценке художественных произведений всегда выходило субъективное представление критика о полезности того или иного писателя или произведения. При этом критик постоянно был вынужден примирять противоречия между собственными вкусами и общественными взглядами, но часто был не в силах это сделать, так как в его суждениях невольно побеждали то эстетический вкус, то мысль об общественной пользе. Показательно, например, отношение Антоновича к Некрасову. С эстетической точки зрения Антонович считает Некрасова средним поэтом и пишет, что он не является лириком высшего, мирового значения: «он творил холодно, обдуманно и строго, с определенной наперед намеченной целью, с известной тенденцией, в хорошем смысле этого слова». Независимо от того, прав или не прав Антонович, тут существенно другое: Антонович не любит Некрасова как поэта и отказывает ему в таланте. Однако общественное значение Некрасова он признает, и это оказывается решающим — пусть Некрасов принес «чувства сердца» в жертву «соображениям ума», он все-таки остается большим и настоящим поэтом жизни. Таким образом, для Антоновича плохая поэзия, если она приносит общественную пользу, автоматически становится хорошей. Значит, все дело в тенденции: нужная Антоновичу тенденция — хорошая литература, не нужная критику тенденция — плохая литература. Некрасов держался хорошей тенденции, Достоевский — плохой. Он писатель тенденциозный в худшем смысле этого слова. Тенденция его романов противоположна хорошей тенденции романа Чернышевского «Что делать?». Отсюда следовало, что Некрасов и Чернышевский — замечательные художники, Достоевский — писатель никуда не годный, воспевающий «клерикализм», «умерщвление личности», средневековый аскетизм, мистику, романы его скучны, перенасыщены политическими и «душеспасительными» рассуждениями, психологизм в них подменен психиатрией.

В полемику Антоновича с «Русским словом» были втянуты и журналы Достоевского «Время» и «Эпоха». Когда Писарев написал статью «Цветы невинного юмора», направленную в адрес Салтыкова-Щедрина, то критика поддержал Н. Н. Страхов в статье «Междоусобие» (журнал «Эпоха»). В ответ Салтыков-Щедрин опубликовал в «Современнике» «драматическую быль» «Стрижи», в которой высмеял беспринципность журнала «Эпоха». В полемику включился Ф. М. Достоевский со статьей «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах». Литературный спор принял ожесточенный характер. Участники не стеснялись в выражении своей неприязни друг к другу.

Журналы братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» выдвинули близкую к славянофильству концепцию «почвенничества». Главными критиками в их журналах были Ап. Григорьев и Н. Н. Страхов.

Ап. Григорьев — поэт и прозаик — как критик сотрудничал сначала в нескольких журналах, затем сблизился с редакцией «Москвитянина» и возглавил этот журнал. Он писал в 1848—1855 годах об Островском, выступал против «натуральной школы», выдвигал идеи всеобщего мира и согласия. По своим взглядам Григорьев — патриот, антизападник, русофил, воспитанный на европейской культуре и науке. Он расположен ко всему славянскому, сторонник православной «соборности». Слабой стороной славянофильства Григорьев считал «мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе». Недовлетворенность славянофильством привела его к «почвенничеству» и к сотрудничеству в журналах Достоевских. Он выдвигает в своих статьях проблему «народности», «под именем народа» понимает не одно лишь крестьянство, как это свойственно радикалам, но «типическую физиономию», слагающуюся «из черт всех сословий народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных». Подобное объединение он считает «органичным» единством «физических и нравственных» черт, отличающих его от других народов. Литература постольку народна «в своем мирозерцании», полагал Григорьев, поскольку «отражает взгляд на жизнь, свойственный всему народу».

Свои общеполитические и литературно-эстетические позиции Григорьев называл органически жизненными. «Идея есть явление органическое», — пишет он. А «все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реальности». «Идеал, — пишет Григорьев, — остается всегда один и тот же, всегда составляет единицу, норму души человеческой». Если органична душа, если органично художественное произведение, то критика должна быть органичной. Так Григорьев пришел к понятию «органическая критика», которым он назвал свою эстетическую систему.

Критика, с точки зрения Григорьева, должна «изучать и истолковывать рожденные, органические создания и отрицать фальшь и неправду всего сделанного». С этих позиций Григорьев и писал о русской литературе.

Близок к Григорьеву по своим взглядам и его младший современник Н. Н. Страхов, основные работы которого относятся к 1860-м годам. Он тоже стоит за различие художественности и нехудожественности произведений по принципу «рожденное», органическое — вымученное, ремесленное. Поэзия для Страхова — дело таинственное, но не серьезное. Он резко разделяет жизнь, природу, действительность и искусство, искусство, литературу: «жизнь и искусство — два

мира противоположных». Нигилизм есть продукт крайнего западничества. Однако Страхов не принимает и крайнее славянофильство. Вместе с тем ему не чужды мессианские идеи: «Мы племя особенное, предназначенное к иному, нежели другие племена человечества». Страхов выбирает «почвенничество», потому что «партия» Достоевского «уклонялась от подражательности западничества», от «исключительности славянофильства», а была «просто русской», «чисто литературной». Свою критику он называет «консервативной», имея в виду патриотическое «желание сохранить то, что мы любим».

Именно с журналами Достоевского, где Ап. А. Григорьевым и Н. Н. Страховым утверждалась концепция «почвенничества», и вступил в полемику Антонович, написавший несколько статей («О почве», «О духе «Времени» и о г. Косиц(е)¹ как наилучшем его выражении» и др.), направленных против журнала «Время». Страхов отвечал Антоновичу статьями «Пример апатии...», «Нечто об опальном журнале», Достоевский опубликовал статью «Два лагеря теоретиков».

Полемика развернулась вокруг понятия «народность», которое, по мнению Антоновича, неправомерно было заменено понятием «почва». Он критикует своих противников за стремление определять народность по случайным признакам. Причины разрыва между верхними, образованными, и нижними, необразованными, слоями общества он усматривает не только в реформах Петра I, но и в социальных условиях жизни, иронически замечая при этом, что трудно читать книги, «идя за сохой или плугом», тогда как образованные люди читают книги, «сидя за чаем». Он считает, что примирить разные слои общества, за что выступал Григорьев в статье «Народность и литература», невозможно. Примирительные теории «почвенников», писал Антонович, только усугубляют чувство апатии, из которого надлежит вывести русский народ.

Через год Антонович снова вступает в полемику с журналом Достоевского «Эпоха» по тем же вопросам, высмеивая и антизападнические выступления Страхова, и идею органического развития и органической критики Григорьева, называя ее «ерундой органической критики».

Из других заметных критиков 1860-х годов нужно назвать Г. З. Елисеева, В. А. Зайцева и Н. В. Шелгунова.

Г. З. Елисеев сотрудничал в журнале «Современник» и написал несколько теоретических работ (например, «Очерки русской литературы по современным исследованиям») и статей о творчестве Некрасова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Гоголя и др. Он был яростным противником славянофильства, «чистого искусства» и ядовито издевался над «нежно-идеа-

¹ Н. Косиц — псевдоним Н. Н. Страхова.

листическими чувствами». После закрытия «Современника» Елисеев печатался в «Отечественных записках» Некрасова и Салтыкова-Щедрина, был близок к народникам, выступив в 1890-е годы в их журнале «Русское богатство».

В. А. Зайцев был критиком «Русского слова» и вместе с Писаревым сделал журнал очень популярным среди нетерпеливой радикальной молодежи. Он разделял точку зрения Писарева на бесполезность искусства, тяготая при этом к социальному дарвинизму, распространяя учение о видовой борьбе в природе на человеческое общество. В большой статье «Перлы и алмазаны русской журналистики» он резко критиковал журналы «Русский вестник», «Библиотека для чтения» и др. В дальнейшем он принял участие в полемике между «Современником» и «Русским словом» на стороне последнего.

Н. В. Шелгунов выступил в критике в конце 1860-х годов, и пик его критической деятельности приходится на следующее десятилетие — с конца 1860-х по 1870-е годы, но по своим взглядам он принадлежал к радикалам, эволюционируя от Чернышевского к Писареву. К этому времени относятся его статьи «Новый ответ на старый вопрос», «Русские идеалы, герои и типы», «Люди сороковых и шестидесятых годов», «Талантливая бесталанность». Все они опубликованы в журнале «Дело». Продолжая Писарева, Шелгунов критикует произведения Тургенева, Гончарова, Писемского, Лескова, Л. Толстого. По его мнению, эти писатели безнадежно отстали от новых исторических условий. Даже роман Чернышевского кажется ему устаревшим. Такого рода критика особенно расцвела в 1870-е годы («Попытки русского сознания», «Двоедушные эстетического консерватизма», «Тяжелая утрата», «Новый реализм в литературе», «Глухая пора», «Философия застоя», «Русская сатира», «Бессилие творческой мысли»).

Основной вопрос для Шелгунова — борьба с «крепостной эксплуатацией», которая «спутала нравственные границы между людьми». Цена в человеке и писателе сознательное отношение к жизни, Шелгунов пытается определить, что же такое талант. По его мнению, талант «есть сила образного изображения в широко захватывающих картинах». Главное в таланте — общественные взгляды, любовь к Отечеству, к национальной славе, патриотизм, убеждение в национальной самобытности и неразлучность этих качеств с лучшими стремлениями времени. Эти критерии позволяют Шелгунову расположить писателей по степени таланта: Гончаров — обыкновенный талант (он способен заглядывать в человеческую душу, но «не признает закона причинности и верит в моисеевский принцип награды и воздаяния»), Тургенев — талант ниже обыкновенного, поскольку своими романами «вырыл собственными руками могилу для своего поколения», Писемский — талант «очень маленький» и т. д.

Идеал человека для Шелгунова — не Базаров, не Рахметов, не «новые люди», как для его учителей Писарева и Чернышевского, а «стойк», человек «дела». Для того чтобы воплотить этот тип, нужен новый реализм, свободный от идеализма. Черты его Шелгунов увидел в очерках Решетникова. У этого писателя не нужно искать изображения психологии героев и индивидуального своеобразия типов. И тем не менее он превосходит всех прежних писателей — и Гончарова, и Тургенева, и Л. Толстого, и Достоевского. Таким образом, в критической деятельности Шелгунова в известной мере завершился процесс превращения критики радикально настроенной разночинской интеллигенции из деятельности художественной в деятельность публицистическую.

Вместе с меняющейся жизнью критика 1870-х годов переживала процесс внутренней перестройки: переоценивала прежние традиции, разрабатывала и утверждала новые художественные принципы. Критику этих лет отличала большая публицистичность, предъявляемое автору требование четкой общественной позиции. Статьям семидесятников присуща идеологическая целеустремленность, программность, обостренный интерес к герою времени в сравнении его с литературными предшественниками и последователями.

Ведущими журналами эпохи стали органы демократической печати — «Отечественные записки» и «Дело». Просветительскую функцию выполнял журнал «Вестник Европы», предлагая читателю ценные материалы по этнографии, истории, социологии, судебному делу, вопросам культурной жизни. К официально-охранительным изданиям относились «Русский вестник», «Московские ведомости», «Гражданин», «Новое время».

Вокруг «Отечественных записок» и «Дела» сосредоточивались лучшие силы российской словесности.

В «Отечественных записках» публиковали свои произведения Гл. И. Успенский, Ф. М. Решетников, А. Н. Островский, В. А. Слепцов, В. М. Гаршин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. Н. Плещеев. Особая роль принадлежала М. Е. Салтыкову-Щедрину, который долгое время был ведущим сотрудником журнала. Статьи и рецензии Щедрина содержали принципиальные выводы о задачах литературы в настоящем и перспективах их разрешения в будущем. Выбор для критического разбора тех или иных произведений во многом зависел от того, насколько Щедрин мог проявить дар сатирика, разящий и беспощадный. Поэтому к романам Тургенева, Толстого, Гончарова, Достоевского обращались преимущественно другие критики.

Главное внимание Щедрина сконцентрировалось на проблеме развития литературой народной темы: от имеющих сентиментальную окраску повестей Д. В. Григоровича до отталкивающих «голой» правдой сочинений Н. В. Успенского.

Ни «балетно-идиллические украшения», в первых, ни «поверхностно-карикатурные обличения», во вторых, критик не принимает: он считает, что необходим роман, где «главным действующим лицом и главным типом» явится «целая народная среда».

Состояние современной литературы оценивается в сопоставлении с литературным процессом 1830—1840-х годов. При этом вырисовываются контуры образа «кающегося дворянина» — человека, остро сознающего несправедливость своего социального положения, прошедшего путь развития от героя ущемленной «совести» до уходящего из родовой среды героя оскорбленной «чести».

Проблема «лишнего человека» оказалась в центре внимания ведущего критика журнала «Дело» Н. В. Шелгунова. Некоторая упрощенность, антиисторизм характерны для воззрений этого крупного критика 1870-х годов. Так, ссылаясь на авторитеты Добролюбова и Писарева, Шелгунов категорически не принимает творчества Пушкина и поэтов его школы: «Мы хороним теперь Тургенева, Гончарова, Писемского, этих богатырей 1840-х годов, и хороним не потому, что умер их талант, а потому, что жизнь встала на новый путь, на котором они не могут сделать нам ни одного полезного прогрессивного указания».

В 1870-е годы наступает новый этап критического осмысления комедии «Горе от ума». В 1872 году появляется «критический этюд» И. А. Гончарова «Милльон терзаний», в 1874 году — статьи писателя М. В. Авдеева «Наше общество (1820—1870) в героях и героинях литературы», где Чацкий предстает как обличитель и будущий декабрист.

В глубоких противоречиях философской, исторической, эстетической мысли и критики эстетической, славянофильской, почвеннической, «органической», «реальной», публицистической, «консервативной», народнической и пр. как бы застывает и заканчивается эпоха 1870-х годов.

Вопросы и задания

1. Назовите главные черты литературы «мрачного семилетия».
2. Охарактеризуйте ведущие жанры в литературном процессе 50—60-х годов XIX века.
3. Какова роль литературы в 1860-е годы?
4. Чем объясняется размежевание между писателями-«общественниками» и представителями «чистого искусства»?
5. Кто такие писатели-разночинцы? Подготовьте сообщение об одном из них.
- *6. Какие основные идеи провозгласили Чернышевский и Добролюбов? Примените эти идеи, с одной стороны, к статьям Чернышевского и Добролюбова о пьесах Островского, к про-

изведениям Тургенева, а с другой — к роману Чернышевского «Что делать?».

- *7. Как вы понимаете сильные и слабые стороны эстетической теории Чернышевского и критических взглядов Добролюбова?
 - *8. Расскажите о принципах «эстетической» критики Дружинина и Боткина.
 - *9. Проследите, как оценивалось стихотворение Фета «Шепот, робкое дыханье...» критиками и писателями разных эстетических позиций, в том числе, например, поэтами «Искры» и Достоевским.
 - *10. Каковы основы «органической критики» Ап. Григорьева?
 - *11. Расскажите о критической деятельности Страхова.
 - *12. Охарактеризуйте основные тенденции литературного процесса второй половины 1850—1870-х годов.
 13. Охарактеризуйте народничество как явление общественной и духовной жизни 1870-х годов. Расскажите о народничестве как литературном течении.
 14. Назовите ведущих общественных и литературных деятелей эпохи 1870-х годов, основные периодические издания.
 15. Какие проблемы получили наибольшую актуальность в демократической критике и публицистике? Почему?
 16. В чем своеобразие прозы 1870-х годов?
 17. Какие настроения и мотивы отличают поэзию данного времени? Назовите поэтов, творивших в эти годы.
 18. Подготовьте рассказ об одном из литературных деятелей эпохи; подберите произведения, которые характеризуют его в наибольшей степени.
-

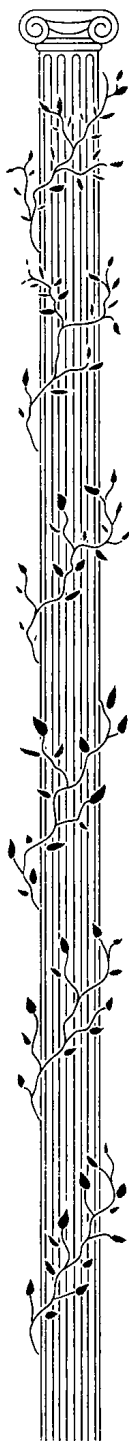
ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ

Успехи реалистической прозы, прежде всего в романном жанре, не отменили успехов романтизма в поэзии, в частности в лирике и в поэзии средних форм — балладе и поэме. В 1850-е годы романтизм переживает короткий расцвет, в 1860-е годы снова наступает упадок, который длится довольно долго, хотя отдельные всплески романтического искусства эстетически волнуют общество.

Поздний романтизм существенно отличается от романтизма 1800—1840-х годов. Романтики учитывали достижения реалистической прозы и сами влияли на нее. Несомненно, что психологический анализ внутренней жизни перешел в реалистическую прозу из романтического искусства, из романтической лирики и поэмы. Но и романтизм многому «научился» у реалистического романа и реалистической прозы вообще. Во-первых, лирический герой у многих романтиков (у Тютчева, например) теряет черты исключительности и избранности, предстая вполне обыкновенным человеком, наделенным, однако, мощью и утонченностью личного духа. Во-вторых, романтическую одухотворенность всего сущего романтик (например, Фет) находит вовсе не в чем-то исключительном, а в самых обыденных явлениях природы и предметах, не столько в катаклизмах природы, сколько в ее спокойных, тихих состояниях. В-третьих, романтики ценят точность — изобразительную, живописную, звуковую, акустическую, пластическую, скульптурную и даже «научную» (полет, повадки и поведение зверей, птиц, насекомых).

Все эти новые качества позднего романтизма в наибольшей степени воплотились в творчестве Ф. И. Тютчева, А. А. Фета и А. К. Толстого.





**Федор Иванович
ТЮТЧЕВ**
(1803—1873)

Федор Иванович Тютчев родился 5 декабря 1803 года в старинной, патриархальной дворянской семье в селе Овстуг Брянского уезда Орловской губернии. По преданию, Тютчевы — выходцы из Италии. Они переехали в Россию в XIV веке. Отец Тютчева — Иван Николаевич — был равнодушен к служебной карьере и слыл гостеприимным, добрым хозяином-помещиком. Мать — Екатерина Львовна — происходила из семейства Толстых. Она была женщиной умной, впечатлительной, духовно одаренной и оказала на сына огромное влияние. Первоначально за Тютчевым присматривал бывший крепостной «дядька» Н. А. Хлопов, привязавшийся к мальчику. Детство поэта прошло в Овстуге, в подмосковном имении Троицком, но большую часть времени — в Москве.

Необыкновенные дарования и способности к учению обнаружили у Тютчева очень рано. Он получил прекрасное домашнее образование и воспитание. Его домашним учителем был известный поэт, переводчик и литературный критик Семен Егорович Раич, знаток итальянской литературы и классической древности. Впоследствии Тютчев посвятил Раичу несколько стихотворений. В 12 лет под руководством своего наставника юный Тютчев успешно переводил Горация. Одно из его подражаний — ода «На новый 1816 год» — было прочитано

поэтом и критиком А. Ф. Мерзляковым в Обществе любителей российской словесности, в следующем, 1819 году — в «Трудах» Общества было опубликовано переложение «Послания Горация к Меценату». Оно стало первым печатным произведением Тютчева.

Послание было опубликовано в ту пору, когда Тютчев учился на словесном отделении Московского университета. Он слушал лекции в течение трех лет — с 1819 по 1821 год. Его профессорами были А. Ф. Мерзляков, издатель журнала «Вестник Европы» М. Т. Каченовский, историк, писатель, проповедник славянофильских взглядов М. П. Погодин. В университете Тютчев сближается с будущими участниками кружка Раича — поэтом, переводчиком, теоретиком литературы С. П. Шевыревым, писателем-романтиком, журналистом и критиком В. Ф. Одоевским, религиозным писателем А. Н. Муравьевым. Все это были имена, известные в русском обществе. Тютчев духовно рос среди будущих знаменитостей русской науки и литературы. Как и многим другим его современникам, ему в ту пору были чужды радикальные мысли. Он разделяет умеренное вольнолюбие своих друзей и больше занят философскими, эстетическими и литературными проблемами. Так, в отзыве на пушкинскую оду «Вольность» Тютчев принимает ее антитиранический пафос, но советует Пушкину уберечь сограждан от ожесточения, не возбуждать и не тревожить их сердца. И в дальнейшем Тютчев остался противником всякого радикализма, и в особенности революционных идей. Он связывает свои надежды с монархией и с идеей всеславянского единства, которая возникнет в его уме несколько позже. В студенческие годы Тютчев много читает и постоянно пробует свои силы в литературе. Его ранние опыты еще слишком рассудочны, но в них уже проявились те качества, от которых поэт никогда не откажется: Тютчев проникается духом русского и европейского классицизма и сентиментализма, ему оказываются близки трагические темы классицизма, его монументальные, большие жанры и любовь к родной земле, пронизанная глубоким религиозным и братским сочувствием, сострадаанием к обыкновенному человеку, к его горькой жизненной доле.

По окончании университета Тютчев уезжает в Петербург, где поступает на службу в Коллегию иностранных дел, и вскоре благодаря усилиям богатого и влиятельного родственника — А. И. Остермана-Толстого — получает сверхштатное место чиновника русской миссии в Баварии. В июле 1822 года Тютчев уехал в Германию. С этого времени он прожил за границей 22 года. В Мюнхене Тютчев быстро входит в аристократический круг, в дипломатическую и культурную среду. Он знакомится с немецкой литературой, романтической философией. Его собеседниками становятся знаменитый философ-романтик Ф. Шеллинг и блестящий поэт Г. Гейне. Они ценят в Тютчеве выдаю-

щегося человека, умного и увлекательного собеседника, мастера меткого, афористического слова. Тютчев в это время много переводит из немецких авторов — Гете, Шиллера, Гейне. Он ищет свой голос и находит его. Как поэт, Тютчев формируется именно в Германии к концу 1820-х годов. Его стихотворения проникают в Россию. Они печатаются преимущественно в альманахах и журналах Раича («Северная лира» и «Галатея»). Но самым значительным событием в жизни Тютчева была публикация его 24 стихотворений в пушкинском журнале «Современник» под заголовком «Стихотворения, присланные из Германии». Случилось это так. Друг и сослуживец Тютчева И. С. Гагарин передал стихотворения Тютчева в копиях П. А. Вяземскому, тот показал их В. А. Жуковскому. Вяземский и Жуковский пришли в восторг от стихотворений Тютчева и рекомендовали их Пушкину. Судя по всему, Пушкин сдержанно отнесся к стихотворениям Тютчева, но внял совету и просьбе своих друзей и соратников по журналу. Он напечатал большую подборку, хотя опустил некоторые, очень характерные для Тютчева стихотворения («Тени сизые смешались...»).

В Германии Тютчева окружили вихри света. Он пользуется исключительным успехом у женщин и одерживает ряд блестящих побед. Там он испытывает сильное увлечение Амалией Лерхенфельд (впоследствии, в замужестве — баронесса Крюденер). Поэт посвятил ей стихотворение «Я помню время золотое...», в конце жизни, в 1870 году, эти чувства и строки из него воскреснут в знаменитом романсе «Я встретил вас — и все былое...». Во второй половине 1820-х годов Тютчев женился на вдове русского дипломата Элеоноре Петерсон, урожденной графине Ботмер. После женитьбы, по мере увеличения семейства, Тютчев испытывает серьезные материальные затруднения. Через несколько лет, в 1833 году, Тютчев страстно влюбляется в Эрнестину Дернберг, урожденную баронессу Пфеффель. Новая избранница Тютчева была на редкость красива. Вскоре она овдовела, и роман Тютчева грозил перерасти в скандал. Чтобы избежать неприятностей, Тютчева срочно перевели в Турин (Италия), где он занял пост старшего секретаря дипломатической миссии и одно время замещал посланника. В 1838 году умерла жена Тютчева Элеонора Федоровна. Незадолго перед этим она пережила пожар на пароходе «Николай I». Возможно, нервное напряжение было столь сильным, что здоровье ее не выдержало испытаний. На Тютчева упало тяжелое горе, и он был потрясен: за одну ночь стал седым. Однако скорбь не охладила его страсти к Эрнестине Дернберг. Неожиданно для всех он выехал в Швейцарию, чтобы обвенчаться с возлюбленной. Самовольной отлучки Тютчеву не простили: его уволили со службы и лишили придворного звания камергера. Тютчев возвратился в Мюнхен, где провел, не занимая уже никакого официального положения, еще 5 лет. События складывались так, что настала пора возвращаться в Россию.

Летом 1843 года Тютчев ненадолго приезжает на родину, ведет переговоры по поводу своей службы с А. Ф. Бенкендорфом, с К. В. Нессельроде и осенью следующего года навсегда поселяется в России, испытывая глубокое удовлетворение: «Никогда в сущности не живши среди русских, я очень рад, что нахожусь в русском обществе».

С конца 1830-х — начала 1840-х годов в поэтическом творчестве Тютчева наступает десятилетняя пауза. Он очень мало пишет лирических стихотворений. Однако в это же время расцветает его публицистика. Тютчев стремится уяснить для себя ход мировой истории, существо протекающих на его глазах событий. Так складывается его мировоззрение, определяются политические взгляды. Центральной идеей становится для него панславизм, братство славянских народов. Эта идея особенно вдохновляет Тютчева после поездки в Прагу (1841) и встречи с видным сторонником чешского национального движения и единства славянских стран и народов В. Ганкой. В течение 1843—1850 годов Тютчев пишет и публикует несколько крупных политических статей: «Россия и Германия», «Россия и Революция», «Папство и римский вопрос». Он задумывает книгу «Россия и Запад». Идеи, которые исповедует Тютчев, возникли у него еще в 1830-е годы, но теперь они обрели отчетливость, ясность. Их содержание сводится к тому, что современный Тютчеву человек живет в период катастроф, катаклизмов, мировых переворотов, глубоких потрясений. В них вовлечены миллионы людей. На наших глазах, предрекает Тютчев, совершается мировая история. Мы — ее зрители. Однако в огне катастроф, в буре событий не только рождается новый мир, но и погибает старый. Погибает старая культура, старое общество, погибает вся предшествующая человеческая история. Неизвестно еще, родится ли что-нибудь новое и более совершенное, более прекрасное, но старая цивилизация и культура, прежние достижения человечества уже обречены на исчезновение. Пора Апокалипсиса, т. е. всеобщей гибели европейской цивилизации и культуры, уже настала. Ее грозные социальные толчки, подобные разрушительным землетрясениям, Тютчев увидел во французских революциях 1830 и 1848 годов. Он воспринял эти революции как гибель, крах всей европейской культуры, которую считал высшим духовным достижением человечества в ходе его истории. Гибель цивилизации и культуры, по мысли Тютчева, неизбежна, неотвратима. Она несет с собой безграничную скорбь и неутрачиваемую боль. Она заставляет страдать сердце, которое вынуждено навсегда проститься с дорогими духовными и нравственными ценностями. Но одновременно эта гибель величественна, торжественна. Катастрофа грандиозна. Каждый человек, живущий ныне, — непосредственный зритель и участник истории. На его глазах рушится мир, и стихии вступают в свои права. Космос старой цивилизации

и культуры сменяется хаосом, в котором царствует стихия и правят бал ее неуправляемые, могучие и грозные силы.

В роковые минуты истории смертный человек, причащаясь неподвластным ему стихиям, становится равным бессмертным и всевластным богам. Перед его глазами открывается трагическое и величественное зрелище вселенской гибели, внушающее неподдельный ужас, но и поражающее ум и чувства невиданной красотой. Таким образом, современность предстала Тютчеву в трагически-прекрасных изломах бытия.

Тютчеву бесконечно жаль расставаться со взрастившей его культурой. Однако спасения нет. На Европу невозможно возлагать надежды: она дряхлая и слишком старая. Она обречена. Единственный оплот прежней культуры и цивилизации — Россия. Это еще молодая страна. Она может стать серьезной силой, противостоящей напору революционной стихии. Ее историческая миссия — отстоять Европу, выработанные в ней духовные и нравственные ценности, преградить путь разрушению и катастрофе. Так складывается в уме Тютчева, с одной стороны, представление о России как о враге революции, угрожающей поглотить в бездне человечество, с другой — мысль о враждебности Запада России. Не в силах противостоять революции из-за дряхлости, эгоистичности, непомерной гордости и в какой-то мере даже порождая революцию, давая простор стихиям, Запад препятствует России в ее намерении обуздать разбушевавшуюся революцию. Отсюда следуют два чрезвычайно важных вывода. Во-первых, Россия, представляя собой преграду для революционных стихий, выполняет высшую миссию, возложенную на нее Провидением. Во-вторых, Россия вступает в поединок с революционной стихией, защищая ценности, так или иначе отвергаемые Западом или, во всяком случае, им не защищаемые. Этот роковой поединок в конечном итоге определяет судьбу человечества. Волны стихии, по мысли Тютчева, должны разбиться о неприступный и непоколебимый русский утес («Море и утес»). Излагая в своих статьях и в ряде стихотворений эти восходящие к идеям славянофилов взгляды, Тютчев в качестве союзника России в роковом поединке с революцией, естественно, выбирал не Западную Европу, а Европу Восточную и противопоставлял их. Так обоснована Тютчевым идея панславизма — всеславянского единства. Он полагал, что восточнославянские народы, и прежде всего Россия, имея общую с Западной Европой историю, развивались все же по иным божеским и человеческим законам. Следовательно, и их исторический путь также отличался от западноевропейского. Содержание национальной истории России было иным: в ней сложился иной тип человека, иной общественный, нравственный и религиозный уклад. Русский человек склонен к смирению, а не к гордыне, к общежитию, а не к обособленности. Он готов к самоотвержению, к самопожертвованию, к забвению

личного начала, тогда как западный человек стремится к личному самоутверждению, к гордой защите своих личных прав, к отпадению от государства и от народного целого. Если Запад хочет уцелеть, то он обязан и религиозно, и как государство подчиниться России и Восточной (славянской) Европе. Расширив свои пределы «от Нила до Невы, от Эльбы до Китая», русское царство обретет такое могущество, с которым не совладать никаким революционным стихиям. Благодаря России, призванной свыше осуществить всемирно-историческую миссию защиты от революционных потрясений, создастся единая всемирная империя, столицами которой будут Москва, Рим, Константинополь. Эти города останутся символами всей европейской цивилизации и культуры («Русская география»).

Политические статьи Тютчева получили одобрение Николая I. Это облегчило Тютчеву поступление на службу. Ему возвращают звание камергера и вновь причисляют к иностранному ведомству. В 1848 году он получает должность старшего цензора Комитета цензуры иностранной, а в 1858 году назначается председателем этого комитета. В обязанности Тютчева входило рассмотрение иностранных книг для разрешения или запрещения их ввоза в Россию. Тютчев был довольно либеральным цензором.

Поселившись в Петербурге, он сразу же погружается в светскую жизнь. Блестящий и остроумный собеседник, талантливый рассказчик, он становится любимцем салонов. Его острооты, афоризмы, изречения, меткие словечки, изысканные шутки у всех на устах и в памяти.

В то же время кончается затянувшаяся поэтическая пауза. С конца 1840-х годов Тютчев возвращается к лирическому творчеству. Имя его в поэзии уже почти забыто, сам он не принимает участия в журнальных баталиях и вообще в литературной жизни. Однако оказывается, что знатоки не забыли поэзию Тютчева. В 1850 году в журнале «Современник» Некрасов помещает статью «Русские второстепенные поэты», в которой снова публикует прежде напечатанные Пушкиным 24 стихотворения. Некрасов отнес Тютчева к великим поэтическим именам, поставив рядом с Пушкиным и Лермонтовым. Через несколько лет, в 1854 году, выходит книга стихотворений Тютчева, в которую включено уже 92 произведения поэта. С тех пор лирика Тютчева становится жизненно необходимой для многих поколений русских людей. Тютчев стал заслуженно знаменитым. Л. Н. Толстой сказал о Тютчеве, и эти слова разделили с ним другие: «Без него нельзя жить».

Между тем история продолжала испытывать политические идеи Тютчева и нанесла им сильный удар — Россия потерпела поражение в Крымской войне. В первые дни войны Тютчев уверен, что ее итогом станет образование «Великой греко-российской Восточной империи», что стихийные революционные силы Евро-

пы, разлагая Запад, помогут России одержать победу. Но этого не случилось, и Тютчев вынужден признать, что жизнеспособность государства находится под угрозой, что страна плохо, глупо и бездарно управляется, что вина за неудачи лежит и на Николае I. Теперь, после войны, Тютчев понимает, что политическое сближение славянских народов невозможно. Однако он продолжает надеяться на духовное объединение. Вообще славянофильство Тютчева было особого толка — больше умственным, отвлеченно-теоретическим, чем обращенным в практическую плоскость. К тому же по воспитанию Тютчев был утонченным европейцем, равнодушным к обрядовой стороне православия, скучавшим в деревне без книг и газет, равным в обществе, в свет, к людям образованным и начитанным. По характеру он тоже весьма отличался от того образа кроткого, смиренного русского человека, чуждого гордыне, который рисовал ему в воображении. Он ощущал в себе мощное индивидуалистическое начало, не только жившее в нем, но и подчинявшее его себе, и он, предаваясь могучим страстям, бросался навстречу им, забывая все на свете и оставляя в полном забвении здравый смысл. Таким роковым событием в жизни Тютчева стала его последняя, «незаконная» любовь, которой от отдался «в буйной слепоте страстей».

С 1850 года Тютчев сближается с Е. А. Денисьевой. Ей было в то время 24 года (Тютчев — вдвое ее старше). Ее тетка — инспектриса Смольного института, в котором воспитывались дочери поэта. Е. А. Денисьева глубоко и страстно полюбила поэта. Он ответил на ее чувство долгой и преданной привязанностью. В том кругу, где бывал Тютчев, его отношения с Денисьевой сочли вызывающе скандальными. У поэта и его возлюбленной родилось трое детей. Вся тяжесть нравственного осуждения пала на Денисьеву. От нее отрекся отец, тетка вынуждена была оставить Смольный. Дети, рожденные вне церковного брака, считались в то время «незаконными». Денисьеву перестали принимать в свете. Тютчев разрывался между прежней семьей и Денисьевой. Он сохранил отношения и с женой, и с дочерьми, и с Денисьевой, и с общими с ней детьми. Однако двусмысленное положение не устраивало Денисьеву. Она сделалась нервной, истеричной, раздражительной, вспыльчивой. Свидания Тютчева с ней нередко сопровождалась бурными сценами. В конце концов вся эта обстановка подействовала на течение болезни Денисьевой (она страдала чахоткой), ускорив безвременную кончину подруги Тютчева. В августе 1864 года ее не стало. Любовная драма отразилась в целом ряде замечательных стихотворений Тютчева («О, как убийственно мы любим...», «Я очи знал...», «Последняя любовь», «Есть и в моем страдальческом застое...», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» и др.). Психологическая глубина, проникновение в ранее скрытые тайники любящей и страдающей души — все это сделало стихотворения «денисьевского» цикла классическими образцами русской и мировой любовной лирики.

После смерти Е. А. Денисьевой Тютчев уехал за границу и до весны 1865 года жил в Женеве и Ницце. Затем он вернулся в Петербург, где его поджидали новые удары судьбы: сначала он похоронил мать и двоих детей (сына и дочь Денисьевой), а потом, позднее, брата, сына Дмитрия и дочь Марию. Он чувствовал, что его жизнь клонится к закату. 15 (27) июля 1873 года Тютчев умер в Царском Селе. Похоронили его в Петербурге на кладбище Новодевичьего монастыря.

Легко заметить, что внутренняя жизнь Тютчева была исключительно напряженной. Не менее впечатляющими были исторические события, свидетелем которых был поэт. Перед его глазами прошли Отечественная война 1812 года, восстание декабристов 14 декабря 1825 года, Июльская революция во Франции в 1830 году, польское восстание 1831 года, революции в Европе в 1848—1849 годах, Крымская война, отмена крепостного права 19 февраля 1861 года, второе польское восстание в 1863 году, Парижская коммуна 1871 года, начало террора внутри России («нечаевское дело»). Удивительно ли, что лирика гениального Тютчева стала одним из самых глубоких и пронзительных поэтических запечатлений эпохи?! Тютчев переживал исторические события как факты личной биографии. «Не было, быть может, человеческой организации, лучше устроенной, чем моя, для полнейшего восприятия известного рода ощущений», — писал поэт. Особенность его дарования состояла и в том, что он умел сопрягать в едином миге различные временные пласты и различные проявления жизни. Он зорко подмечал, как «паутины тонкий волос» «блестит на праздной борозде», и мысленным взором зримо представлял космическую жизнь в тот момент, когда «океан объемлет шар земной» и, подобно океану, «земная жизнь» оказывается «объята снами». Это сопряжение в едином миге разных времен, разных событий и явлений делало Тютчева человеком и поэтом, обладавшим даром предвидения. «Бывают минуты, — писал поэт, — когда я задыхаюсь от своего бессильного ясновидения, как заживо погребенный, который внезапно приходит в себя».

Общий смысл лирики Тютчева

Тютчева принято считать поэтом-философом, а его поэзию — «поэзией мысли», «философской поэзией». Это действительно так, но с одним условием: Тютчев не излагал в стихах какую-нибудь определенную философскую систему. Главное в лирике Тютчева не философские идеи, а образ мысли и образ мыслителя, который обладает двумя, казалось бы, трудно соединимыми, но спаянными качествами. О них точно сказал Фет: «Здесь духа мощного господство, Здесь утонченной жизни цвет». Стало быть, поэзия Тютчева — художественное, а не чисто мыслительное, рассудочное и рациональное явление.

Внутренний и внешний мир поэтически воплощен Тютчевым в форме художественного мифа. Посредством образного языка поэт объяснил его происхождение, жизнь основных составляющих его стихий, законы времени и пространства.

Тютчевская поэзия — поэтическое мифотворчество, так как, взятая во всем объеме, она содержит и развертывает перед читателем грандиозный и оригинальный художественный миф о Вселенной. Этот миф в значительной степени романтизирован. Тютчев следует за европейскими и русскими романтиками, соглашаясь с их идеей «романтического двоемирия». Иногда эта идея выступает в его лирике прямо и непосредственно, как в стихотворении «Кто б ни был ты, но, встреться с ней...»:

Кто б ни был ты, но, встреться с ней,
Душою чистой иль греховной
Ты вдруг почувствуешь живей,
Что есть мир лучший, мир духовный.

Та же мысль есть и в замечательном стихотворении «Чему бы жизнь нас ни учила...».

Сквозь «немую тьму» лирическому герою Тютчева «грезится» («Мотив из Гейне»), что

Где-то там, над ней, ясный день блестит
И незримый хор о любви гремит...

Земное (преходящее) в лирике Тютчева, как и в творчестве романтиков, сопряжено с небесным (нетленным) и противопоставлено ему. Но у Тютчева довольно редко можно встретить прямо и непосредственно выраженное «романтическое двоемирие». Большею частью оно скрыто за другими противоречиями, антитезами, конфликтами, значительно более сложными, более глубокими, более разветвленными и более диалектичными. При этом художественный миф — это не теорема, в которой царит закон логики. Лирика Тютчева не представляет нам логически безупречно выстроенную и непротиворечиво стройную картину мира: в одних стихотворениях утверждается мысль, которая опровергается в других.

«Как океан объемлет шар земной...» (1830). Это стихотворение дает представление о строении Вселенной в художественном мифе, в поэтической космогонии Тютчева.

На поверхности жизни человек, по убеждению Тютчева, видит порядок. Признаки его — культура и цивилизация. Но поверхностное знание обманчиво. Земная жизнь днем, когда человек бодрствует, — это не более чем сон, подобно тому как великолепный небесный свод в виде покрова окутывает («объемлет») «шар земной», и человеку не видна мрачная и бездонная бездна мироздания, так и земная жизнь окутана («объята») своим покровом («снами»), тоже дающим ложное представление о действительной ее сущности. Если снять по-

кров снов, то обнажится мощная и грозная игра стихии, разверзнется пылающая бездна. Тогда Земля, место обитания человека, окажется утлым челном, на котором во Вселенной плывет человечество, со всех сторон окруженное хаосом.

«**День и ночь**» (1839?). То же представление содержится и в этом стихотворении:

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.

«День» оберегает человека от встречи с «бездной», с хаотической стихией, угрожающей ему. Днем не страшно, потому что «блистательный покров» исцеляет его болящую душу от таинственных и неведомых ему тревог и неземных страданий. Иначе говоря, «день», «друг человеков и богов», — признак культуры, цивилизации, порядка. Однако «день» зыбок и невечен: за ним приходит «ночь», когда вступает в свои права могучая, неуправляемая стихия, полная неожиданных угроз. Состояние «мира рокового» таково, что «ночь» срывает «ткань благодатную покрова» и обнажает «бездну». Человек становится беспомощен перед лицом стихии и ничем не защищен.

Люди самонадеянно думают, что они властители Вселенной, а на самом деле их жизнь призрачна. В основе существования Вселенной лежит «бездна» с игрой ее хаотических стихийных сил, готовых разрушить тонкий культурный слой, отделяющий культуру от варварства, свет от тьмы, созидание от разрушения.

Всем этим Тютчев хотел сказать, что нынешние культура и цивилизация относительны, что они могут исчезнуть, что их существование неабсолютно, невечно. Культура и цивилизация — это признаки порядка, но порядка хрупкого, зыбкого, готового всегда, в любую минуту, в любой миг обернуться хаосом, игрой неуправляемых стихий. Подобно тому как солнце преобразует дневной мир, подобно тому как его лучи набрасывают обманчивый покров на землю и погружают ее в своеобразный сон, так и внешняя человеческая жизнь не более чем сон, скрывающий истинные глубины души. Только ночью, когда спадает покров солнечного дня, открывается таинственная бездна, одновременно и притягательная, и грозящая гибелью. Тогда обнажается бореие стихий, тогда царствует хаос. Точно так же и в человеческой жизни за видимой внешней оболочкой таится противоречивая стихийная душевная борьба. В ней тоже действуют стихийные силы, способные уничтожить человека. Всюду Тютчев замечает и распознает двойственность, схватку противоположных начал, сшибку противоположных стихий. Даже в самом человеке проявляется двойственность.

«**Silentium!**» (1830?). Этой теме посвящено знаменитое стихотворение «**Silentium!**». Тютчев пишет о том, что мысль, заро-

дившаяся в «душевной глубине», не тождественна той, какую выговаривает язык («Мысль изреченная есть ложь»), и не похожа на нее. Материальная оболочка слишком груба, слишком неподатлива для выражения идеальной мысли. Если роковая двойственность свойственна человеку и обнаруживает пропасть между его сознанием и его речью, его высказыванием, то тем более она присуща человеческому роду. Передать свою мысль «другому» невозможно («Другому как понять тебя?»). Человек обречен на непонимание, и ему остается только погрузиться в свой внутренний мир «таинственно-волшебных дум».

Здесь Тютчев развивает одну из любимейших тем романтиков о невыразимости души (Жуковский. «Невыразимое», Баратынский. «Все мысли да мысль! Художник бедный слова...», Фет. «Как беден наш язык...» и др.), о невозможности во внешней речи передать внутреннюю, которая при своем языковом выражении утрачивает глубину и богатство чувств. Тем самым противоречие между душой и словом, выражающим ее, становится всеобщим. Оно касается и человека, и его отношений с другими людьми.

Тютчев склоняется к тому, что роковая двойственность бытия сочетается с невозможностью человека преодолеть границы внутреннего мира и передать другим свои сокровенные мысли и чувства. Душа человека — это своего рода замкнутая вселенная, не имеющая выхода во внешний мир и скрытая для постороннего взора и ума.

И все-таки это не конечный вывод из того понимания мира, которое свойственно Тютчеву. Продолжая эту тему в более позднем стихотворении «**Нам не дано предугадать...**» (1869), поэт не отступает от прежней мысли:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется...

Но он уже не столь категоричен, предполагая, что отзыв может быть ожидаемым и неожиданным, соответственным нашему звуку или несоответственным ему. Однако, независимо от отзыва и отзвука, в основании мира Богом предусмотрены «сочувствие» и «благодать», стало быть, есть надежда и на верный отзыв. Мы не одиноки в мире не потому, что мир каждого замкнут и непостижим другим, а вследствие свыше утвержденных законов бытия, согласно которым

И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Вся лексика стихотворения («сочувствие», «благодать», мнимая неопределенность — «дается» — источника «сочувствия» и «благодати», легко угадываемая) свидетельствует о том, что человечество не оставлено Богом, опекается им. Так намечается выход из замкнутого трагического бытия. Это, однако,

не означает, что от самого человека не требуется никаких усилий.

Поэт напряженно думает над тем, в чем состоит смысл жизни человека, его непрерывной борьбы с угрожающими ему стихиями, в чем заключается конечная цель этой битвы, служащая ее оправданием. Если представить себе, что борьба самоцельна, что она идет ради нее самой, если не понять ее цели, то вся история человечества, вся его культура и вся созданная на Земле цивилизация предстанут всеобщим безумием. Для того чтобы решить трудную философскую загадку, Тютчев погружается в исследование переходных состояний как природы, так и человеческой души. В мире, по его мнению, все находится в движении, в противоборстве, в нем нет ничего постоянного, но все чревато изменениями. Однако это не мешает ни природе, ни человеку, ни всему мирозданию являть собою целостность. Мир, как таковой, и все его проявления представляют собой цельный, единый организм. Эти цельность и единство создаются благодаря противоречиям, благодаря борьбе стихийных сил. Тютчев стремится понять мир как целое, но не в виде механического сочетания или совокупности различных признаков, а как живой, подвижный и внутренне противоречивый организм.

С особенной силой эта мысль выражена в стихотворении **«Не то, что мните вы, природа...» (1836)**. Тютчев начинает стихотворение с полемического обращения к так называемым материалистам, которые видят в природе не более чем объективную реальность, бесчувственную и равнодушную. Природа для них лишена духа и души. Она представляет собой лишь мертвое, безжизненное «тело». Они отрицают всякое родство между природой и человеком. Ведь если природа бездушна, а человек обладает духом и душой, то между ними воздвигнута непреодолимая преграда. Тогда оказывается, что мы не в силах понять природу, а природа не может послать нам дружеский привет, умиротворить, успокоить душу, исцелить страдания. Тютчев с этим решительно не согласен. По его мнению, между человеком и природой нет непроницаемой стены. Напротив, и человек, и природа духовны. Они изначально наделены душой, чувствами и языком. Эти чувства и язык родственны. Они заложены в природу и человека свыше. Поэтому «лист и цвет на древе» не привнесены извне, а рождены самой природой. Это ее творчество, как поэзия — творение человека. Плод в природе зреет в родимом чреве так же, как зарождается ребенок в чреве матери. Все совершается по своим изначальным законам, данным от века. В современный, слишком материалистичный век люди стали сомневаться в этих божественных тайнах, и душа природы закрылась перед ними. Они уже бессильны ее понять и почувствовать. В стихотворении нарастают обличительные, дидактические интонации, на-

правленные в адрес тех, кто отторгнут от всемирной жизни, от бытия. По мысли Тютчева, такого рода воззрения — болезнь века, которая называется бездушием, неразвитостью или полным исчезновением чувств, душевной чуткости. Такими этих людей сделал нынешний век, и потому вина с них снимается, но не исчезает горечь: как голос матери не может встревожить глухонемого, так душа матери-природы не взволнует бестрепетные и бездушные сердца. Противоречие, намеченное Тютчевым, трагично и чревато разобщением человека с мировым целым, с природой.

Эта мысль развита Тютчевым в стихотворении **«Певучесть есть в морских волнах...» (1865)**. Оно начинается непререкаемым утверждением, не нуждающимся в каких-либо доказательствах, — настолько оно очевидно:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах...

Для Тютчева характерно в данном случае слово «есть», не допускающее возражений и обязывающее каждого принять на веру гармонию в природе. При этом гармония рождается, по Тютчеву, «в стихийных спорах», то есть сама стихия исторгает из себя гармонию. Это значит, что Тютчев понимал стихию не только как разрушительное, но и как созидательное начало. Стихия может оборачиваться к человеку не только угрожающей, но и умиротворенной стороной.

В гармоническом состоянии стихии («стройный... шорох», «невозмутимый строй», «созвучье полное») главный признак — музыкальность («певучесть», «стройный мусикийский¹ шорох», «созвучье»), которым наполнена природа, живущая своей особой жизнью, полной красоты, величия и внутреннего согласия (с «певучестью морских волн» гармонирует «стройный мусикийский шорох», струящийся в «зыбких камышах»). Природа гармонична не только внутри себя («Созвучье полное в природе»), но и во всей Вселенной: она является частью «общего хора» мира. В этом состоянии она наделена полнотой и цельностью своего бытия, но, с точки зрения человека, лишена свободы, поскольку без остатка растворена во Вселенной и не может стать суверенной и самостоятельной. Полнота и цельность обеспечены зависимостью от «общего хора». На этом заканчивается первая часть стихотворения. Далее происходит смысловой сдвиг:

Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Природе противопоставлен человек («мыслящий тростник»²), упивающийся своей свободой, поскольку в своей гор-

¹ *Мусикийский* — музыкальный.

² Выражение взято из сочинений французского писателя Блеза Паскаля.

дыне он отделился от природы и выделился из «общего хора» вселенной. С тех пор между природой и человеком, между вселенной и человеком нет согласия, нет гармонии. Человек, возлюбивший свою обособленность, свой эгоизм, свою индивидуальную свободу, внес дисгармонию в строение мира. Но, отделившись от природы и вселенской жизни, он не обрел ни полноты, ни цельности, ни ощущения красоты мировой гармонии:

Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник...

И не оттого ли возник «разлад» между единными частями вселенной, что человек настаивает и упорствует на своем «я»? И не слишком ли высока цена обособленности, если приходится за нее платить отказом от полноты и цельности общемировой жизни вообще, поскольку вне мирового организма оказался человек — «мыслящий тростник»? Наконец, свобода, будто бы обретенная человеком, является на самом деле «призрачной», поскольку человек не перестал зависеть от законов мироздания. И где может наиболее полно проявиться свобода — в бунте против природы и вселенной или в согласии с ними? Настаивая на личной свободе, человек утрачивает цельность, вносит дисгармонию в мир, нарушает согласие стихий. Отдавая себя природе, жертвуя своим «я», он теряет свободу. В этих противоречиях бьется мысль Тютчева.

Мир как гармоническая цельность исчез. Тютчеву жаль не только этой цельности, но и чувства личности, которое ему, как человеку нового времени, необычайно дорого. Поэтому, склоняясь на сторону древнего представления о мире как идиллии, Тютчев, однако, не дает окончательного ответа, а завершает стихотворение вопросительной интонацией, обращенной к себе и к человечеству.

Точнее было бы сказать, что Тютчев дает разные ответы на свой вопрос: «Откуда, как разлад возник?...» И один из этих ответов поразителен.

«Природа — сфинкс. И тем она верней...» (1869). В стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» поэт ополчился на тех, кто не верит в одухотворенность природы, в то, что у нее есть душа, а в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» утверждал, что она внутренне гармонична и прекрасна. Но и в том и в другом случае природа содержала некую загадку, которую Тютчев и предлагал разгадать себе и человечеству. Теперь все иначе:

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

В этом поэтическом афоризме содержится прямо противоположное прежним стихотворениям мнение. Человек и природа изначально враждебны, причем не человек вносит разлад и дисгармонию в природу, а природа провоцирует человека отыскивать в ней несуществующие тайны. Она уподоблена злобному мифическому чудовищу сфинксу и метафорически наделена губительным инстинктом. Однако в отличие от мифического сфинкса, который задавал путникам загадку, у природы такой загадки вообще нет, и она, природа, лишена внутреннего смысла и несостоятельна. Идея стихотворения может быть повернута иной гранью: Тютчев написал скорее всего не о «виновности» природы, а о слабости человеческой мысли, поскольку природа содержит загадку в себе и побуждает человека ее разгадать, а сам человек приписал природе несвойственную ей тайну и тщетно пытался и пытается в нее проникнуть. Свой собственный «искус» человек сделал побуждением природы, ее вызовом, будто бы обращенным к нему, и стал отвечать на этот вызов. Придумав несуществующую загадку, человек, естественно, не может ее разгадать и «тем... верней... губит» себя. Ситуация выглядит вдвойне парадоксальной, поскольку «искус», идущий от человека, осмыслен принадлежащим природе.

Впрочем, и это стихотворение лишь один из моментов поиска истины. Согласно другим стихотворениям Тютчева, природа не знает ни времени, ни пространства.

С особой силой эта тема развернута в стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871).

Во второй половине августа 1871 года Тютчев побывал в селе Вщиж Брянского уезда Орловской губернии, которое некогда было удельным княжеством. Там сохранились древние курганы — памятники удельных распрей и сражений. Но теперь, во время приезда Тютчева, «от жизни той, что бушевала здесь», «уцелели»

Два-три кургана, видимых поднесь...

Эта картина, выдержанная в духе исторической элегии, приводит поэта на философское размышление:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы...

Помимо того что природа не знает ни времени, ни пространства, она еще лишена памяти. Кроме того, у человека и природы разные сроки жизни: природа вечна и бесконечна, тогда как отдельный человек смертен и конечен, и потому ему отведены «призрачные годы». Это переживание рождает у поэта изящную метафору: «И перед ней мы смутно сознаем/Себя самих — лишь грезю природы». Человек сколько угодно может мыслить себя отдельно от природы и даже гордо противополо-

гать себя ей как «мыслящий тростник», но «смутно сознает» печальную для него истину, которая умеряет его претензии. С точки зрения вечной природы, все войны, схватки, сражения, битвы, вся жизнь и все «подвиги» выглядят «бесполезными», потому что по-прежнему природа равнодушна к человеческим деяниям, по-прежнему, несмотря ни на какие разрушения, торжествует жизнь и красота.

Тютчев неожиданно роняет слово «приветствует», которое свидетельствует вовсе не о равнодушии природы к человеку, о чем он только что сказал, а о способности ее умиротворять страсти, желания, порывы и восстанавливать мировой порядок, не терпящий обособленности человеческой личности из «общего хора», согласно другому стихотворению поэта.

Та же тема по-иному развита в других стихотворениях.

Весна, как и другие времена года, бессмертна. Она каждый раз «в условный час слетает» на землю и, подобно божествам, «блаженно-равнодушна». Весна «не ведает», «была ль другая перед нею», была ли она краше или нет. Сама природа не может сказать о себе, красива она или безобразна, гармонична или дисгармонична. Природа не может оценить себя, потому что она стихия. В ней есть душа, есть особый язык, но нет сознания. Разум, сознание, рассудок даны человеку, который выделился из природы и получил возможность оценивать ее не изнутри, а со стороны, извне. Поэтому, когда человек растворяется в природе и сливается с ней, он теряет способность оценивать природу с эстетической точки зрения. Он становится сам природой, таким же блаженно-равнодушным, как и она, и утратившим знание о себе. Но, выделенный из природы, он обретает сознание, которое сигнализирует ему, что между ним и природой разлад. Он жаждет гармонии и думает, что, погрузившись в природу, достигнет гармонии. Потому-то он так рвется соединиться с ней. Однако в таком случае он должен принести в жертву свое «человеческое я», и тогда он лишится сознания, разума и не сможет ни почувствовать, ни понять, обрел ли он гармонию с природой, как не чувствует и не понимает этого сама природа, которая просто живет своей блаженно-равнодушной жизнью.

Таков один из трагических ответов, которые дает лирика Тютчева на коренные вопросы об устройстве бытия. Первоначально в природе были слиты все первоосновы бытия, все его первоэлементы (например, вода и огонь). Точно так же с природой был слит и человек. Это время созидательно-разрушительного господства стихии было эпохой синкретизма, где все существовало в нерасчлененном, связанном виде. В процессе космогонической эволюции из хаоса, «животворного океана», образовался порядок, космос, возник разум и его носитель — человек, который покинул стихию, выделился из нее, обособился от природы и словно бы перестал быть ее частью. Исходное

единство Вселенной, всего сущего (синкретизм) было нарушено. Платой за выход из хаоса, за космос и разум стало исчезновение единства Вселенной, возмездием за разрушенную связь с природой — преследующая человека тоска по единству и жажда уничтожения своего «я» путем возвращения в материнское лоно хаоса.

Трагическая вина человека усугубляется тем, что он стал гордо презирать породивший его хаос и возвысился над природой, тем, что он объявил свое «я» высшей реальностью бытия. Однако природа отвергает глупую и наивную гордость человека. Отпав от природы, человек страшится некогда родных для него бурь, страшится «древнего», «родимого» хаоса, откуда изшел («День и ночь»). Его «дневное», «культурное» сознание то пугается стихий, то, слыша завывания ветра, угадывает в них «любимую повесть». И тогда его душа тоскует по целому, тоскует по природе, страдая в сиротливом и безнадежном одиночестве и сетуя на «дневное» бытие как на нечто иллюзорное и ложное. Однако Тютчеву часто жаль расстаться с «человеческим я», с индивидуальностью и самоценностью, и при переходе границы между «человеческим» и «природным» он испытывает драматические колебания. И это понятно: человеку оставлен небольшой выбор между ограниченным и конечным, узким, привычным, знакомым, конкретным «дневным», «культурным» личностным сознанием и его вечным, грандиозным, величественным «ночным» инобытием — всепоглощающей бездной, беспредельным, абстрактным и безличным хаосом. Поэтому Тютчева привлекают пограничные состояния — не день, не ночь, а мгlistый сумрак. Он питает тайную надежду занять место между двумя мирами, на границе дня и ночи, совместить несовместное:

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Душа мыслится «жилицей» сразу и одновременно «двух миров», ее волнуют и земные «страсти роковые», и небесный рай: она

...готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Хотя большую часть написанного Тютчевым составляют стихи, посвященные природе, но стихотворений, передающих просто конкретно-чувственное переживание природы, у Тютчева немного. Одно из таких чисто пейзажных стихотворений, которое очень любил Л. Н. Толстой, — «Есть в осени первоначальной...». Глаз Тютчева зорек к деталям пейзажа и рождаемому картинами природы настроению. Он чувствует прелесть

ранней осени, когда открывается необъятный простор. Полетруженик, выполнив «работу», отдыхает. Поэт находит выразительный образ — «Лишь паутины тонкий волос/Блестит на праздной борозде». «Отдыхающее поле», прежде чем покрыться снегом, заслуженно «награждается» свыше: на него «льется чистая и теплая лазурь».

Как правило, природа у Тютчева — это не пейзаж, населенный растениями, животными и людьми, а хаос и космос, в которых живут и действуют стихии воды, грозы, ночи, огня, дня, солнца, звезд, ветра, гор, представляющие собой самостоятельные силы мироздания. Тютчева интересуют не картины природы, доступные нашим чувствам, нашему созерцанию, а наблюдения над стихиями природы и ее закономерностями, внятные нашему разуму, нашим мыслям. Пейзажные образы представляют собой стихии бытия и первооснову художественного мифа о Вселенной. Они, эти элементарные стихии, являются героями лирики Тютчева и аналогичны в его поэтическом мифотворчестве, с одной стороны, мифологическим вымыслам античной философии и литературы, а с другой — натурфилософским построениям Шеллинга и немецких романтиков. Недаром Тютчев прилежно вникал и в античность, и в современный ему романтизм. Но тютчевские образы индивидуальны, своеобразны, и их нельзя свести ни к античности, ни к немецкой романтической натурфилософии. Тютчев сближается с теми и другими в том, что созданная им художественная мифология реальна. Ему присуща поэтическая вера в божественную одухотворенность мироздания, в богоподобность природы. Он верит так, как верил в миф античный человек, он ощущает присутствие божества в природе, как его ощущали Гёте, иенские романтики, Жуковский, поэты-«любомудры». Иначе говоря, созданный им художественный миф о жизни Вселенной обрел для него достоинство реальности и не был условным. С его помощью поэт стремился познать сущность бытия, всеобщие законы, управляющие мирозданием.

В стихотворении «Осенний вечер» пейзажные приметы скупы, но в соединении с другими образами сливаются в картину определенного момента всемирной жизни. «Светлость осенних вечеров», как и другие приметы осени («зловещий блеск и пестрота деревьев», «багряных листьев томный, легкий шелест», «туманная и тихая лазурь», «порывистый, холодный ветер», «ущерб, изнеможенье»), — все это не только самостоятельные и непосредственно предстающие взору признаки, а вечные сущности мироздания. Они открыты мысли, которая «видит», что перед нею

Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

Доказательством этого служит то, что глазами мы никак не можем углядеть ни «улыбку увяданья», ни «божественную стыдливость страданья». Это означает, что Тютчев постигает борьбу стихий не как детали пейзажа, детали обстановки, а в качестве самостоятельных сил мироздания. От явлений природы он сразу переходит к ее законам.

В качестве таких фундаментальных законов, которым подчиняются элементарные стихии и которые сами же их формируют, по мнению разных исследователей, выступают у Тютчева характерные противоречия. Одни называют «хаос — космос», другие — «день — ночь», третьи — «небо — земля». Например, Ю. М. Лотман полагает, что таким фундаментальным противоречием является оппозиция «бытие — небытие», которая варьируется и принимает вид других оппозиций: «смерть — жизнь», «океан (бездна) — человек», «север — юг». При этом одни и те же образы-понятия могут иметь в разных стихотворениях противоположные значения — положительные смысловые оценки меняются на отрицательные. В одних стихотворениях «день», на который наброшен покров, означает ложное, иллюзорное бытие, ночь — истинное, подлинное. Стало быть, днем идет настоящая жизнь, скрывающая первооснову мира — «бездну», а ночь, срывая покров, обнажает хаос и дает почувствовать человеку всю хрупкость его существования, всю незащищенность его и человеческого общества перед открывшейся игрой могучих стихий («День и ночь»). Человеческая душа напрасно уверена, что живет днем полнокровной жизнью, на самом деле она прикоснулась к поверхности бытия, тогда как ночью, наблюдая буйство стихий, она убеждается, что величественная, грандиозная и достойная человека жизнь проходит за пределами дня. Дневная жизнь — мелкая, суетливая, наполненная ничтожными заботами. Лирический герой Тютчева с горечью осознает, что днем «грустно тлится жизнь», что она уходит «дымом», сам он «гаснет в однообразье нестерпимом». Ночь дает Тютчеву масштаб подлинно напряженной, величественной и возвышенной жизни, и его лирический герой готов отдать эту дневную жалкую жизнь за миг пламенной, яркой жизни, подобной той, какой живет могучая природа. Ночь открывает зрелище неподвластных человеку и не виданных им катастроф, катаклизмов и столкновений сил бытия, перед нечеловеческой энергией которых меркнут кажущиеся людям важными все их жизненные проявления днем. И вместе с тем ночь страшит человека, потому что ему не дано жить жизнью природы. День словно бы «придуман» божественной природой для того, чтобы не пугать человека, слабого перед мощью бытия, которая недоступна его разумению.

День (жизнь, космос, юг) в поэзии Тютчева окружен стихиями огня, света, наполнен солнцем, но в старости человек уже не может вынести «зноя» и жаждет укрыться в тень от паля-

щих лучей солнца — новых идей и новых поколений. И тогда день превращается в ненавистного врага, в губительную и разрушительную силу («Как птичка, раннею зарей...»):

О, как лучи его багровы,
Как жгут они мои глаза!..

Поэт призывает ночь, которая, в свою очередь, набрасывает покровы на испепеляющий день:

О ночь, ночь, где твои покровы,
Твой тихий сумрак и роса!..

День у Тютчева («Безумие») не только скрывает подлинную жизнь, но и уничтожает все живое. Разум человека превращается в «безумье жалкое», которое в своей беззаботной веселости и простодушной наивности не понимает, что место обитания — «земля обгорелая», «дым», заменивший «небесный свод», «раскаленные лучи», «пламенные пески», «растреснутая земля» — губительно для жизни человека. И действительно, все чувствующее и понимающее исчезло, но безумие мнит себя истинным разумом, будто бы проникающим в существо природы. Оно исполнено «довольства тайного на челе», тогда как истина состоит в том, что жизнь природы для него наглухо закрыта. Огонь, солнце, свет выступают здесь силами разрушительными, но могут быть и стихиями благими.

Разными смысловыми значениями обладает и образ «ночи». Уничтожая границы дня и раздвигая пространство во времени, ночь раскрывает перед человеком всю полноту бытия и восстанавливает его связь с мирозданием. В стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла...» лирическому герою жаль «дня отрадного, дня любезного», «золотой покров» которого «свила» ночь. И вот день, «как виденье», исчез, и человек остался беззащитен перед «бездной», «пред пропастью темной». У человека отнята опора как во внешнем мире, так и в душе. И тогда день «чудится» благим сном, в котором было «все светлое, живое». Но «в чуждом, неразгаданном, ночном/Он узнает наследье роковое». Оказывается, его прародина — ночь, «бездна», стихия. Однако теперь, некогда ей причастный и родной, он слаб, хил и не готов предстать один на один с бездной бытия.

В другие минуты судьбы у человека возникает желание слиться с породившим его природным целым и обрести с ним единство даже ценой утраты «я». В стихотворении «Тени сизые смешались...», когда уже исчез день и еще не наступила ночь, к человеку приходит «час тоски невыразимой», и он ощущает единство с природой, с мирозданием, со всей Вселенной: «Все во мне, и я во всем!..» И это слияние с природой настолько безраздельно овладевает им, что он в молитвенном экстазе просит растворить его душу в душе природы.

Та же тема развита в стихотворениях «Весна», «Смотри, как на речном просторе...».

В стихотворении **«Весна»** первые признаки весны уже говорят своим «языком» о том, что она живет настоящим, и только им. И розы, и соловей наслаждаются расцветом жизни, которая «разлита», подобно «океану безбрежному». В такие минуты и человек хочет стать бессмертным и свободным, перестать быть «игрой и жертвой жизни частной» и отважно, невзирая ни на что, ринуться «в сей животворный океан».

Новый поворот той же мысли — в стихотворении **«Смотри, как на речном просторе...»**. В конкретной пейзажной картине, которую наблюдает поэт, — льдины одна за другой из реки втекают в море — он видит иную, метафизическую, символическую картину. Льдины плывут не просто в обычное море, а во «всеобъемлющее море». Этот эпитет свидетельствует не только о морском просторе, но и о способности объять, принять в свое лоно и растворить в себе льдины. Но, кроме того, это море бытия, море необъятной жизни. День и ночь в стихотворении уравниваются, между ними нет противоречий, нет спора: они тают независимо от того, когда они плывут — ночью или днем. Не имеет значения и «индивидуальность» льдин — большие они или малые. Они равнодушны, безропотны, безразличны, подчиняясь одному неумолимому закону природы — влиться в море и раствориться в нем, стать стихией, слиться «с бездной роковой». Час их уничтожения есть час их торжества: «Утратив прежний образ свой», перестав быть льдинами, потеряв свою «индивидуальность», они станут «всеобъемлющим морем», обретут единство с родной стихией. Если это так, если в этом состоит закон природы, то не значит ли, что гордые претензии и амбиции человека во что бы то ни стало сохранить неповторимость своей личности, лелеять и холить свое «человеческое я», свою индивидуальность, считая ее превыше всего, есть лишь «нашей мысли оболщенье», противное установлениям природы? Не подобна ли наша участь судьбе всех обитателей Вселенной, принимающих новый вид, рано или поздно становящихся прахом и поглощаемых, объемлемых природой и матерью-землей? Стало быть, есть нечто более возвышенное и более ценное, чем «я». Если это так, то бессмысленно роптать и отрицать истинное величие, состоящее в единстве с первородным целым. Но Тютчев не был бы Тютчевым, если бы глубоко не скорбел об утрате личного начала и не считал бы эту утрату трагическим актом.

Тем не менее от стихотворения к стихотворению в лирике поэта звучит мотив возвращения к исходному началу. Это начало понимается как бесформенный хаос, который открывается чувственному и мысленному взору ночью и в котором

идет непрерывная борьба стихий, буйство разрушительных сил, неожиданно рождающих порядок, космос, наполненный смыслом, красотой и гармонией. Хаос в лирике Тютчева — разрушительная и созидательная бездна. В нем два нерасторжимо связанных начала, переходящих друг в друга. Ночной ветер доносит до лирического героя («О чем ты воешь, ветр почной?..») безумные, пугающие, жалобные звуки, внятные сердцу, но непонятные разуму. В них скрыта «непонятная мука», вызывающая взрыв ответных звуков. Эти «страшные песни» «про древний хаос, про родимый» становятся «повестью любимой». Им, узанным сердцем, «внимает» «жадно мир души родной»:

Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..

Но человеку, в котором «бури» хаоса уснули, страшно снова очутиться в хаотической бездне и потерять свое «человеческое я». Однако в другом стихотворении — «Сон на море» — именно погружение в стихию хаоса рождает «сон», и лирический герой на фоне хаоса острее ощущает свою, словно выросшую из хаоса «грезу» — космос, упорядоченность, красоту, гармонию бытия и масштаб собственной личности. Так «две беспредельности» существуют слитно, без борьбы, и, не растворяя свое «я» в беспредельном, вбирают обе беспредельности в себя, и личность выступает центром их примирения и согласия:

Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебно-пемой,
Он веял легко над гремящею тьмой.

Из всего этого можно заключить, что хаос в тютчевской лирике таит в себе космос, и потому растворение личного начала в бесформенном и безличном хаосе еще не означает уничтожения в небытии, а предполагает «высший подъем духовных сил, упоение жизнью, сопричастность к полноте бытия», но с одним, правда, условием: если при этом обе «беспредельности» — хаос и космос — сливаются в личности, в «человеческом я». Если этого не происходит, то человек не чувствует гармонии в хаосе и лишен такого переживания.

Ранний Тютчев склонялся к тому, что гармония с природой достигается растворением в ней человека, приносящего себя в жертву ради первородного и настоящего единства. Главное значение приобретали выходившие наружу абстрактные космические стихии, имевшие для «я» значение непреложной и необсуждаемой аксиомы, высшей трагической необходимости, носившей роковой характер. Эта лирика в наибольшей степени близка античному сознанию. Хаос здесь слепая, без-

личная сила, не принимающая человеческую личность в расчет. Она либо жестока по отношению к единичному человеку, либо властно влечет его к себе, древней прародине, началу всех начал. Для этого периода свойственны абстрактные метафорические и аллегорические картины («Проблеск», «Видение», «Бессонница», «Последний катаклизм», «Полдень», «Как океан объемлет шар земной...», «Конь морской», «Цицерон», «Mal'aria», «Silentium!», «Problème» и др.). В поэзии раннего периода форма лирического высказывания от «мы» преобладала над высказыванием от «я» (например, «Но ах, не нам его судить;/Мы в небе скоро устаем...» — «Проблеск»; «Нам мнится: мир осиротелый/Неотразимый Рок настиг...» — «Бессонница»; «Мы едем — поздно — меркнет день...» — «Песок сыпучий по колени...»; «Что в существе разумном мы зовем...» — «Осенний вечер»; «Мы ж, легкое племя...» — «Листья»; «И мы плывем, пылающею бездной...» — «Как океан объемлет шар земной...»).

В позднем периоде на первый план выдвигается личная тема. Теперь лирического героя не смущает игра стихий — «грохот летних бурь», «Гроза, нахлынувшая тучей» («Как весел грохот летних бурь...»). Он воспринимает ее не столько метафизически, сколько более интимно, сквозь призму личностно окрашенного переживания. Лирическому герою «не страшен мрак ночной», как не «жаль» ему «скудеющего дня», потому что перед ним встал «на грани двойного бытия», при переходе от дня к ночи, «призрак», который тоже двойится: «небесный ты или земной...», ангел или возлюбленная.

Замечено, что формула «Ты со мной и вся во мне...» из стихотворения **«Пламя рдеет, пламя пышет...»** сменяет раннюю: «Все во мне, и я во всем». В этом стихотворении поэт переходит из одного места в другое: сначала он находится в комнате, где горит камин или печь («Пламя рдеет, пламя пышет,/Искры брызжут и летят...»), и чувствует, как на него смотрит «темный сад» и «дышит прохладой». Он выходит в сад («Сумрак тут, там жар и крики...»). Но, где бы он ни был, всюду — мысленно или наяву — с ним и в нем его возлюбленная. Именно ощущение близости другого человека ставит его в центр мироздания, дает пережить общность, единство с ним и познать счастье, «рай». Но такое переживание рождается не в отрыве от всего личного, а, напротив, открывается личному сознанию, дополняя предыдущую формулу:

Слава Богу, я с тобою,
А с тобой мне — как в раю.

Теперь нельзя сказать, что правда на стороне только бытия, а никак не человека, высокомерно бросающего вызов Вселенной, но рано или поздно ею побежденного.

В стихотворении «Два голоса», которое особенно любил А. Блок, отметивший в нем «эллинское, дохристианово чувство Рока, трагическое», между отрешенным олимпийским бытием и бытием земного, смертного человека устанавливаются уже не отношения подчиненности, а отношения диалога двух в известной мере равноправных позиций, «двух голосов» единого авторского сознания.

Тютчев выбирает из истории отношений человека с бытием самое решающее и, главное, существующее со времен античности — отношение власти и зависимости. Высшая сила, которой подчинен человек, — Рок, наделяемый эпитетами «всевластный», «неизбежный», «неутомимый» и т. п. Рок не воплощен в каком-либо олимпийском божестве, он тяготеет над человеком, и его власть простирается на жизнь человека и выражается в том, что он лишает человека бессмертия. Что бы ни делал человек, какие бы подвиги ни совершал, он не награждается бессмертием. Борьба с Роком безнадежна, ибо Рок непобедим, и человек это знает. Но люди вступают в битву с Роком и видят в ней глубокий и необходимый для их жизни смысл. Античному сознанию, таким образом, свойственны трагическое чувство всевластия Рока, неизбежной гибели и мужественное желание вступить с ним в борьбу, готовность к подвигу.

В стихотворении Тютчев воспроизводит сознание античного человека, но воспроизведение принадлежит христианину. В стихотворении действуют три силы — Рок, бессмертные олимпийские боги и смертный человек. Олимпийцы «блаженствуют» «в горнем Олимпе», не зная «труда и тревоги». Они бессмертны, им не нужно бороться с Роком. Человек помещен между бессмертием и смертью, между областью, где обитают олимпийские боги, и подземным царством смерти: над ним «светила молчат в вышине», под ним — «могилы», которые тоже безмолвны («молчат и оне»). Люди оставлены один на один с Роком. Никто не вмешивается в отношения человека с Роком: олимпийцы — по причине бессмертного блаженства, «могилы» — по причине смерти. Судьба людей трагична. Живущие между царством бессмертия и царством смерти, знающие, что никогда не станут бессмертными, обреченные на смерть, люди ведут бой за память о себе, за бессмертие своего имени. Никто не хочет уйти в небытие, быть стертým с лица земли. Это та же тема, что и в пушкинском стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Итак, в первых двух строфах стихотворения утверждается роковой, безнадежный исход борьбы. Здесь побеждает Рок. Но если Рок — победитель, то человека посещает сомнение, он находится в духовном напряжении, в состоянии рефлексии, — надо ли бороться, если заранее известно, что борьба безнадежна?

В следующих двух четверостишиях победа на стороне смертного человека. Третья строфа начинается тем же призывом, что и первая¹:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!

По-прежнему борьба проходит на фоне всеобщего безмолвия вверх и вниз. Но теперь олимпийцы не блаженствуют, равнодушно наблюдая за борьбой «непреклонных сердец», а «глядят» на нее «завистливым оком». Человек тут стал равен Року, он воюет с ним на равных, не уступая и не сдаваясь. И пусть победа Рока неизбежна и человек падает побежденным, но он сражен той силой, перед которой ничто не может устоять. Такая борьба «непреклонных сердец» делает их бессмертными после смерти. Олимпийцы получили бессмертие и блаженство даром, взамен победы, человек же взамен победы над Роком — «тревогу и труд». Но человек не довольствуется своей участью: он хочет вырвать бессмертие и сравниться с олимпийскими богами, то есть его статус в мире, как только он, отбросив сомнения, решается на героическую борьбу, неизмеримо возрастает. Стать победителем он может лишь ценой своей смерти. Поэтому мировая связь его с бытием утверждается через героическое поведение. Оно позволяет человеку обрести бессмертие, превзойдя «олимпийцев», «вырвав» «из рук их победный венец». В этом случае для человека заканчивается конечная духовная судьба и начинается вечная история.

Для понимания стихотворения существен «диалог» «двух голосов», через который выражается истина. Правда заключается и в том, что борьба трагически безнадежна, так как человек не достигает бессмертия, и в том, что, оставаясь трагичной, борьба приносит бессмертие. Стало быть, речь идет о трагическом положении человека в мире, о его постоянном, неутрачиваемом сопротивлении Року. И это равно относится к людям всех времен, принадлежащих к эпохе античности и к эпохе христианства. Чтобы совместить античность и христианство, Тютчев вводит слова, характерные для античного и для христианского сознания. Так, слова «мужайтесь», «прилежно», «горнем», «тру-

¹ Тютчев намеренно соотносит первую часть стихотворения со второй, чтобы подчеркнуть теми же стилистическими средствами глубокое различие: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно...» — «Мужайтесь, боритесь, о храбрые други...», «Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!» — «Как бой ни жесток, ни упорна борьба!», «Над вами светила молчат в вышине./Под вами могилы — молчат и оне» — «Над вами безмолвные звездные круги./Под вами немые, глухие гроба», «Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги...» — «Пускай олимпийцы завистливым оком...». Этот параллелизм нарушается лишь в последней строфе: 3-й стих второго катрена с рифмой «сердец» смещается на 2-й стих четвертого катрена.

да и тревоги», «други», «конец», «ратуя» явно связаны с христианским сознанием¹, тогда как слова «боритесь», «Олимп», «блаженствуют боги», «смертных сердец», «звездные круги», «олимпийцы», «Рок», «победный венец» — с античным. В стихотворении Тютчева оба сознания сближаются и сливаются. В первой части акцент сделан на христианском сознании, во второй — на античном. Ни один «голос» не является абсолютно истинным, а выступает противоречивым, сочетающим ценностно-положительное с ценностно-ограниченным: безнадежная борьба порождает духовную напряженность и устанавливает тесный контакт с мирозданием, хотя бы молчащим. Героика подвига, преодолевая безнадежность, устраняет духовные сомнения и затем затрудняет общение человека с бытием.

Стихотворение «Два голоса» — пример того, что в поздней лирике Тютчева нет всевластия бытия, которому неминуемо должен подчиняться человек, а возникает «диалог» человека с мирозданием, в котором обе точки зрения присутствуют как равноправные.

Различие между ранней и поздней лирикой не обрело сколько-нибудь четкой и ясной определенности, и потому можно говорить лишь о намеченной тенденции, далекой от своего завершения и тем более законченности. Тютчев всегда тяготел к поэтизации именно переходных состояний, к переживанию двух «правд».

Итак, и природа, и человек предстают в лирике Тютчева в двойственном свете: величие природы слито с ее гибелью, человек мыслится и сном, грезой природы, и слабым, хотя и «мыслящим тростником», и «ничтожной пылью», легко сдуваемой с лица земли, и думающим созданием, дух которого способен на подвиги и на устремленность к запредельному, вышешему блаженству и счастью. Поднимаясь духом и душой, человек как бы преодолагает земное тяготение и безгранично напрягает свои силы, предельно остро переживает роковые моменты судьбы — словом, живет полной и страстной жизнью. В такие минуты особенно наглядно раскрывается мощь его духа, напоминающая могущество стихийных сил и родственная им. Поэтому мысль о катастрофичности бытия принимается как трагическое знание, но не ведет к бессилию человеческой воли.

¹ Слово «мужайтесь» употреблено в значении «крепиться духом», «стоять доблестно, крепко», «не падать духом» (ср. у Языкова: «Будет буря, мы поспорим и помужествуем с ней»); слово «прилежно» связано с духовным, умственным прилежанием (ср., например, «молиться прилежно», т. е. страстно, не уставая); слова «тревога и труд» также наполнены духовным содержанием: «тревога» — смятение, суета, испуг, беспокойство; «труд» — здесь близко к устаревшему значению в церковных текстах — «боль», «болезнь», «недуг», в особенности духа или души; ср.: «тяжкий труд» — мученичество, подвижничество.

Напротив, в часы катаклизмов, бурь, гроз, переломов истории человек получает возможность проявить заложенные в нем дарования, душевное и духовное величие.

Рядом с темой природы столь же значительна в зрелой лирике Тютчева тема любви. Любовь для Тютчева — чувство, доставляющее душевным силам высшее напряжение и высшее наслаждение. Без нее для поэта немислимо человеческое существование вообще, и потому любовь — символ подлинно человеческого бытия, один из его сущностных признаков. Среди тютчевских стихотворений о любви есть и вполне традиционные, написанные в духе элегии, мадригала, романса, а есть и совершенно особые, не похожие на любовные стихи других поэтов.

«К.Б.» («Я встретил Вас — и все былое...», 1870). Это стихотворение написано стареющим поэтом в обычном романсово-элегическом духе. Оно помечено литерами «К.Б.» и посвящено его давней знакомой «Крюденер. Баронессе».

Сначала Тютчев воссоздает в стихотворении былую любовную атмосферу, когда герой и героиня были молоды, здоровы, когда силы жизни цвели, когда весна наполняла их души. Теперь, встретив бывшую возлюбленную, поэт предается воспоминаниям. Его сердце угадывает то, что было раньше, и вот уже все ошутимее становятся признаки и приметы любви:

Как после вековой разлуки,
Гляжу на Вас как бы во сне,—
И вот — слышнее стали звуки,
Не умолкавшие во мне...

Несмотря на свою традиционность, стихотворение заканчивается все-таки чисто тютчевским лирическим поворотом мысли:

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь...

Воспоминание исчезло, вместо него поэт ощутил прежнюю полноту жизни, прежний расцвет полнокровных и глубоких чувств. Жизнь стала равной любви, или любовь стала равной жизни. Они слились, и это состояние означает полноту существования:

И то же в Вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!..

Однако есть в лирике Тютчева и такие стихотворения, в которых любовь, по-прежнему символизируя жизнь, получает исключительно глубокое и необычное истолкование, психологически очень конкретное и выразительно яркое. В стихотворении «Предопределение» (начало 1850-х годов) Тютчев намеренно спорит с общим мнением, с «преданием», гласящим, что лю-

бовь — «Союз души с душой родной/— Их съединенье, сочетанье». Что ж, поэтически размышляет он, бывает и так, но часто такое мнение слишком идеально, слишком книжно, слишком поверхностно. На самом деле любовь двух сердец предполагает не только союз, но и борьбу — «роковое слиянье. И... поединок роковой...». При пристальном и более глубоком, чем привычный, взгляде соединяются разные индивидуальности, разные характеры, разные личности, каждая со своим неповторимым внутренним миром. И это неизбежно ведет к «поединку», причем не в том банальном смысле, будто каждый должен отстаивать свое первенство. Совсем напротив. Сердца соединяются любящие и готовые жертвовать друг для друга. Они, любя друг друга, соревнуются, состязаются в нежности. «Борьба неравная» — это битва двух нежных сердец, из которых одно неизбежно оказывается нежнее другого, жертвеннее и потому незащищеннее. Оно и гибнет в первую очередь, потому что больше страдает, больше проявляет участия и больше истрчивает внутренних сил («Любя, страдая, грустно млея,/ Оно изноет наконец...»). Следовательно, для Тютчева «поединок роковой» — это спор двух нежных, двух любящих сердец, каждое из которых мыслит отдать себя ради любимого. В такой жертвенной любви скрыт подлинный драматизм человеческих отношений, когда любовь вселяет одновременно чувства «блаженства и безнадежности». Она дает человеку безграничное упоение счастьем и бесконечное страдание. Она несет с собой жизнь и смерть, потому что одна душа, принося себя в жертву другой, истощается и умирает. Так, в полном согласии с философией Тютчева любовь тоже осмысливается им как катастрофа, позволяющая, однако, пережить невиданное и неслыханное счастье.

С наибольшей силой, осложненные другими мотивами, эти идеи нашли выражение в знаменитом «денисьевском цикле». В нем они образуют своего рода лирический сюжет. Но уже в более раннем стихотворении **«Люблю глаза твои, мой друг...»** Тютчев противопоставляет и сопоставляет два взгляда женщины — «дневной», «пламенно-чудесный», подобный «молнии небесной», вносящий в мир гармонию («Окинешь бегло целый круг...»), и «ночной», в котором чувствуется стихийная буря, неупорядоченная, буйная сила, напоминающая внезапный выход наружу хаотических страстей. При этом Тютчев принимает и гармоническое чувство, и чреватую гибелью разрушительную страсть, но стихийное чувство оказывается куда более интенсивным («сильней»), чем чувство гармонии, на котором уже лежит отпечаток культуры, тогда как стихийное переживание от него свободно. Бытие и инобытие, любовь гармоническая и любовь стихийная, как жизнь и смерть, всегда идут у Тютчева рядом.

В стихотворении **«Близнецы»** двумя «божествами»-«близнецами», братом и сестрой названы Смерть и Сон. Она принадлежит хаосу, он — космосу. Оба ввергают человека в небы-

тие: она — навсегда, навечно, он — на время, на краткий срок. И сравнение между ними делается по степени погружения в стихию — «Она угрюмей, кротче он...». Однако этой паре противопоставлена, опять-таки по степени интенсивности и глубины переживания, другая пара близнецов — «Самоубийство и Любовь». Тютчев поднимает здесь тему гётевского Вертера. Казалось бы, Любовь, дарующая жизнь, несовместима с самоубийством, отнимающим ее, а Самоубийство, уничтожающее Любовь, — с Любовью, отрицающей Самоубийство. Но в том-то и дело, что «в избытке ощущений,/Когда кипит и стынет кровь» человек подвержен двум «искушениям». Он ощущает такую всеохватную полноту и беспредельную глубину страсти, что обуреваем сразу и одновременно двумя переживаниями — гармонии и стихии, и какому из них достанется победа — неизвестно. Может торжествовать любовь, созидание, гармония, а может — хаос, разрушение и смерть. Чаша весов колеблется, склоняясь то на сторону Самоубийства, то на сторону Любви. Так за космосом выглядывает хаос, а хаос несет в себе космос. Оба образуют «союз... кровный, не случайный». Но так как полнота и глубина страстей прекрасны и трагически величественны сами по себе, то «союз» «близнецов» рисуется в антонимах:

И в мире нет четы прекрасней,
И обаянья нет ужасней...

В стихотворениях, обращенных к Денисьевой, чувства женщины всегда оказываются незамутненнее и естественнее сердечных движений мужчины, отягощенного сознанием ее безусловного превосходства над ним и собственного угасания. Женщина находит в себе силы и для неравного поединка со светской толпой, убивающей в конце концов ее живое чувство, и для борьбы за свою любовь, и для стойкости в горе. Каждый новый оттенок ее страсти вызывает в поэте прилив нежности, любви и беспощадное обнажение собственного несовершенства. В этой же доподлинной искренности Тютчева заключен глубочайший нравственный смысл, умножающий сопереживание. Психологическая конкретность ситуаций любовного цикла сочетается в нем с общезначимостью эмоций, с вещими прозрениями, выводящими его из узких сфер интимной лирики к самым сокровенным думам о человеческой душе в ее высших проявлениях и свойствах.

В стихотворении «**О, как убийственно мы любим...**» (1851) Тютчев вновь касается того глубинного парадокса, который он открыл в стихотворении «Предопределение», — почему мы сами, по своей воле «то всего вернее губим,/Что сердцу нашему милей!..»? Казалось бы, женщина не обделена любовью и нежностью со стороны мужчины, и все-таки его вина безмерна. Прошел всего год, а поблекли ланиты, исчезли блеск очей, улыбка уст, «Ее волшебный взор, и речи,/И смех младенчески жи-

вой...». Мужчина принес женщине вместе со своей любовью роковые испытания. Она была вынуждена, сама того не ожидая, вступить в поединок с судьбой. Любовь обернулась «незаслуженным позором» и привела к отречению от света, от родных, к одиночеству и замкнутости. Мораль общества была беспощадна: «Толпа, нахлынув, в грязь втоптала/То, что в душе ее цело». Тютчев, конечно, знает, что любовь ни с его стороны, ни со стороны любимой женщины не исчезла, что виноват свет с его казенной, косной моралью, но эта мораль оказалась примененной к его подруге вследствие того, что они полюбили друг друга. Следовательно, главным виновником он все-таки называет себя, решившегося на «беззаконную» любовь и увлекшего на эту дорожку свою возлюбленную. С глубокой горечью он видит, что его нежность принесла женщине неисчислимые страдания и вместо расцвета души у нее осталась одна «злая боль ожесточенья». Принимая ответственность на себя, Тютчев поступает в духе лучших традиций русской любовной лирики. Женщина для него остается чистым, страдающим и жертвенным существом, безоглядно отдавшим себя своей страсти. Так, в конкретной любовной ситуации Тютчев снова касается темы любви и смерти. Любовь вновь ведет к неизбежной гибели. И этот бесчеловечный по своему смыслу парадокс углубляет наше представление о сложности жизни и вместе с тем бросает тень на те роковые обстоятельства, в которых состоялась любовь двух сердец. Вывод же Тютчева:

О, как убийственно мы любим!
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!..—

касается общего закона, управляющего нами, и приобретает всеобщее, надличное значение, потому что наша любовь, как и все наши страсти, изначально слепая, родственна не только гармонии, порядку, светлым, но и самым темным, грозным стихиям, и потому человек не ведает, к чему может привести его любовь. Ему не дано предугадать, как отзовется его слово, скажет Тютчев в другом стихотворении. А это означает, что с возлюбленного отчасти снимается вина и перелagается на трагичность бытия в целом, на устройство мироздания, в котором все зыбко, непрочно и катастрофично. При этом жертвенный подвиг любящей женщины никогда не берется под сомнение, а ее борьба со светом и с собой всегда предстает законной, достойной уважения и поклонения. Уже после смерти Денисьевой Тютчев в стихотворении «Есть и в моем страдальческом застое...» просил у Бога вернуть его к жизни, рассеять «мертвенность» его пути и оставить ему «живую муку» — «муку-воспоминанья».

Глубоко постигнутая Тютчевым трагичность бытия не позволяет ему спастись в идеале, в мечте о гармонии жизни или

ее преображении. Тютчев отважен и смел в своем поиске философской истины. Во всей остроте перед ним встал вопрос: почему человек обречен на страдания и муки, ради чего совершается борьба? В душе поэта исподволь вызревает убеждение, что страдание человечества не должно быть эгоистичным. Иначе оно становится поистине убийственным и даже безнравственным. Не замыкаясь на себе, оно должно выразиться как подвиг во имя другого человека. «Лишь тем доступна благодать», утверждает Тютчев, кто умел страдать любя, кто

Чужие врачевать недуги
Своим страданием умел,
Кто душу положил за други
И до конца все претерпел.

Между тем в современном мире все больше дают себя знать индивидуалистическое сознание, эгоистические страсти. Личность отрывается, отпадает от мирового целого, от бытия. Это приводит к тому, что между личностью и бытием, личностью и природой нет согласия, нет гармонии. Индивидуализм означает также, что человек теряет опору, лишается веры, а эгоизм и безверие становятся источником душевных страданий и нравственных мук. Тютчев полагает, что преувеличение личностного начала, подверженного разрушительным эгоистическим страстям, — духовная болезнь века. И потому ее должно смирить ради высшего смысла человеческого существования и во имя высших, сверхличных законов мира, установленных Богом. При этом Тютчев уверен, что Запад никогда не укротит личное, эгоистическое чувство, никогда не поступится гордыней. Остается одна надежда — на Россию. Тютчев создает несколько стихотворений («О вещая душа моя!..», «Эти бедные селенья...», «Умом Россию не понять...»), в которых образцом христианского смирения и покорности заветам Христа выступает страдающий русский народ. Тютчев чувствовал, что и сам он, человек европейской культуры, и многие его современники подвержены болезням индивидуалистического века, но, как русский, готов склонить голову перед высшими ценностями бытия и вечными заповедями учения Христа:

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

В еще большей степени самоотверженность, смирение гордыни во имя высших начал бытия свойственны русскому народу.

«Эти бедные селенья...» (1855). В этом стихотворении Тютчев писал о том, что бедность России («Эти бедные селе-

нья, /Эта скудная природа...»), «долготерпенье» таят в себе и неслыханное богатство души, ее истинно христианское подвижничество, которое далеко не всякому, особенно западному, человеку дано заметить и понять:

Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

На русский народ, по мысли Тютчева, сошла Божья благодать, потому что он готов всегда смирить эгоистические страсти и предпочесть им высшие начала бытия и высшие ценности жизни. Именно на это он получил благословение Христа:

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Вместе с тем Тютчев глубоко проникся страданиями человечества, которые вызвали к жизни одно из самых емких его созданий — «Слезы людские, о слезы людские...», на примере которого видно, насколько велика обобщающая сила тютчевской лирики. Экспромт Тютчева¹ состоит из шести строк с изящной рифмовкой: аббввб. Стихи, в которых слезы наделены «отрицательными» эпитетами («незримые, неистощимые, неисчислимы»), помещены в середине строфы как наиболее ударные, акцентированные. Они окружены стихами, в которых развернуто уподобление слез «струям дождевым» («Слезы людские, о слезы людские» — «Льетесь, как льются струи дождевые») и которые связаны упоминанием о времени («Льетесь вы ранней и поздней порой» — «В осень глухую, порою ночной»). Наконец, все шестистишие пронизывает глагол «льетесь» («льются»), употребленный пять раз. Благодаря такой крепкой композиции стихотворение обладает глубинным смыслом: слезы уравниваются с явлениями природы и становятся частью вселенской жизни. Они предстают непременным знаком, символом страданий человечества и входят в состав бытия. Это состояние человечества вызывает искреннее сочувствие поэта.

Великие нравственные истины открылись Тютчеву в России, в которую он не переставал верить никогда и о чем сказал в стихотворении «Умом Россию не понять...» (1866).

¹ О написании стихотворения рассказал И. С. Аксаков: «...однажды, в осенний дождливый вечер, возвратясь домой на извозчицких дрожках, почти весь промокший, он сказал встретившей его дочери: j'ai fait quelques rimes (я сочинил несколько стихов — *фр.*) и, пока его раздевали, продиктовал ей следующее прелестное: «Слезы людские, о слезы людские...»

Стихотворный афоризм Ф. И. Тютчева

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить,

написанный в Петербурге 28 ноября 1866 года, известен, пожалуй, больше всех других его произведений. Современники и потомки увидели в нем непобедимую веру в великое будущее России, всемирная миссия которой, однако, пока еще скрыта, загадочна и непостижима, и когда она явится миру — неизвестно.

Стихотворение Тютчева принадлежит к таким его созданиям, в которых слиты философские, исторические, политические и гражданские идеи. И для того чтобы приблизиться к его пониманию, надо иметь в виду эту сторону содержания, потому что, как известно, философская лирика часто отделена у Тютчева от лирики политической.

Эти строки представляют собой своего рода вывод из спора, он подводит итог оставшейся за пределами стихотворения полемике и потому носит по интонации утверждающий, завершающий и окончательный характер. После произнесенного афоризма спор уже невозможен, как недопустимо несогласие и безнадежна апелляция.

Прежде чем подробно остановиться на словесном составе стихотворения, обратим внимание на стилистическую окрашенность входящих в него строк. Первоначальный анализ позволяет выделить различные стилистические пласты, которые вступают между собой в сложные отношения — сопряженности и оппозиции, слияния и противоположности, риторики и живого спора, декламационной патетики, ораторского пафоса, иронии и бытовой речи.

Первая строка — «Умом Россию не понять» — выдержана в высоком стилистическом регистре, который создается словами «умом» и «Россию», ассоциативно связанными с возвышенными представлениями об исключительной и выделяющей человека из других живых существ способности, о просвещенном разуме и о великой стране. Стилистически нейтральное сочетание «не понять» несколько снижает риторический пафос, образуя явный оксюморон («умом... не понять»), и ставит на должное место «ум», но зато поднимает слово «Россия», которое занимает центральное положение в стихе. Вместе с тем слово «не понять» подготавливает плавный переход к стилистически низкой строке — «Аршином общим не измерить». Это выражение взято из обиходного, бытового, «торгового» словаря и наполнено иронией, которая еще более понижает значение «ума», ставя его в один ряд с «аршином общим» как негодной мерой для понимания такого исключительно оригиналь-

ного явления, как Россия¹. Ум в этом случае из выделяющей человека от других существ способности превращается в общечеловеческую способность и становится «общим», а не своеобразным его свойством. В противоположность «уму» слово-понятие «Россия» на этом фоне снова повышается в своем существе и значении. Об этом прямо и вновь утверждается в третьей строке, которая поднимает бытовое слово «стать» на более высокий стилистический уровень благодаря эпитету «особенная» («особенная статья»²), подчеркивающему именно незаурядность России и выделяющему ее из «общего» привычно подразумеваемого круга стран или европейского сообщества. Стало быть, и «аршин общий», применимый и применяемый этими странами и людьми этих стран к себе, непригоден для оценки России. «Ум» оказывается не способным «понять» Россию, потому что он представляет собой некий «общий» инструмент, а Россия требует иного, не «общего». В последней строке — «В Россию можно только верить» — патетика потенциально достигает исключительного эмоционального накала,

¹ Фразеологическое выражение «мерить общим аршином» (см.: Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. — М., 1903. — Т. 1. А — З. — Стлб. 66; Фразеологический словарь русского языка. — М., 1967. — С. 242—243) употребляется обычно в ироническом смысле: судить, оценивать не с обычной, но не подходящей к данному случаю точки зрения, без учета индивидуальных особенностей (общий аршин, один аршин). Ср. также: «мерить на свой аршин» (судить, оценивать только согласно своим представлениям, исходя из своих требований). В. И. Даль приводит также выражение «Я тебя на аршин смеряю» («прибью палкою»). Это значение тоже нужно учитывать, поскольку Тютчев знал об угрозах России со стороны европейских стран и косвенно иронически отнесся к их хвастовству. Входящее в состав фразеологизма слово «измерить» (мера) употреблялось в поэзии также в ироническом и негативном контексте (см. у Баратынского в стихотворении «Приметы»: «Пока человек естества не пытал/Горнилом, весами и мерой...»). В слове «мера» и производных от него (измерить, мерковать и др.) «спит» значение «раздумывать, раскидывать умом, соображать» (Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. — М., 1905. — Т. 2. И — О. — Стлб. 964). Стало быть, выражение «аршином общим не измерить» включает в себя и смысл, выраженный в первой строке.

² Слово «особенная», помимо общего значения (отдельный, своеобразный, не общий), имеет и дополнительные оттенки: превосходная, лучшая, а также уединенная и избранная (см.: Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. — М., 1905. — Т. 2. И — О. — Стлб. 1817). В слове «статья», пришедшем, вероятно, из охотничьего бытового языка (лошадиная, собачья статья) должно быть услышано значение «лад», «строй», «гармония», «толк», «приличие», вследствие чего слово из низкого стиля могло попасть в стиль высокий (Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. — М., 1909. — Т. 4. С — У. — Стлб. 516).

поскольку стилистически высокая лексика («В Россию») благодаря «усилительным» и одновременно ограничительным по семантике наречиям («можно только») уживается с явной иронией, опровергающей все надежды одной из спорящих сторон на «ум». Тютчев, не отвергая «ум» вообще (он вполне пригоден для познания других стран), но ставя предел «уму», неожиданно отказывается от поисков какого-либо иного оригинального инструмента, с помощью которого можно «понять» Россию. Оказывается, Россию не надо пытаться понять — в нее «можно только верить». Слово «верить» приходит из совершенно другой, неземной сферы, из религиозной лексики, противоположной той, в которой обитает «ум» («аршин общий»), и стилистически поднимает все стихотворение на недостижимый для «общего» мнения пьедестал. Вместе с тем слово «верить» принадлежит и вполне обычной речи, привычному речевому обиходу. Следовательно, стилистически и по смыслу оно объединяет в себе два мира — мир небесный и мир земной.

Из всего этого можно заключить, что стихотворение родилось в споре с философской, исторической, нравственной и религиозной мыслью Западной Европы, Европы, нарушившей единство христианской церкви и унизившей православие за счет католичества, Европы революционной и индивидуалистической, гордо возвысившей человеческий ум и поставившей его выше Промысла Божьего, воздвигшей человека на место Бога.

Не удовлетворяясь ответами Европы на вызовы кризисного времени, Тютчев искал свой ответ, который он мыслил как ответ России. Поскольку, пользуясь выражением Л. Н. Толстого, в России в то время, когда писалось стихотворение, все находилось в преддверии переворота, затем переворотилось и еще только начало укладываться, то осязаемых материальных сил, на которые могла бы опереться в своем теоретическом анализе и прогнозе мысль Тютчева, просто не существовало. Однако были силы исторические и духовные.

Главным и немеркнущим ориентиром в темноте наступивших времен служила для Тютчева вера в Россию, в ее призвание, в то, что земной мир рано или поздно благодаря России, поскольку Европа, вставшая на дорогу революций, уклонилась от предначертанного Промыслом пути, продолжит развитие той цивилизации и той культуры, которые развивались в ней от язычества до христианства и двигались в направлении слияния земного мира с Небесным Царством. Идеальный венец такого пути был известен заранее и оставался для Тютчева незыблемым. Отсюда понятно, что вера в Россию сливалась с христианской (православной) верой, с верой в совершенство, достойное Царства Божьего, и со стремлением к Нему. С этой точки зрения отделить веру в Россию от веры христианской нельзя. Историческая и духовная миссия России — предстательство за судьбу всей христианской веры, всего христианского мира. Эта

мысль овладела всем существом Тютчева и стала для него «делом жизни».

Тютчев пришел к этому выводу на основе анализа, на основе размышлений. Явная ирония по отношению к уму и к тем, кто уповал на него, интонационно и стилистически уравнивает патетику, не приводя к эмоциональному взрыву, но общая всей строке непререкаемый и не подлежащий сомнению и опровержению смысл. Тем самым стих, держась интонационно и стилистически на двух словах — «Россию» и «верить», обретает декламационную «высокость» и живую разговорность, выступая наиболее ударным, наиболее акцентированным. Вместо двух смысловых центров — «ум» и «Россия», один из которых оказался ложным («ум»), в заключительной строке появилось два истинных и теперь уже нераздельных — «Россия» и «верить». При этом слова «ум» и «верить» («вера») не только противоположны, но и принадлежат к двум разным мирам.

Стало быть, под словом «ум» Тютчев имел в виду не «ум» вообще как интеллектуальную способность человека, а «ум» Западной Европы, «западный ум», рожденный ее историей, под верой — православную веру, неотделимую от веры России в ее божественное предназначение, которая разделяется и принимается каждым русским человеком и всем великорусским народом. В ходе исторического развития Европа оказалась континентом ограниченного ума, Россия — страной неограниченной веры.

Целостный взгляд на природу, на любовь, на мир, обращение к истории и к величественному и бесконечному бытию, которое вызывает восхищение и трепет, находят трагически-возвышенное выражение в поэзии Тютчева.

В жанрово-стилевом отношении тютчевская поэзия также подчиняется закону «двойного бытия». В ней создается единство полярностей: содержание, ранее наполнявшее крупные поэтические формы, у Тютчева вмещается в короткий лирический фрагмент.

Согласно убедительным выводам Ю. Н. Тынянова, жанровая система лирики Тютчева возникла из разложения жанров высокой ораторской поэзии XVIII века (торжественная ода, дидактическая поэма) и перехода их в ведение жанров, сложившихся в романтизме (лирический фрагмент). «Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, — писал Ю. Н. Тынянов, — ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: «Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...»), «Сны» («Как океан объемлет шар земной...»), «Цицерон» и т. д. — все это микроскопические оды»¹.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 46.

Целостное переживание природы и страстей, стремление увидеть в них законы мироздания, законы Вселенной, противоборство хаоса и космоса, стихии и культуры обращают взор Тютчева к величественному и бесконечному бытию, которые вызывают в нем восхищение и трепет, находящие выражение и в его поэзии. Эти чувства роднят Тютчева с поэзией XVIII века, с лирикой Ломоносова и Державина. Как и поэты XVIII столетия, Тютчев объемлет природу целиком, созерцает ее всю. Восхищение и трепет перед таинственностью и мощью природы объясняют тяготение Тютчева к одической традиции, к архаизированному языку, к высокой стилистике и ораторской, декламационной речи. Так создается приподнятость, торжественность стиля, столь характерная для од, псалмов, героических и дидактических поэм XVIII века. С такой точки зрения стихотворения Тютчева производят впечатление «осколков» больших эпических, лироэпических и лирических форм. Они хранят следы этих форм, вмещая содержание, равное по масштабу обобщений похвальной, торжественной, но более всего философической оде, наподобие державинской оды «Бог», псалмов Ломоносова и Державина, жанру героической поэмы. Поэтика классицизма проявляется в дидактичности, «учительности» лирики Тютчева, в свойственном ей пророческом витийстве. От архаического стиля XVIII века поэзия Тютчева унаследовала ораторские риторические формулы и интонации, пафосно-утвердительные и императивно-утвердительные зачины («Есть в осени первоначальной...»), противительные конструкции («Не то, что мните вы, природа...», «Нет, мера есть долготерпенью...», «Еще земли печален вид,/А воздух уж весною дышит...»), вопросы-обращения («Но видите ль? Собравшись в дорогу...»), «державинские» многосложные («благовонный», «широколиственно») и составные («пасмурно-багровый», «огненно-живой», «громокипящий», «мглисто-лилейно», «удушливо-земной», «огнезвездный» и др.) эпитеты.

Нередко стихотворение строится как одна сложная метафора или развернутое сравнение. Раньше, в одической поэзии XVIII века, они составляли часть текста. Теперь, в лирике Тютчева, они стали законченным стихотворением, завершенным текстом («Нет дня, чтобы душа не ныла...», «Как ни тяжел последний час...», «Поэзия», «В разлуке есть высокое значенье...»).

Ориентация на архаический стиль, затрудненный, «тяжелый» синтаксис была характерна для той линии русской философской лирики, которая провозгласила необходимость «поэзии мысли» и противопоставила культивируемую ею отвлеченную «метафизическую» поэзию гладкости, изящности, «легкости» поэтического языка и стиля романтической лирики, восходящую к Пушкину, его последователям и эпигонам.

Считая, что пушкинская поэзия, и в особенности поэзия его подражателей, лишена серьезной и глубокой философской мысли, сторонники философской лирики, «любомудры», к окружению которых был близок Тютчев-юноша, обратились к наследию XVIII века и пошли «назад» от Пушкина, чтобы двинуться «вперед». Но при этом их высокие «мысли», выраженные в архаических и абстрактных формах, вмещались в значительно более короткие, чем у поэтов XVIII столетия, стихотворения.

У Тютчева возвышенные творения не огромные поэмы и не состоящие из десятков строф оды, а небольшие фрагменты, лирические миниатюры, напоминающие своими афористическими, парадоксально заостренными концовками экспромты или эпиграммы. Вся пафосно-риторическая и философско-одическая поэтика приобретает у Тютчева форму «случайной» «записки», сделанной «на ходу», «между прочим», «второпях». «Несерьезная» устная речевая форма вмещает трагически-серьезное и глубокое содержание. Характерны «необязательные», как будто сейчас возникшие, а не заранее обдуманые зачины стихотворений, словно вырванные из потока обычной жизни, из прерванного спора, разговора или беседы («Нет, моего к тебе пристрастья...», «Итак, опять увиделся я с вами...», «Так, в жизни есть мгновенья...», «Да, вы сдержали ваше слово...»). Тютчев словно намеренно и нарочито создает обманчивое представление о незначительности внезапно, вдруг, ненароком пришедших к нему мыслей и стихов. «Случайность», сиюминутность, сжатость становятся формами, обнимающими всеобщий смысл. А это связывает лирику Тютчева уже не с поэзией XVIII века, а с романтизмом, в особенности с немецкой лирикой.

Тютчев скрещивает традицию XVIII века с романтической поэтикой и тем ее романтически преобразует. Если ода — это подчеркнуто литературный жанр, то лирическая миниатюра, фрагмент, экспромт, эпиграмма столь же подчеркнуто не литературные, а устные, разговорные жанры, вызванные сиюминутным событием, случайной встречей, оброненным ненароком словом или промелькнувшим вдруг чувством. Фрагмент связан со свободой, непосредственностью выражения, чужд всякой условности, нарочитости, обдуманности. Фрагментарность создается усечением лирических зачина или концовки. Фрагмент — это «незамкнутое стихотворение». Он передает спонтанность переживания, соотносённость с конкретным, неотстоявшимся и не приобретшим прочных, обдуманных связей жизненным целым. Фрагмент близок стихотворениям «на случай». Отсюда ясно, что природа и форма фрагмента импровизационны. Но фрагменту присущи цельность, тотальность и единство лирического состояния. Он способен вступать в сложные тематические и иные един-

ства, как предусмотренные, так и не предусмотренные автором-поэтом. Тютчев скрещивает литературную условность с импровизацией, придавая стихотворной форме реальную, жизненную основу (встреча, житейский случай, беседа, спор и т. д.).

Благодаря этому от чтения его стихов возникает ощущение естественности, свободного и легкого дыхания, непринужденности.

Сращение оды с романтическим фрагментом сообщает совершенно новое качество «поэзии мысли». В ней оживают различные по своему происхождению стили, хранимые в памяти разных жанров. В исследованиях замечено, что в стихотворении «Полдень», например, сочетаются идиллическая («пан», «нимфы», «сладкая дремота»), одическая («пламенная и чистая» небесная «твердь») и элегическая («лениво тают облака») образности. Так разные культурные эпохи вступают в «диалог» на небольшом пространстве пейзажно-философской зарисовки.

Индивидуально-авторское, оригинальное словоупотребление Тютчева властно вторгается в привычную и устоявшуюся романтическую образность, преобразуя ее изнутри. Например, выяснено, что в стихотворении «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» образ «сладкой дремоты», сладкого усыпления восходит к поэзии Жуковского — Батюшкова, к тем состояниям грезы, сна, мечты, во время которых лирическое «я» глубже переживает близость к природе, к сверхчувственному, таинственному и невыразимому в ней:

Таинственно, как в первый день созданья,
В бездонном небе звездный сонм горит,
Музыки дальней слышны восклицанья,
Соседний ключ слышнее говорит...

Но постепенно в привычную поэтику начинает вторгаться типично тютчевское лирическое начало: скрывается во мраке («спустилася завеса») «дневной мир», появляются образы «изнеможенья» и просыпается «чудный, еженочный гул» — предвестье страшного ночного хаоса, в котором «роится» «бестелесный», не обретший видимой формы, «незримый», но «слышный» мир. Так преобразуется, оживляется традиционная романтическая поэтика, и вместо знакомой семантики возникает новая, ранее незнакомая.

В еще большей степени клише романтической любовной поэтической фразеологии наполнены стихотворения, посвященные Е. А. Денисьевой («Куда ланит девались розы/Улыбка уст и блеск очей?..», «волшебный взор», «святилище души твоей», «скудеет в жилах кровь», «лазурь... безоблачной души», «волшебный шелк кудрей», «убитая радость», «пасть готов был на колени» и т. п.). Многие выражения находятся на границе до-

пустимого вкуса и недопустимого безвкусыя («волшебный шелк кудрей»), а интонации заимствованы словно бы из «жестокоего» романа («Последняя любовь»). Любовные ситуации полны мелодраматизма, но вместе с тем напоминают страсти, бушующие на грани жизни и смерти в романах Ф. М. Достоевского. При этом в коротком стихотворении Тютчев дает обоим участникам сложного душевного конфликта зрительно и даже «с репликами». Он подробно, насколько это возможно в лирическом стихотворении, рисует мизансцену, предметный фон и передает психологические жесты:

Она сидела на полу
И груди писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.

Романсовая интонация в стихотворении «Последняя любовь» подрывается затрудненностью стиха и переборами ритма, что снимает поэтическую условность и придает ей будничность.

Нередко Тютчев намеренно создает диалогичность лирического «рассказа», переходя от форм 1-го лица к формам 2-го и 3-го и снова возвращаясь к форме 1-го лица. Благодаря такому построению речи прошедшее может оживать, переживаться особенно остро и напряженно, как это происходит в стихотворении «Весь день она лежала в забытьи...». Автор сначала вспоминает о том, что было с умершей героиней, потом ее реплику, которую она произносит от своего лица. Затем он отвечает на эту реплику и вступает с героиней в «диалог», в мыслимый разговор, обращаясь к ней на «ты». Он словно видит ее живой, и прежняя страсть с необыкновенной силой вспыхивает в нем, обнажая глубину трагедии:

О Господи!.. и это пережить...
И сердце на клочки не разорвалось...

Поэзия Тютчева — промежуточное звено между поэзией Пушкина и поэзией Некрасова. В ней после Пушкина и Лермонтова вновь был осуществлен синтез поэтических форм русской лирики от Ломоносова и Державина до романтической поэзии пушкинского и послепушкинского времени.

Тютчев как поэт был «открыт» трижды: в первый раз — пушкинским «Современником», во второй раз — Некрасовым в 1850 году в статье «Русские второстепенные поэты», поэтом, стиль которого, во многом прозаичный, лишенный «гладкости» и «легкости», был подготовлен стилистико-интонационными новациями Тютчева, в третий раз — В. Соловьевым в знаменитой критической статье 1895 года «Поэзия Ф. И. Тютчева», где Тютчев был понят поэтом-«мифотворцем», воспринявшим мир

как живую «творимую легенду», и символистами, объявившими на рубеже XIX–XX веков его родоначальником символизма. Это значит, что гениальная лирика Тютчева — живое явление, что Тютчев, как сказал И. С. Тургенев, «создал речи, которым не суждено умереть».

Основные теоретические понятия

Художественный мир, мифопоэтическое творчество, антитезы: хаос и космос, гармония, философская лирика, философская ода, одический стиль, фрагмент, «денисьевский цикл», импровизация, прозаизация лирики, диалогичность.

Вопросы и задания

1. Где родился и воспитывался поэт? Какое влияние оказала на Тютчева Германия?
2. Каковы центральные темы и мотивы лирики Тютчева?
3. Прочитайте стихотворения: «Как океан объемлет шар земной...», «Песок сыпучий по колени...», «Море и утес», «День и ночь». Каким видит поэт мир?
4. Тютчев полагал, что природа и человек духовны. Как эта мысль развита в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» и в других произведениях поэта?
5. Прочитайте стихотворения: «Тени сизые смешались...», «Нет, моего к тебе пристрастья...», «О чем ты воешь, ветр ночной?..», «Как дымный столп светлеет в вышине!..», «Волны и думы». Какими видит поэт отношения человека и природы? Какой композиционный прием помогает раскрыть это?
6. Прочитайте стихотворения: «Русской женщине», «Святая ночь на небосклон взшла...», «Два голоса», «Наш век», «Эти бедные селенья...», «О вещая душа моя...», «Как хорошо ты, о море ночное...», «Певучесть есть в морских волнах...». Какие образы человеческого существования воссоздает Тютчев?
7. Расскажите о «денисьевском цикле». В чем его своеобразие?
8. Прочитайте стихотворение «Предопределение». Подумайте, что вкладывает поэт в словосочетание «поединок роковой».
9. Сравните стихотворения Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), Тютчева «Я встретил Вас...» и Фета «Сияла ночь...». Расскажите о своих наблюдениях.
10. Какие надежды возлагал поэт на Россию? Прочитайте стихотворение «Умом Россию не понять...». Подготовьте рассказ о том, как вы понимаете мысль Тютчева в стихотворении «Умом Россию не понять...».
11. К каким жанрам близки стихотворения Тютчева?

12. Какие художественные особенности, тропы помогают поэту создать сжатые формы, обнимающие «всеобщий смысл» в стихотворениях?

Тематика сочинений

Тема хаоса и космоса в лирике Тютчева.

Природа как философская тема в лирике Тютчева.

Романтические оппозиции (прошлое и настоящее, сон и явь, день и ночь, космос и хаос, жар и холод) в лирике Тютчева.

«Стихийное» и «катастрофическое» в природе и их воплощение в лирике Тютчева.

Тема слияния с «божески-всемирной жизнью» как идеальная цель и трагическая невозможность ее осуществления.

Любовь в лирике Тютчева: стихийная сила и «поединок роковой».

Эпитет и метафора в лирике Тютчева.

* *Тематика рефератов*

*Прокомментируйте статью Ю. Н. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977).

Прочитайте книгу И. С. Аксакова «Биография Федора Ивановича Тютчева» (М., 1886) и изложите ее основные положения.

Сравните книгу И. С. Аксакова «Биография Федора Ивановича Тютчева» с книгой К. В. Пигарева «Жизнь и творчество Тютчева» (М., 1962) и укажите письменно на различия во взглядах авторов.

* *Тематика исследовательских работ*

«Тютчев и Пушкин» как исследовательская проблема.

Тютчев и декабристы.

Тютчев и славянство.

«Денисьевский цикл» и поэтика русского социально-психологического романа второй половины XIX века.

Тютчев и поэтическое наследие XVIII века.

Судьба лирических жанров в творчестве Тютчева.

Ритмические «сбои» в стихотворениях Тютчева.

Опыт реконструкции поэтического мифа, воплощенного в лирике Тютчева.

Образность Тютчева.

Литература

Осповат А. Л. «Как слово наше отзовется...».— М., 1980.

Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева.— М., 1962.

Толстогузов П. Н. Лирика Ф. И. Тютчева: поэтика жанра.— М., 2003.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве//Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1971.

Тютчевский сборник.— Таллинн, 1990.

Тютчев Ф. И. Школьный энциклопедический словарь.— М., 2004.

Содержание

Введение	3
Глава I	
Россия в первой половине XIX века. Исторические события. Общественная мысль. Русская литература первой половины XIX века в контексте мировой культуры	7
Периодизация исторического и литературного развития. Россия 1795—1815 годов. Исторические события. Общественная мысль. Литература. Общественное мнение в России о Французской революции. «Дней Александровых прекрасное начало»	
Классицизм	15
Просвещение в Европе и в России. Расцвет и кризис классицизма и просветительства в России	
*Г. Р. Державин	25
Жанр оды. Оды Державина. Ода «Бог». «Русские девушки». «Фелица».	
Сентиментализм	35
Сентиментализм и его жанры. *Сентименталисты как критики классицизма. Н. М. Карамзин	
Романтизм	41
*Романтизм в Европе и в Америке. *Романтизм в Германии.	
*Иенские романтики. *Гейдельбергские романтики	
*Романтизм во Франции	
*Эпоха романтизма в истории американской литературы	
Русский романтизм	

Периодизация русского романтизма. Романтизм как художественный метод. *Романтическая картина мира. Споры о языке. Н. М. Карамзин и его антагонист А. С. Шишков. «Беседа любителей русского слова» и «Арзамасское общество безвестных людей» («Арзамас»)

Россия 1816—1825 годов. Исторические события. Общественная мысль. Литература

80

«Союз Спасения». «Союз Благоденствия». Северное и Южное декабристские общества. Восстание декабристов. Состояние общественной мысли и литературы. Декабризм и декабристская литература. «История государства Российского» Н. М. Карамзина

А. С. Пушкин

87

Периодизация жизни и творчества. Детство (1799—1811). Лицей (1811—1817). Лицейская лирика. Петербург (1817—1820)

Петербургский период. Ода «Вольность». «Руслан и Людмила»

Южная ссылка (1820—1824). Лирика южного периода. «Погасло дневное светило...». «Я пережил свои желанья...». «Свободы сеятель пустынный...»

Овладение различными стилями романтизма

Михайловская ссылка (1824—1826). «Разговор Книгопродавца с Поэтом»

Лирика Михайловского периода. «Если жизнь тебя обманет...». «Подражания Корану». *«Борис Годунов»

После ссылки, или Середина жизни (1826—1830). «Арион». «Поэт». «Поэт и толпа»

1830-е годы. Болдинская осень. «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»). «Для берегов отчизны дальней...». «Заключенные». «Герой». «Повести Белкина» («Выстрел». «Метель». *«Гробовщик». «Станционный смотритель». «Барышня-крестيانка»). *«Маленькие трагедии». «Скупого рыцаря». «Моларт и Сальери». *«Каменный гость». *«Пир во время чумы»

После Болдинской осени. «Медный всадник». *«Пиковая дама»
Последние годы. *«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...». «Вновь я посетил...»

«Современник». *«Каменноостровский» цикл. «Странник». «<Подражание итальянскому>». «Отцы пустынножители и жены пенорочны...». *«Мирская власть». *«<Из Пиндемонти>». «Капитанская дочка»

Дуэль и смерть поэта. *Речь Достоевского о Пушкине

Россия в 1826 — первой половины 1850-х годов. Исторические события. Общественная мысль. Литература 196

Новый цензурный устав. Подавление свободомыслия. Русская журналистика и общественная мысль. Славянофилы и западники

Русская критика и В. Г. Белинский. *«Натуральная школа». Итоги развития русской литературы в первой половине XIX века

М. Ю. Лермонтов 212

Род Лермонтова. Детство поэта. Воспитание. Лермонтов на Кавказе. Жизнь в Петербурге. Перевод в Тенгинский полк. Отпуск. Снова Кавказ. Дуэль и смерть

Лирика 1828—1833 годов. Общий характер. Жанровое своеобразие. «Ангел». «Русалка». *«Маскарад»

Поэтический язык Лермонтова в его развитии от ранней лирики к зрелой

Лирика 1837—1841 годов. «Как часто, пестрою толпою окружен...». «Благодарность». «Ветка Палестины». «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»). «Валерик». «Завещание». «Сон». «Журналист, читатель и писатель». «Выхожу один я на дорогу...». «Песня... про купца Калашникова». «Мцыри». «Демон». Образ Демона. Тамара

Н. В. Гоголь 280

Детство. Учение. Петербург. Первая повесть. Главное литературное оружие Гоголя. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Фантастика и реальность. Фольклор и литература. «Арабески». «Миргород». «Тарас Бульба». «Вий». «Старосветские помещики». «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Сатира, ирония, сарказм. Цикл «Петербургские повести». «Невский проспект». *«Нос». «Портрет». «Шинель»

«Маленький человек» в русской литературе. Статья В. Г. Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя». Гоголь и театр. «Ревизор». Образ города. Главный герой. Сцена вранья. Смех

Глава II

Россия во второй половине XIX века. Исторические события. Общественная мысль. Русская литература второй половины XIX века в контексте мировой культуры 329

Периодизация исторического и литературного развития

Россия во второй половине 1850 – 1870-х годах. Исторические события. Общественная мысль. Литература 336

Время духовного подъема (1855–1859). Пореформенное время. Крестьянская община

Состояние литературы. *Русская журналистика и критика. Н. Г. Чернышевский. Эстетическая теория и роман «Что делать?». Н. А. Добролюбов. В. П. Боткин. А. В. Дружинин. П. В. Анненков. М. А. Антонович. Д. И. Писарев. А. А. Григорьев. Н. Н. Страхов

Поздний романтизм 367

Ф. И. Тютчев 368

Общий смысл лирики Тютчева. «Как океан объемлет шар земной...». «День и ночь». «Silentium!». «Нам не дано предугадать...». «Не то, что мните вы, природа...». «Певучесть есть в морских волнах...». «Природа – сфинкс. И тем она верней...». «От жизни той, что бушевала здесь...». «Весна». «Смотри, как на речном просторе...». «Пламя рдеет, пламя пышет...». «Два голоса». «К.Б.» («Я встретил Вас – и все былое...»). «Предопределение». «Люблю глаза твои, мой друг...». «Близнецы». «О, как убийственно мы любим...». «Эти бедные селенья...». «Слезы людские, о слезы людские...». «Умом Россию не понять...»

Учебное пособие

Коровин Валентин Иванович

ЛИТЕРАТУРА

10 КЛАСС

Учебник

для общеобразовательных учреждений

Базовый и профильный уровни

В двух частях

Часть 1

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*

Редактор *М. С. Вуколова*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Технический редактор *Н. Н. Бажанова*

Корректоры *Н. В. Бурдина, Л. А. Ермолина, О. А. Ильинская,*

О. В. Крупенко, Г. Н. Смирнова

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93 – 953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 12.04.12.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Петербург. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 26,9+0,42 форз. Тираж 27 000 экз. Заказ № 32944.

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarprk.ru