

СМИРНОВ АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ

ПУШКИНСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

Введение

Предмет, цели и задачи работы

Данная работа посвящена системному анализу пушкинской романтической лирики. Наиболее ярко и глубоко гений Пушкина проявился в лирической поэзии, самой существенной, однако, менее всего изученной области его творчества. В научных монографиях романтическое творчество поэта, как правило, рассматривается лишь в плане общей эволюции, а в многочисленных специальных пушкиноведческих работах исследование собственно романтических начал лирики Пушкина до сих пор занимает весьма скромное место. Внимание ученых обычно привлекает жанрово-тематическое своеобразие произведений поэта, интеграция национальных и западноевропейских традиций, смена литературной ориентации. Тема романтизма в творчестве Пушкина обладает, на наш взгляд, богатыми возможностями для новых исследований.

Сфера наших интересов обнаруживается на пересечении ряда

взаимосвязанных областей: изучение комплекса поэтических высказываний в структуре лирического текста, рассмотренных в конкретной соотнесенности с тем идейно-художественным комплексом явлений, который именуется романтизмом. В основе романтического лирического переживания лежит способность личности возвыситься до эмоционального самоопределения, до сознания ее ценности, вызванного внутренним стремлением к сверхличному идеалу.¹ Возможно говорить о «поэтической философии» романтизма в лирике Пушкина, о его взглядах на мир, обнаруживающихся не в форме логически стройной системы теоретических постулатов, а в виде художественных текстов, язык которых имеет смыслообразующее значение и форма которых не может быть отделена от содержания высказывания. Нередко эта сторона творчества определяется как «картина мира и человека», «концепция человека и природы».² До сих пор существует в науке трудно объяснимое отсутствие согласованности между структурой корпуса текстов Пушкина и теоретическими суждениями представителей литературного движения его эпохи.

Оценка творчества Пушкина представителями различных течений русской критики, особенности его мировоззрения, общественно-политические взгляды и литературно-эстетические вкусы, влияние его поэзии на литературный процесс XIX – XX веков, мировое значение пушкинского наследия — эти и многие другие важнейшие проблемы творчества поэта всесторонне изучены в современном литературоведении. Поэтому мы стремимся ограничить себя теми важными и, как нам представляется, принципиальными сторонами анализа романтической лирики Пушкина, которые пока еще не нашли системного освещения. До начала XX века лирика поэта в целом оставалась вне пристального

внимания ученых. «До поразительности мало исследована лирика Пушкина», — сетовал в 1922 году Н.К. Пиксанов.³ И в новейшее время, как отмечает автор капитального исследования о поэтике Пушкина В.А. Грехнев, «изучение исторической поэтики лирических жанров по-прежнему упирается в теорию, как в преграду. Нет, пожалуй, менее изученной области в современной науке о жанрах, чем теория лирических жанров».⁴ Лирика Пушкина в ее отношении к романтической системе, представляет актуальную историко-литературную проблему.

Ослабление внимания к важнейшим особенностям метода и стиля лирики Пушкина характеризует современное состояние изучения его поэтического творчества. В коллективной монографии, подводящей итоги исследовательской деятельности пушкинистов, подчеркнуто: «Едва ли можно назвать еще другую область творчества Пушкина, столь же недостаточно изученную, как его лирика».⁵

Специфика пушкинского воплощения романтического содержания в его лирике составляет предмет настоящей работы.

Цель работы — выявить, как, в каких образных формах и с какой степенью завершенности романтическое видение поэта отразилось в его наиболее значительных лирических произведениях.

С этим связана основная задача, стоящая перед автором, — попытаться найти методологически последовательный и непротиворечивый подход к интерпретации текста пушкинского лирического произведения как целостного явления. Исследования лирики Пушкина должны узаконить себя единством принципиальной концепции. И такой концепцией, на наш взгляд, может стать концепция романтического идеала, в которой, как в фокусе, суммируются все частные возможности аналитического

подхода. Синтез суждений, определений, выводов не должен сводиться к безликому суммированию бесконечного количества точек зрения - мы предполагаем возможность нахождения монистического подхода к поэтическому тексту как тому единственному источнику, к которому апеллирует автор исследования, избирая для анализа те тексты, которые вносят нечто новое в понимание пушкинской лирической системы. Те же стихотворения, которые укладываются в общепринятые представления и поэтому не нуждаются в дополнительной аргументации, нами лишь упоминаются.

В центре внимания нашей работы — проблема утверждения нового романтического содержания в лирике Пушкина. Предпринята попытка проследить особенности романтического идеала в его поэзии и осмыслить переход от предромантических лирических деклараций второй половины 10-х годов XIX века к художественно совершенным творениям 20-х годов. Творчество Пушкина-романтика рассматривается в связи с поэтическими исканиями ранних русских романтиков — Жуковского и Батюшкова, с их поэзией в целом и со специальными темами их творчества, предваряющими художественные поиски Пушкина.

В романтизме Пушкина полно и всесторонне заявляет о себе разветвленная и сложная система идей и представлений об окружающем мире, настолько богатая и многоплановая, что возникает необходимость остановиться на изучении тех моментов в лирике поэта, в которых она проявилась наиболее отчетливо и непротиворечиво. Это будет составлять собственно романтический идеал в его главных чертах: принцип универсального отношения к миру, новые критерии ценностей в отношении к изображаемым объектам и предметам, а также возвышенные представления о

самостоятельности «душевной субъективности» лирического «я». Данный подход определяет отбор привлекаемого для анализа корпуса произведений — нами рассматриваются наиболее совершенные творения 20-х годов, начиная от «южных» элегий и завершая «кавказским» циклом стихотворений 1829 года, что и составляет период зрелого романтизма Пушкина. Систематизация пушкинских текстов проводится в аспекте основных задач исследования. За скобки выносятся тот материал, который не фигурирует как сообщение в горизонте интерпретации, в целях достижения обзримости и четкости общей картины. Для аналитически ориентированного литературоведения систематика текстового корпуса имеет особое значение.

Если проблемы атрибуции пушкинских произведений, вопросы текстологии, творческой истории того или иного сочинения, биографического или реально-исторического комментирования могут быть исчерпывающе однозначно решены, то задачи интерпретации романтического текста по принципиальным причинам не могут когда-либо считаться завершенными. По мере углубления познавательных возможностей исследователей и решения все вновь и вновь возникающих методологических проблем, перспективы истолкования лирических текстов романтиков непрестанно видоизменяются и расширяются в своем содержании. Анализ романтического содержания пушкинского стихотворного произведения создает новые предпосылки для разрешения спорных историко-литературных проблем. Исследование контекста любого художественного произведения всегда вызывает выдвижение новых вопросов.

Интенсивное осмысление в современном литературоведении идейно-художественных принципов романтизма привело в

последнее время к возникновению терминов и понятий, представляющих собой единую систему. Под системой понимается целостное множество взаимосвязанных элементов. Системообразующим фактором является романтический идеал, который определяет значимость каждого элемента, входящего в сферу романтических представлений о мире. Понятие системности динамично и поэтому допускает разную степень связности частей.

Специфика пушкинского романтизма может быть раскрыта путем выявления поэтических ценностей, определяющих новую концепцию личности, особенности трактовки лирического «я» в отношениях человека и окружающего мира. Анализ процесса становления и утверждения нового миропонимания продуктивен в свете таких актуальных для изучения пушкинского творчества проблем, как романтический универсализм, «психологизм», историзм.

Романтизм – особая форма художественного постижения действительности, в рамках которой была создана только ему свойственная картина мира и человека. Речь поэтому может идти не только о методе и стиле лирики Пушкина, но об отраженном в ней «романтическом сознании», «романтической душе», «романтическом человеке». Романтизм – явление более широкое, чем направление в искусстве. Это осознавалось всеми крупнейшими исследователями. Так, Ф.Г. Де Ла-Барт отмечал, что «романтизм это новый метод познания, основанный одновременно на вере во всемогущество разума и на вере в откровения чувства». ⁶ И.И. Замотин указывал, что в романтизме «открывается взору наблюдателя целое мирозерцание; романтики как бы вновь строили всю философию жизни». ⁷

Романтизм создал настолько широкую систему идей и

представлений о мире, что они не могут во всей своей полноте быть освещены в одной работе. Поэтому нами избраны лишь те стороны мировосприятия Пушкина, в которых его специфика отразилась наиболее полно и непротиворечиво. Конфликт романтического «я» и общества, отраженный в поэзии Пушкина, переходит в трагическое противостояние героя и мира, представление об идеале как главной ценности романтического сознания находит свою реализацию в формах поведения романтического субъекта и в осознании автором его места в окружающем мире. Таковы самые главные аспекты анализа образного строя лирики Пушкина.

Научная новизна подхода к лирике Пушкина в нашей работе базируется на стремлении связать анализ конкретного стихотворения с особенностями романтического метода на основе современной концепции лирического рода.

До настоящего времени не создана логически непротиворечивая концепция пушкинского романтизма как в отношении его генезиса, становления и развития, внутренних границ, так и в отношении к западноевропейским модификациям данного литературного направления, значение которых особенно велико при смене литературных ориентаций. Это вызвано неразработанностью типологии как русского, так и западноевропейского романтизма, а также излишним преувеличением роли 1824 года в творческой эволюции Пушкина, года, который объявлялся решающим в процессе «перехода его к реализму». ⁸

Романтическое начало — самый существенный элемент, определяющий проблематику пушкинской лирики второй половины 20-х — начала 30-х годов. Согласно привычным схемам эволюции творчества Пушкина, оно как бы автоматически перестает

существовать после 1825 года, однако оно не исчезает в одночасье, а сохраняет романтическую направленность.

Лирические произведения, написанные поэтом после этого времени, не получают систематической квалификации в отношении их метода и стиля, нет и историко-литературного обоснования своеобразия лирики 1825 – 1836 гг. Но достаточно напомнить о романтических ценностных ориентациях в циклах стихов о поэте и поэзии, шедеврах болдинской лирики, о романтическом культе лицейской дружбы как священного нерушимого союза избранных душ, то станет очевидным, что романтика была действенным источником, питавшим лирическое творчество Пушкина во все периоды его творчества.

Результаты усилий теоретиков литературы выделить «признаки» реализма в лирике как особом поэтическом роде пока остаются малоубедительными, хотя поиск новых аргументов продолжается. Еще Гегель чутко подметил отношение романтиков к внешним сторонам объекта: «Способ действительного формообразования в романтическом искусстве не выходит за пределы обыденной действительности и не уклоняется от включения в себя реального существования в его конечной органичности и определенности». ⁹ «Внешнее», по его мнению, всегда «должно принять облик обыденного, эмпирически человеческого», форма «не очищается от случайностей конечного эмпирического бытия». ¹⁰ Это «внешнее» сторонники реализма Пушкина и принимают за явление, отличное от романтизма.

Изучение проблем романтизма в любой национальной литературе вызывает споры и дискуссии до сих пор в силу разных причин. Романтизм многопланов, и каждый из аспектов изучается изолированно от других вне системной обусловленности, из-за чего

проистекают противоречивые выводы. Самые существенные моменты романтизма, будучи изначально противоречивыми, остаются без определенных решений и поныне, поэтому удается достичь лишь относительный консенсус среди исследователей. Понятие о романтизме создается путем обобщения особенностей, присущих отдельным национальным школам и направлениям.

Теория романтического пафоса, впервые заявленная Белинским на основе гегелевской эстетики, получила свое развитие в последнее время в трудах Г.Н. Пospelова и Е.Г. Рудневой. Г. Н. Пospelов определял романтику как «подъем и расцвет эмоционального самосознания личности, ее душевных переживаний, вызванных стремлением к возвышенному, «сверхличному» идеалу и объективируемых в тех или иных явлениях действительности». ¹¹

Е.Г. Руднева в книге «Пафос художественного произведения» (М., 1977) рассмотрела содержание и место романтики как категории пафоса в системе немецкой эстетики и в ее трансформации у Белинского. Наиболее детально «романтический пафос» и «романтическое настроение» проанализировано ею в специальной монографии «Романтика в русском критическом реализме: Вопросы теории» (М., 1988), где определены важнейшие стороны этого вида идейно-эмоциональной оценки.

Исходя из постулатов указанных работ, мы считаем необходимым взять следующее рабочее определение: романтизм - это такое литературно-художественное движение XIX века, в пределах которого художник может возвыситься до эмоционально активного и свободного выражения своей индивидуальности как в отношении к сверхличному эстетическому идеалу, так и к внутреннему миру героя.

Философская основа романтического произведения зиждется на

стремлении творящего субъекта к идеалу, трансцендентному его душевному миру.

Степень изученности проблемы романтизма в лирике Пушкина

Вопрос об особенностях пушкинских романтических произведений возникает уже в литературной критике 1820-х годов.¹² Здесь следует назвать полемику о «Руслане и Людмиле» 1820 года и полемику П.А. Вяземского и М.А. Дмитриева в связи с публикацией поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» в 1824 году. В тексте поэмы М.А. Дмитриевым проницательно выделены особые признаки пушкинского романтического стиля: «соединение быстроты рассказа с неподвижностью действия», «пылкости страстей с холодностью характеров». Главную особенность художественного слога он усматривал в том, что «новость выражения новой школы состоит не столько в словах, сколько в несовместимом соединении оных».¹³

П.А. Вяземский высоко оценил романтическую неопределенность описаний в поэмах Пушкина, считая, что прозаические подробности лишают общую картину целостности и последовательности. Непосредственный предшественник Белинского в последовательном и пристрастном истолковании романтического стиля и метода гениального поэта, он стал одним из самых решительных сторонников нового романтического представления о мире в творчестве Пушкина.

Наиболее значительными для понимания проблемы «Пушкин и романтизм» являются критические выступления Белинского. Хотя, по мнению критика, романтизм как литературное направление к концу 30-х годов XIX века исчерпал свою актуальность, в его сознании он оставался все тем же прогрессивным движением в

европейском искусстве. Для Белинского романтизм — «не иное что, как возвращение к естественности, а следственно, самобытности и народности». ¹⁴ В статье «Русская литература в 1841 году» Белинский предложил новое понимание романтизма как выражения особенностей внутреннего мира «души и сердца» (4, 301), как следствия развития «до последней крайности значения человеческой личности» (6, 123). Здесь он полностью солидаризируется с Гегелем, полагавшим, что форму романтического искусства составляет внутренняя жизнь, субъективность. В цикле статей «Сочинения Александра Пушкина» (1843—1846) фактически им была поставлена задача осмысления общего начала, свойственного всем романтикам: «Сущность романтизма, — писал Белинский, — заключается в его идее, а не в произвольных случайностях внешней формы» (6, 114).

В статьях, посвященных Батюшкову и Жуковскому, Белинский предложил как историко-культурное, так и типологическое истолкование романтизма, определил содержание нового идеала и взаимоотношение поэтических идей и представлений Батюшкова, Жуковского и Пушкина. Однако в пятой статье, где речь идет почти исключительно о лирике Пушкина, проблемы романтизма отступают на задний план перед «пафосом» поэзии Пушкина, ее гуманностью, народностью и артистичностью.

В статье «Русская литература в 1841 году» Белинский затрудняется определить общее направление поэзии Пушкина, считая, что «имя романтика навязано на него не совсем впопад» (4, 309—310) и что романтизм носит более или менее односторонний и исключительный характер. Эти суждения критика свидетельствовали о постепенной утрате им интереса к проблемам

романтизма в целом в перспективе грядущего господства «натуральной школы».

В дальнейшем в критике и литературоведении второй половины XIX века проблема пушкинского романтизма и тем более его отражения в лирике почти не встает. В обсуждении «анненковского» издания сочинений Пушкина и для А. Дружинина, и для А. Григорьева, и для М. Каткова, и для Н. Добролюбова и Н. Чернышевского проблемы романтизма заслонены более злободневными. И для первых литературоведов-систематиков пушкинского творчества А.И. Незеленова,¹⁵ Б.В.Никольского¹⁶ проблемы романтизма не становятся предметом специального обсуждения.

Итогом деятельности дореволюционного академического пушкиноведения является издание сочинений Пушкина под редакцией крупнейших специалистов того времени - Л.Н. Майкова, И.Н. Жданова, В.Е. Якушкина, П.О. Морозова (Академия наук, Спб., 1900 – 1916). В нем впервые в истории пушкинистики ставится и решается задача систематической публикации большинства вариантов текста. Издание отличается полнотой привлекаемых материалов, использование наиболее авторитетных рукописей и печатных изданий, широкий подбор вариантов, многоаспектный и разносторонний комментарий к текстам и вариантам. Обширное количество фактов, приводимых в них, вооружало ученых необходимыми данными для новых исследований. Однако, несмотря на большой объем представленных в сопровождающих текст разысканьях, которые буквально «подталкивали» ученых к выявлению и анализу романтических тем, образов и мотивов у Пушкина, а затем к сопоставлению с европейскими романтиками, изучение и интерпретация текстов в этом издании лишена

системности и определенности.

Среди дореволюционных изданий выделяется также Собрание сочинений Пушкина в шести томах под редакцией С.А. Венгерова (Спб., 1907—1915). Комментарии к лирическим стихотворениям доведены в нем до 1830 года, целый ряд наблюдений сохраняет свою значимость до настоящего времени. Помимо традиционных примечаний в корпус издания были включены обширные монографические статьи о своеобразии пушкинского творчества в его романтическом содержании, соотнесенном с литературно-общественной жизнью начала XIX века. Данное издание стало своеобразной пушкинской энциклопедией начала XX века, сохраняя свою значимость до наших дней, но одновременно оно продемонстрировало разрыв между проблемным и фактологическим анализом лирики Пушкина, что ощущается в науке и сегодня. По словам Б.Л. Модзалевского, «только с конца 1910-х гг. пушкиноведение из области просвещенного любопытства или более или менее стихийного занятия переходит на ступень пристального исследовательского труда». ¹⁷ С начала XX века сосуществуют две противоборствующие тенденции в истолковании текстов Пушкина – академическая в лице В.В. Сиповского и Н.А. Котляревского, придерживавшихся историко-культурного уклона, и абстрактно-философская, представленная именами Д.С. Мережковского, М.О. Гершензона, Вяч. И. Иванова.

Вплоть до 20-х годов XX века изучение романтической лирики Пушкина шло в рамках поиска влияния на него европейских поэтов. В этом отношении был сделан ряд важных наблюдений в работах Н.П. Дашкевича, Н.В. Яковлева, А.Л. Бема, Н.Ф. Сумцова, В.В. Сиповского. Итогом этой традиции стала книга В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», вышедшая в 1924 году. В ней

исследователь анализирует «южные» поэмы Пушкина, романтическая же лирика, несмотря на значительное воздействие байронических начал, остается за пределами общей концепции, на что недавно обратил внимание современный исследователь С. А. Кибальник.¹⁸

Наиболее показательной для пушкинистики рубежа XIX—XX веков является концепция пушкинского романтизма, предложенная авторитетным в университетских кругах начала XX века профессором В.В. Сиповским в его статье «Пушкин и романтизм».¹⁹ Основу романтизма, по В.В. Сиповскому, составляет индивидуализм как принцип отражения действительности (в отличие от классицизма, пронизанного пафосом общечеловеческого, и от реализма, в центре которого стоит проблема изображения типического в характерах персонажей). В соответствии с ним ученый прослеживает развитие романтического мировосприятия в на разных этапах творчества Пушкина.

В лицейский период творчества Пушкин часто обращался к автохарактеристике. «Нет другого русского поэта, — замечает автор, — который бы так много говорил о себе»; с 1817 года его охватывает «мучительное ощущение горя от ума, трагизм непримиримого конфликта с толпой, упорное бегство от людей». Таким образом, по мнению Сиповского, Пушкин — романтик в той мере, в какой он выступает в жизни как индивидуалист. Именно поэтому «Пушкин в своем творчестве осуществил все виды и все существенные черты романтизма».²⁰

К данной работе по методологии близка монография И.И. Замотина «Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе» (1913), в которой рассмотрена позиция Пушкина в отношении программы журнала «Московский вестник» и к

литературным манифестам любомудров.²¹ В этой работе приведен обширный фактический материал, подчиненной абстрактной схеме: романтический герой движется от индивидуализма к чувству национального, а далее к универсальным основам жизни.

Полный пересмотр прежних концепций пушкинского романтизма был произведен Б.С. Мейлахом в книге «Пушкин и русский романтизм» (1937). Автор отрицает органическую связь Пушкина с поэзией Жуковского, резко оспаривает интерпретацию темы поэта и поэзии, предложенную символистами, ставит в прямую связь литературно-поэтические взгляды Пушкина и декабристов, а в романтике поэта усматривает полное и безоговорочное преодоление так называемого «реакционного» романтизма. Подобная постановка вопроса снимает проблемы пушкинского метода, стиля, особенностей образного строя языка. В дальнейшем Мейлах в своих работах пересмотрел наиболее крайние из своих суждений, уточнил ряд общих характеристик пушкинского романтизма в книгах «Пушкин и его эпоха» (1958), «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» (1962), «Талисман» (1984), «Творчество Пушкина: Развитие художественной системы» (1984), «Декабристы и Пушкин» (1987), «...Сквозь магический кристалл» (1990), сохранив, однако изначальную недооценку роли романтизма в истории русской литературы первой половины XIX века. «Ограниченность» и «клишированность» романтизма Пушкина отмечает Мейлах в работе 1984 г. «Творчество Пушкина: Развитие художественной системы»: «Романтизм, провозглашая полную свободу от «правил» и «полновластие чувств», пришел к условности и схематичности, но уже романтической».²²

В послевоенные годы вышли две значительные монографии о творчестве Пушкина, во многом определившие новые направления

научного поиска. Это, прежде всего, книга Г.А. Гуковского «Очерки по истории русского реализма: Пушкин и русские романтики» (Саратов, 1946) и монография Д.Д. Благого «Творческий путь Пушкина» (М., 1950; вторая часть вышла в 1967 году). Д.Д. Благой обогатил характеристику романтизма Пушкина, сопоставив его поэзию с творчеством Жуковского и Байрона. Анализ отдельных романтических стихотворений был им осуществлен и в сборниках его статей: «Мастерство Пушкина» (М., 1955) и «Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина» (М., 1979).

Принципиально новое решение проблем русского романтизма в тесной связи с изучением творчества Пушкина предложил Г.А. Гуковский, который подчеркнул актуальность проблемы своеобразия романтического мировосприятия, отразившегося в художественном стиле лирики Пушкина. Исследователь последовательно развил тезис дореволюционных ученых о качественном своеобразии субъективизма и индивидуализма поэтов-романтиков, признал методологически необходимым исследование словесных тем и лейтмотивов, «слов-символов и знаков состояния души»²³ в их творчестве. Гуковский по-новому поставил и проблему лирического героя, которого он определил как «образ-характер, построенный поэтическим творчеством», подчеркнув необходимость соотнесения «лирической биографии» поэта-романтика с воссозданной в поэтическом тексте новой реальностью.

Он же радикально пересмотрел и вопрос об отношении Пушкина к традиции Жуковского. Если для Мейлаха это лишь процесс преодоления реакционного наследия Жуковского, то для Гуковского - преодоление безусловно подразумевает органическое усвоение: «Пушкин не отказался от наследия Жуковского *даже в 1820-х годах* (курсив мой. — А.С.), но использовал его, включив в

новую систему». ²⁴ Этот взгляд нашел дальнейшее развитие в работах Л.Я. Гинзбург «Пушкин и реалистический метод в лирике» и в главе об элегиях Пушкина в книге Л.Г. Фризмана «Эволюция лирического жанра» (1973). Работа Гуковского имеет исключительно важное методологическое значение для исследования не только пушкинского романтизма, но и русской поэзии в целом. Гуковский полагал, что раннее творчество Пушкина находится в пределах романтизма в двух его ипостасях психологическом (Жуковский, Батюшков) и героическом (Гнедич, Катенин): «Основу поэтической работы Пушкина составляет объединение школы Жуковского и гражданского романтизма. Подлинным собирателем русского романтизма был молодой Пушкин». ²⁵ После данной работы не было создано обобщающих концептуальных работ, которые были бы проблемно ориентированы на вопросы романтизма в лирике великого поэта.

Существенный вклад в понимание пушкинского романтического стиля внесли две фундаментальные работы акад. В.В. Виноградова — «Язык Пушкина» (1935) и «Стиль Пушкина» (1941). В них подробно раскрыто своеобразие стилевых традиций многих пушкинских произведений, правда, в соответствии с поставленными задачами безотносительно к литературным направлениям; поэтическое новаторство Пушкина рассматривается на фоне поэтических стилей русской поэзии первой трети XIX века, многие из которых были осмыслены Виноградовым в качестве характеристик романтического речевого стиля. Традиции лингвостилистического подхода В.В. Виноградова к лирическому тексту романтиков нашли продолжение в работах сотрудников Института русского языка АН СССР: Поспелова Н.С. «Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина» (М.,

1960), Ильинской И.С. «Лексика стихотворной речи Пушкина» (М., 1970), Григорьевой А.Д., Ивановой Н.Н. «Поэтическая фразеология Пушкина» (М., 1969).

В конце 40-х годов было завершено Большое Полное собрание сочинений Пушкина. Оно представляет исключительную ценность для изучения романтической лирики Пушкина, так как воспроизводит «историю текста» — от первых набросков до окончательного печатного или рукописного варианта. Главный недостаток этого издания, как известно, заключается в отсутствии реально-исторического и общего литературоведческого комментария. В корпус примечаний введены лишь краткие указания на место и время первых публикаций и источники текста. Это затрудняет раскрытие смысла иносказаний, намеков, полемики, скрытой иронии, важных в отношении разночтений. Несмотря на этот факт, «вариативность» романтического текста может быть глубоко и всесторонне исследована лишь на основе изданий подобного типа. Думается, что выход первого тома нового академического издания текстов Пушкина, подготовленный сотрудниками Института русской литературы РАН (Пушкинский дом) в Санкт-Петербурге, позволит не только более совершенным способом проанализировать случаи спорных и сомнительных датировок, вариантов текстов, но и осознать весомость и значимость романтического начала в творчестве Пушкина.

Острая потребность в обобщающих трудах, которые обрисовали полноту и масштаб пушкинского творчества, возникла в 1950-е гг. Период романтизма занимает в них важное место. Таковы монографии Д.Д. Благого и Б.В. Томашевского. Хотя они не до конца реализовали свои замыслы, их работы позволяют выявить общую логику развития пушкинского творчества. В

фундаментальных исследованиях Б.В. Томашевского «Пушкин: 1813—1824» (М.;Л., 1956. Кн. 1); «Пушкин: Материалы к монографии: 1824-1837» (М.;Л., 1962); «Пушкин: Работы разных лет» (М., 1990) на первом плане оказались процессы эволюции творчества Пушкина в целом, проблемы лирики не составили самостоятельного аспекта исследования. Попытку представить наиболее важные стороны лирики Пушкина предпринял Н.Л. Степанов в книге «Лирика Пушкина» (М., 1959), не воссоздав, однако, всей полноты лирического наследия Пушкина. В цикле очерков Б.П. Городецкого «Лирика Пушкина» (М., 1962) господствует описательность, преобладают несистематизированные подробности биографии, текстологии и заметки общего характера. В названных работах основное внимание уделяется вопросам переходного характера пушкинского романтизма, делаются попытки определить его хронологические рамки. Вопросы специфики пушкинской романтики, ее существенных сторон и особенностей обсуждаются преимущественно на тематическом уровне.

В 70-х годах общий интерес к проблемам романтизма в русской и мировой литературе обозначился более отчетливо: был издан ряд исследовательских работ сотрудников ИМЛИ и МГУ — «Проблемы романтизма» (М., 1971), «К истории русского романтизма» (М., 1973), серия сборников Казанского и Тверского университетов под редакцией Н.А. Гуляева и И.В. Карташовой. В них были рассмотрены проблемы теории и типологии романтизма, его аналоги в европейской литературе XIX века, что помогло представить русский романтизм в более широкой концепции общеевропейского романтизма. В большинстве современных немецких работ романтизм также предстает не как феномен

национальной литературы, а как общеевропейское литературное движение.

Проблема пушкинского романтизма специально рассмотрена А.М. Гуревичем в статье «Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму». ²⁶ Ее основной пафос заключается в настойчивом акцентировании факта постоянной полемичности Пушкина по отношению к теоретическим установкам русских и европейских романтиков. Автор указывает на расхождения Пушкина с декабристами по вопросам этики, с любомудрами по проблемам отношения мира природы и мира духовной жизни, полагая, что пушкинское понимание свободы существенно отличается от той, которую проповедовали сторонники романтического индивидуализма. ²⁷

Исключительный интерес для изучения романтизма Пушкина представляет концептуальная работа В.И. Коровина «Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов», вышедшая в первом томе коллективной монографии ИМЛИ РАН «История романтизма в русской литературе» (1979). Зарождение романтических настроений поэта автор относит к петербургскому периоду его творчества, когда происходит усвоение Пушкиным элегического стиля Жуковского и Батюшкова. В.И. Коровин рассматривает важнейшие вопросы романтического идеала, стиля, метода, проблематики, лирического героя в творчестве поэта. Он отмечает перестройку образа лирического героя в его романтической поэзии: «В элегиях Пушкина возникает биографически конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно романтический образ изгнанника добровольного». ²⁸ Ученый квалифицирует активное начало пушкинского лирического героя как романтическое, им доказано, что романтизм является открытой системой, сохраняющей

и устойчивые и изменяющиеся признаки метода. Авторское сознание в лирике Пушкина конкретно связывается с историческими стадиями европейского романтизма.

Общая основа лирической поэзии Пушкина, согласно исследованию В.И. Коровина, безусловно, романтическая, она включает весь спектр ее модификаций и вариаций: «Центральная тема — ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное пошлой и повседневной жизни». ²⁹ Учитывая и просветительскую традицию в лирике 20-х годов, Коровин приходит к важному выводу о несводимости всей лирики Пушкина только к романтизму. Многие из его обобщений и наблюдений реализованы в обширной энциклопедии «А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь» (М., 1999).

Обобщением целого ряда его предшествующих исследований по проблемам романтизма стала работа Н.В. Фридмана «Романтизм в творчестве А.С. Пушкина» (М., 1980). Своеобразие романтизма поэта автор определяет с помощью единственного отличительного признака: «Романтизм Пушкина — это вольнолюбивый романтизм страстей»; эти «исключительные необыкновенные страсти» возникли «как следствие острого недовольства душевной мелкостью общественных верхов». ³⁰ К сожалению, всю сложность и богатство романтического взгляда Пушкина на мир автор сводит к теме страсти, к изображению «исключительных страстей».

Большинство исследователей, изучая отношение Пушкина к романтизму, сводят его содержание к одному критерию – страсти, индивидуализму, свободе воли, склонности к предопределению, однако решение о том или ином модусе бытия и сознания человека не следует выдавать за исчерпывающую характеристику романтизма как такового. Ни творчеством декабристов, ни Любомудров не

исчерпывается богатство романтического мировосприятия, как не может быть оно ограничено проповедью индивидуализма или «презрением» к прозе жизни.

В последние десятилетия XX века вышло много ценных исследований, посвященных общим и частным проблемам поэтики романтизма, во многих из них рассматриваются вопросы, непосредственно связанные с пушкинским романтизмом. Это работы Ю.В. Манна («Поэтика русского романтизма». М., 1976; «Динамика русского романтизма». М., 1995), Л.Я. Гинзбург («О лирике». М., 1974),³¹ В.Н. Турбина («Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров». М., 1978), С.Г. Бочарова («Поэтика Пушкина». М., 1974), Е.А. Маймина («Русская философская поэзия: Поэты-любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев». М., 1976). В указанных трудах основное внимание уделяется общим процессам, которые характеризуют литературное движение в русской литературе XIX века. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму не встает в них в качестве специальной задачи, требующей принципиально нового рассмотрения.

Существенные в научном отношении материалы, посвященные вопросам особенностей романтических текстов, содержатся на страницах специально посвященных Пушкину неперiodических научных сборников, таких, например, как: «Пушкин: Материалы и исследования» (М.;Л. Т.1. 1956 --); «Пушкин: Временник Пушкинской комиссии» (Л. Вып. 1. 1964 --); «Пушкин и его современники» (Л., Т. 1(40). 1999 --); «Болдинские чтения» (Нижний Новгород, 1976 --), «Московский пушкинист» (М., Вып. 1. 1995 --). На важнейших из них в аспекте темы нашей работы мы собираемся остановиться по ходу исследования.

В свое время целым рядом ученых была предпринята попытка установить время зарождения реалистического метода в лирике Пушкина как бы в противовес романтике 1820-х гг.³² Здесь следует назвать труды Л.Я. Гинзбург «К постановке проблемы реализма в пушкинской лирике» («Пушкин: Временник Пушкинской комиссии». М.; Л., 1936. Кн. 2), С.М. Бонди «Рождение реализма в творчестве Пушкина» (см.: Бонди С.М. «Мир Пушкина: Избранное». М., 1999), Л.С. Сидякова «Изменение в системе лирики Пушкина 1820—1830-х годов» («Пушкин: Материалы и исследования». Л., 1982. Т.10), наконец, монографические исследования В.Д. Сквозникова «Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике» (М., 1975), «Русская лирика: Развитие реализма» (М., 2002). Все они на разном фактическом материале и отличающихся друг от друга методологических позициях развивают тезис Гуковского о социальном детерминизме как главном и решающем критерии реалистического творчества любого писателя, который исследователь выдвинул в монографии «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957). В современном литературоведении, как отечественном, так и зарубежном, вопрос о критериях, принципах и признаках реализма до настоящего времени не представлен в качестве разработанной концепции, соответствующей особенностям русского литературного процесса первой половины XIX века.

Таким образом, прослеживая историю пушкиноведения, содержащую немало непреходящих ценностей, следует сделать вывод, что ясного и определенного ответа на вопрос о возникновении реализма в лирике Пушкина пока нет, в связи с чем и вопрос о характере его романтизма в 20—30-е годы остается открытым для новых решений, даже если принять общепризнанное

по преимуществу в популярной учебной литературе положение о «рождении» реализма в трагедии «Борис Годунов» и поэме «Евгений Онегин».

Мы считаем, что настало время более внимательно отнестись к скептическим выводам В.В. Виноградова о «поспешном» выявлении литературоведами реализма в поэзии 20—30-х годов XIX века, высказанным в его монографиях «О языке художественной литературы» (М., 1959) и «Проблемы авторства и теория стилей» (М., 1961).

Перспективы исследования вопросов метода и стиля лирики Пушкина определены в монографических работах С.А. Фомичева «Поэзия Пушкина: Творческая эволюция» (Л., 1986); «Праздник жизни» (СПб., 1995), Е.А. Маймина «Пушкин: Жизнь и творчество» (М., 1986), а также сборнике его концептуальных статей «О русском романтизме» (М., 1975), Г.П. Макогоненко «Творчество Пушкина в 1830-е годы: 1830— 1833 » (Л., 1974) и «Творчество Пушкина в 1830-е годы: 1833—1836» (Л., 1982), наконец, в трудах В.И. Кулешова «А.С. Пушкин: Жизнь и творчество» (М., 1987), «А.С. Пушкин: Научно-художественная биография» (М., 2002), Г.А. Лескиса «Пушкинский путь в русской литературе» (М., 1993), В.Э. Вацуро «Лирика пушкинской поры: Элегическая школа» (СПб., 1994; «Из истории литературного быта пушкинской поры» (М., 1989), Ю.М. Никишова «Дум высокое стремленье»: Очерки духовной биографии Пушкина». Т.1 – 3 (Тверь, 2003), Н.И. Михайловой «'Витийства грозный дар...': Пушкин и ораторская культура его времени» (М., 1999) . При всей своей содержательности и ценности данные работы по своему существу, по задачам и обобщенному характеру изложения не касаются непосредственно художественного своеобразия пушкинского романтизма. В каждой

из перечисленных работ романтическому периоду уделяется внимание, соотносимое с общей задачей — показать эволюцию пушкинского творчества на всем его протяжении. Проблематика же собственно романтической лирики вынужденно рассматривается лишь в ее обособленных проявлениях.

Попытки найти новые подходы к смыслу пушкинского лирического текста, обнаружить то их художественное своеобразие, которое неизбежно ускользает при обычном, тематико-биографическом подходе, предприняты в монографиях В.А. Грехнева — «Болдинская лирика Пушкина; 1830 г.» (Горький, 1980), «Лирика Пушкина: О поэтике жанров» (Горький, 1985) и «Этюды о лирике Пушкина» (Нижний Новгород, 1991), «Мир пушкинской лирики» (Нижний Новгород, 1994). В них представлен развернутый анализ многих шедевров пушкинской романтической лирики, на теоретически углубленной основе исследуется поэтика, метод и стиль важнейших лирических произведений Пушкина. Эти исследования отличаются новаторским характером анализа романтической проблематики, а также образцовой научной интерпретацией жанрового содержания лирики поэта. По словам В.А. Грехнева, «Пушкин в поэзии — прежде всего лирик по глубочайшей своей сути. Он дерзновенно раздвинул горизонты лиризма и щедро обогатил его формы». ³³ В итоговой монографии С.А. Кибальника «Художественная философия А.С. Пушкина» (СПб., 1999) исследованы важнейшие концепты поэтического мира поэта.

Особое значение для исследования пушкинской лирики имеет анализ отдельного текста, так как любое романтическое произведение осознается поэтом как уникальное в своем роде

создание, никогда и никем неповторимое. Анализ отдельного лирического произведения - насущная задача современной пушкинистики. Методика анализа лирического текста до сих пор во многом зависит от индивидуальных вкусов и симпатий исследователя. Опыт многих отечественных и зарубежных литературоведов не получил еще полновесного и методологически перспективного обобщения. Это и последовательность описания, и чередование аспектов рассмотрения текста, и определение свойств и признаков «поэтического» начала в тексте.

Исследователю, сознательно стремящемуся к последовательности и объективности анализа, нередко бывает трудно отказаться от навязывания оригинальному тексту тенденциозно ориентированного прочтения, принятия произвольных смысловых решений. Вдвойне трудно проникнуть в специфические особенности романтического текста, максимальным образом учесть его исторически мотивированную автономность.

Новые пути и подходы к целостному анализу лирического произведения намечены в таких фундаментальных трудах современных литературоведов, как «Лермонтовская энциклопедия» (М., 1981); «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973); «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985). Уникальное монографическое исследование стихотворения Пушкина принадлежит акад. М.П. Алексееву «Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг...": Проблемы изучения» (Л., 1967).

Значительны успехи немецких интерпретаторов лирических феноменов романтизма. Это школа исследовательницы К. Гамбургер, которая своей книгой «Логика поэзии» утвердила продуктивные подходы к анализу лирического текста. Особенно важны в этой связи работы К. Песталоцци «Возникновение

лирического 'я'», К. Спиннера «Структура лирического 'я'», Х. Ленерта «Методы интерпретации лирики» и других исследователей.³⁴

В XIX веке редко кто из критиков и литературоведов считал необходимым обращаться к анализу отдельных стихотворений Пушкина. Ценное начинание в этом отношении принадлежит Л.И. Поливанову, который в 80-х годах издал сочинения Пушкина таким образом, что каждое стихотворение поэта предварялось развернутым историческим и литературоведческим комментарием, включавшим все накопившиеся к этому времени сведения, которые в каждом новом издании дополнялись и уточнялись. Традиция анализа отдельного стихотворения была заложена и в работах Н.Ф. Сумцова «А.С. Пушкин: Исследования, статьи и заметки о Пушкине» (Харьков, 1900) и «"Пророк" Пушкина в связи с его же "Подражаниями Корану"» (М., 1898). По своим выводам эти работы далеко не во всем могут нас удовлетворить в настоящее время, но они представляют несомненную ценность как факт становления нового типа литературно-критического исследования отдельно взятого романтического текста.

Важный импульс изучению отдельного лирического стихотворения был задан статьей В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» («Начала». 1921. № 1). Итоги его научных разработок, в центре которых находились многие образцы романтической лирики Пушкина, позднее были собраны в сборнике его работ «Вопросы теории литературы» (Л., 1928).

Большой вклад в оживление интереса к «штудиям» лирических миниатюр Пушкина в послевоенный период внес А.И. Белецкий, который предложил новаторские образцы

«проникновения» в художественный смысл таких текстов Пушкина-романтика, как «Анчар» и «Я помню чудное мгновенье...». ³⁵

В настоящее время созданы такие существенные работы по методике анализа стихотворного текста: Ю.М. Лотман «Анализ поэтического текста» (Л., 1972); «В школе поэтического слова» (М., 1988); «О поэтах и поэзии» (М., 1996), М.М. Гиршман «Анализ поэтических произведений Пушкина, Лермонтова, Тютчева» (М., 1981), «Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление» (Донецк, 1996).

Оригинальные примеры прочтения пушкинского текста принадлежат В.С. Непомнящему, часть их вошла в его сборник «Поэзия и судьба» (М., 1983, 3-е изд.1999), в монографию «Пушкин: Русская картина мира» (М., 1999).

О том, что романтизм есть существенный элемент, определивший лирику Пушкина, свидетельствуют новаторские работы В.Н. Аношкиной «Романтическая муза Пушкина» (М., 2001), и американской исследовательницы М. Гринлиф «Пушкин и романтический модус» (1994). В первой работе выделены важнейшие аспекты пушкинского романтизма – образы свободы, искусства, любви. Акцент сделан на динамике лирического начала, на оценке новых эстетических возможностей Пушкина-романтика. Во второй монографии детально обследованы жанры элегии, фрагмента, образы востока, иронический модус в лирике Пушкина; стиль Пушкина осмысливается как последовательно романтический.

В целом современный уровень осмысления пушкинских романтических текстов можно оценить следующим образом. Внимание ученых по преимуществу привлекают лишь «южные» поэмы, в которых усматривается главное творческое достижение романтического периода Пушкина. Лирика остается на втором

плане, ее или обходят молчанием или характеризуют лишь в самом общем плане. Еще одна особенность, свойственная большинству работ о пушкинском романтизме, — это сведение его сущности к одной, ведущей, по мнению исследователей, черте — индивидуализму, утверждению высоких страстей, ценностей свободы, героики подвига, в то время как пушкинский романтизм — это, прежде всего, система взглядов на окружающую действительность. Поэтому едва ли целесообразно ограничиваться характеристикой одной «глобальной» черты. На наш взгляд, необходимо шаг за шагом восстанавливать всю группу проблем, встающих перед поэтом-романтиком, и решать их не только с учетом биографических реалий и жизненного кредо автора, но в большей степени исследуя образный строй и стиль Пушкина, сквозь призму которых и открывается специфика его отношения к миру.

Романтизм Пушкина до сих пор рассматривается едва ли не как маргинальное явление, мотив «преодоления романтизма» стал центральным у исследователей Пушкина, отсутствует последовательная концепция пушкинского романтизма, как и типология романтического метода.

Несмотря на наличие целого ряда глубоких исследований, давно уже ставших достоянием нашей науки, а также новейших работ, свидетельствующих о возрастании интереса к поэзии Пушкина, его лирика по-прежнему нуждается в дальнейшем изучении. Она не только не исследована в полном объеме, но и настоятельно требует нового прочтения, освобождения от стереотипов, схематизирующих творчество поэта.

Важной стороной романтической лирики Пушкина является ее связь с ведущими поэтическими системами, существовавшими в его

время в Западной Европе. Исследование контекста общеевропейского романтизма — крайне трудное, но необходимое условие для понимания и освещения национального своеобразия пушкинского романтизма. За последнее время значительное оживление произошло и в западноевропейской пушкинистике: важны работы американских и немецких славистов и пушкинистов. Среди них выделяются капитальные труды Шоу, О'Белл, Майклсона, Бетеа, Бриггса, Сэндлер, Клайтона. Когорту заслуженных пушкинистов Германии возглавляют Кайль, Роте, Шмид, Книгге. В исследованиях зарубежных ученых можно обнаружить многочисленные тонкие и точные наблюдения над особенностями пушкинских текстов, но и там пока не создана целостная концепция пушкинской лирики в ее эволюции. Таков еще один из итогов изучения Пушкина в XX веке.³⁶ Методологические аспекты такого направления исследований романтической поэтики намечены в труде В.И. Кулешова «Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке: Первая половина» (М., 1977).

Таким образом, в пушкинистике накопилось большое количество ценных исследований, рассматривающих поэзию Пушкина в ее целостности и в историческом развитии, наблюдений, касающихся лирики в связи с общими процессами его творчества. Однако по своей сути, задачам, характеру изложения они далеки от нашей цели и не касаются тех проблем, о которых пойдет речь в настоящей работе.

Рассматривая проблему утверждения романтического идеала в лирике Пушкина, необходимо представить романтизм в целом как определенное поэтическое мирозерцание и соответствующую ему

художественную систему. Такой подход вызывает целый ряд трудностей объективного порядка. Прежде всего, встает вопрос об отношении Пушкина к тем романтическим системам, которые ему предшествовали и сопутствовали. Если говорить о французской литературе, то очевидны симпатии русского поэта скорее к предромантикам типа А. Шенье, нежели к последующим французским поэтам — о творчестве Виньи, Гюго и Ламартина Пушкин нередко отзывался критически и даже насмешливо. Серьезно интересуясь такими романтиками, как Мериме, Нодье и Жанен, основное внимание поэт все же обращал на постромантическую, близкую к натуралистической, манеру Жанена, на особенности восприятия Мериме сербских народных песен. Заметим, что романтическое мировоззрение в его сущностных философских характеристиках недостаточно полно было осознано и самими французскими романтиками.³⁷

Что касается английских романтиков, то в 20-е годы создавалась совершенно иная ситуация: Пушкин пережил сильное влияние личности и творчества Байрона, результаты которого могут быть строго фиксированы — сюжетика и композиция лирико-эпических форм, краткий период восхищения собственно литературными героями Байрона. Однако просветительские традиции несомненно ограничивали влияние байронизма на мировосприятие Пушкина. Более глубоким оказалось творческое усвоение опыта В. Скотта. Повышенный интерес у Пушкина вызвало также творчество Колриджа, Корнуэлла, Саути и Вордсворта во второй половине 20-х – первой половине 30-х гг.³⁸

Непосредственные, контактные связи творчества поэта с немецкой романтической поэзией были крайне ограничены, и даже там, где такие связи можно было бы усмотреть, следует быть крайне

осторожным — знание немецкого языка было у Пушкина явно недостаточным для того, чтобы отразиться на результатах его восприятия немецкой литературы и принести весомые плоды. Многих поэтов Германии Пушкин знал через посредство французских переводов. Ряд идей немецкого философского романтизма были восприняты им благодаря английским переводам, и произошло это в поздний период его творчества. Следует отметить особую роль русских посредников в знакомстве Пушкина с романтическими идеями Европы. Исключительно велика в этом отношении роль Жуковского. Его вклад в знакомство русского общества с поэтикой немецких поэтов и писателей разного масштаба и значения убедительно документируется и подтверждается в исследованиях Ф.З. Кануновой,³⁹ А.С. Янушкевича⁴⁰ и Р.В. Иезуитовой.⁴¹

Подавляющее большинство русских поэтов, окружавших Пушкина, однозначно и последовательно утверждали романтические идеи. Живая связь между ними и Пушкиным настолько несомненна, что с уверенностью можно говорить об особой романтической атмосфере, окружавшей поэта: Баратынский и Дельвиг, Веневитинов и Языков, Глинка и Туманский явственно и отчетливо провозглашали право поэта на особое, романтическое, видение мира. Наиболее последовательно за романтизм ратовал Вяземский, один из близких друзей поэта.⁴² Общеромантическую атмосферу формировали и поэты, творчество которых оставляло Пушкина равнодушным, — это Марлинский, Кукольник, Загоскин. Выступления молодого Гоголя-критика, статьи Шевырева, братьев Киреевских привлекали поэта своей талантливой защитой принципов нового романтического искусства.

Нередко оспариваемое представление историков литературы о «пушкинской плеяде», в которую входили только романтики, позволяет, тем не менее, осознать тот факт, что Пушкин, постоянно находился среди тех поэтов первой трети XIX века, которые были не только его современниками, но и единомышленниками в борьбе за утверждение романтизма.

За лирическим «мы» в стихотворениях, посвященных лицейским годовщинам, стоит действительно группа близких по духу людей. Характерно, что его отношения с Кюхельбекером всегда перерастали в спор, частые творческие разногласия были у него с Катениным. Вопрос о постоянной вовлеченности Пушкина в атмосферу поэтического романтизма не может быть никем оспорен, хотя несомненно нуждается в тщательных фактологических подтверждениях. Круг чтения, переписка с друзьями, затрагивающая вопросы поэтического творчества, частные беседы — здесь все оказывается важным и существенным. Поэтому знание общей атмосферы русского романтизма, как и сведений о малейших деталях связей поэта с русскими и европейскими романтиками, проливает свет на его отношение к романтизму как общеевропейскому литературному движению. Вспоминая отзыв Пушкина о статье И. Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год», опубликованной в альманахе «Денница» 1830 года, где тот положительно откликается на факт появления «молодых поэтов немецкой школы» — Шевырева, Хомякова и Тютчева — и отмечает их «истинный талант»,⁴³ мы в то же время не должны забывать о постоянных колебаниях в оценке им литературной позиции журнала «Московский вестник», органе любомудров, пропагандировавшем крайние романтические тенденции в русской эстетической мысли 30-х годов. О негативном отношении поэта к позиции журнала мы

читаем в мартовском письме к Дельвигу 1827 года: «Ты пеняешь мне за "Московский вестник" и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее, да что делать?» (XIII, 341). А в то же время в 23-м номере «Московского вестника» того же года было напечатано стихотворение «Поэт» — одна из самых ярких деклараций романтической свободы художника.

Романтические тенденции в творчестве Пушкина могут быть прослежены на различных уровнях — от сюжетных мотивов до частной семантики отдельного эпитета. Ясно, однако, что для поэта романтизм — это новый тип мировосприятия и жизнестроения, а не только стилистическое своеобразие.

В отечественном и зарубежном литературоведении неоднократно освещались самые разнообразные аспекты романтизма в творческой практике Пушкина: использование романтических сюжетов, переделка фабул народных сказок в поэтические тексты, активизация сюжетных схем байроновского типа («южные поэмы»), обращение к легендам средневекового Запада («Сцены из рыцарских времен»), преобразование новеллы о «разбойниках» в повествовательный текст («Дубровский», «Капитанская дочка»), трансформация народных баллад («Песни западных славян»), использование фантастики («Пиковая дама»), насыщение философской проблематикой историй и легенд об одаренных творческих натурах («Моцарт и Сальери», «Египетские ночи»), введение историй-сновидений («Гробовщик»), изображение героев-безумцев в ироническом и серьезном планах («Медный всадник», «Полтава»), объединение в рамках единого повествовательного блока фантастики и реальности (наброски неоконченного текста «Влюбленного беса»). Специфическая тематическая направленность обнаруживается в «ужасной» истории

о детоубийце в повествовании о Марии Шонинг, в замысле о папессе Иоанне, парадоксальном объединении антитезы любви и ненависти («Моцарт и Сальери»), любви и смерти («Египетские ночи»), любви молодой девушки к старику («Полтава»).

Романтические тенденции явственно прослеживаются на уровне мотивов сна («Гробовщик», «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Капитанская дочка»), безумия («Медный всадник», «Полтава», «Пиковая дама», «Не дай мне бог сойти с ума»), поэта-пророка, жизни-странствования.

К кругу романтических воздействий относят смешение прозы и стихотворного текста в «Египетских ночах», принцип свободы лирического изложения в «Евгении Онегине». Актуальность изучения пушкинского романтизма становится все несомненной.

Не будем далее увеличивать число примеров, предопределяющих очевидный ответ на вопрос об отношении Пушкина к романтическому движению. Но одно обстоятельство требует особого внимания. Пушкин обладал настолько огромным дарованием и творческой силой, его художественные творения отличаются такой широтой и полновесностью, что трудно отнести его творчество к строго определенному методу. Здесь вступает в свои права уникальность и неподражаемая индивидуальность гения.

Теоретические и методологические принципы исследования

В силу того, что в творчестве Пушкина лирика наиболее полно реализует свои потенциальные родовые возможности, обращение к ней способствует углублению и расширению теоретического

«инструментария» для описания лирики как целостного образования.

Для последовательного и четкого осознания специфики пушкинской лирики, столь полномерно выразившей романтическое миропонимание, необходима разработка теоретических принципов осмысления лирического текста. Начиная с эпохи античности, теоретики литературы пытались выявить сущность жанрово-родового своеобразия лирики. Сущность лирического с трудом поддавалась эстетическому осмыслению, и только романтизм позволил преодолеть многие препятствия, возникавшие на путях теоретического исследования.

Решение проблемы сущностных черт романтической лирики Пушкина невозможно без уяснения вопроса о специфике художественной образности его лирических произведений. И если идейно-тематическое своеобразие, многочисленные исторические и биографические реалии пушкинских поэтических текстов изучены в самых разнообразных аспектах, то вопрос о специфике художественной образности для подавляющего числа исследователей остается открытым. В монографии Б.П. Городецкого утверждается: «Специфическая особенность лирического образа по сравнению с характером образа в эпическом повествовании недостаточно ясна», так как «основным содержанием образа в лирике становится не столько лицо, предмет или какое-либо явление внешнего мира, сколько вызванное ими чувство». ⁴⁴

В течение длительного времени лирическая поэзия осознавалась и поэтами, и теоретиками искусства слова как непосредственная передача с помощью художественной речи субъективных переживаний поэта, как открытое выражение им чувств и настроений, вызванных прихотливой изменчивостью его

самосознания. В отечественной теории литературы признавалось, что поэт выявляет свое авторское сознание в стихотворениях, не преодолевая никаких внешних и внутренних смысловых преград. Он как бы постоянно находится в потоке собственных эмоций, а его внутреннее «я» спонтанно «изливается» в поэтической фразе. «Чистая лирика, — писал Д.Н. Овсяннико-Куликовский, — есть творчество по существу своему безобразное. И хотя нередко в ней и встречаются образы, но они не имеют познавательной силы, а потому и не могут быть приравняемы к настоящим образам в художественном смысле». ⁴⁵ Более того, по мнению исследователя, лирика всегда «стремится к освобождению от всякой примеси образных элементов». ⁴⁶ В его специальной работе «Лирика как особый вид творчества» эти мысли были развиты более подробно: «Лирика как творчество по существу ритмико-эмоциональное образует особый вид творчества, а не разновидность и не форму какого-либо другого. Она психологически и принципиально отлична не только от творчества философского и научного, но и от художественного (образного)». ⁴⁷

Из тех исследовательских работ, которые посвящены раскрытию лирики как особого рода искусства слова, выделяются своей проблемной содержательностью труды Г.Н. Пospelова, Т.И. Сильман, В.Д. Сквозникова, С.Н. Бройтмана. ⁴⁸ В них дается достаточно четкое и систематизированное понимание своеобразия лирики среди иных литературных родов. При всей специфике каждой из теоретических работ указанных авторов во всех содержится методологически важное допущение, определяющее необходимость соответствия между объектом поэзии и методами ее изучения. Все новейшие работы объединяет мысль о том, что эстетика субъектно-объектных отношений между поэтом и

окружающим миром является фундаментом для исследования романтической лирики. Эстетика Гегеля, лежащая в основе понимания родовой сущности романтической лирики, опиралась в основном на творчество Гете и Шиллера, которые были и для русских поэтов XIX века главными ценностными ориентирами. Гегель отмечал, что «лиризм есть как бы стихийная основная черта романтического искусства». ⁴⁹

Лирический образ обладает возможностью не только формировать представление о жизни в ее непосредственном восприятии, но и выводить душевное переживание из реального пространственно-временного континуума в процессе отображения состояния психики, мыслей, чувств, впечатлений, стремлений. «Вбирая в себе мир события, — пишет В.А. Грехнев, — лирический образ не претендует на изображение его полноты и объемности, его протяженности в пространстве и во времени». ⁵⁰ Таково главное свойство романтического модуса лирики как литературного рода.

Лирика не обладает способностью передавать впечатление визуального пространства и ощущаемого времени, так как в ней отсутствует действие, протяженное и делящееся бесконечно. Обобщенное переживание поэта-лирика не растворяется в частных проблемах и интересах его опыта, именно оно сохраняет идентичность и целостность субъективного ядра лирического «я». Лирическим мы называем то, что преисполнено особо возвышенным настроением, не давая себе ясного отчета о логической связи между субъектом и объектом медитации. В настроении субъективное и объективное сливаются воедино: читатель невольно отождествляет себя с прочитанным, и чувства, выраженные в строках, как будто «исходят из его груди». Лирическое стихотворение создает настроение, когда смысл слов становится менее существенным, чем

их звучание, когда исчезают противоречия между внутренним чувством и картиной природы, его вызвавшей, между формой и содержанием, поэтом и читателем.

Лирический текст как целое, в совокупности составляющих его элементов (субъект высказывания, адресат, мир объектов, связующий их процесс взаимодействия и восприятия) приобретает свое истинное значение только в качестве выражения позиции лирического «я», его поэтического кредо, средств выражения авторского начала. В романтизме он соотносим с объективно-духовным содержанием личности, причем не в меньшей степени, чем с субъективно-душевым.

Будучи искусством экспрессивного изображения эмоционально-мыслительных представлений, созерцания и раздумий, лирика никогда не теряет заинтересованной связи с внешней по отношению к авторскому сознанию реальностью. Лирика, и особенно романтическая, обладает интенциональным характером — изображенный в поэзии внутренний мир человека, движения его души, порывы сознания всегда тем или иным способом направлены на события и предметы реальной действительности. Белинский так характеризовал это свойство лирики: лирический субъект «не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и низводит из своей глубины все те ощущения, которые побудило в нем столкновение с предметом» (3, 330). Поэт не стремится заслонить собою внешний мир, а всегда исходит из него в момент погружения во внутрь своего сознания и подсознания.

Для лирического произведения первостепенное значение имеют процессы, связывающие внешний мир и лирическое «я». Любая «проблемная» ситуация у романтика предстает как комплекс

отображенного внутреннего переживания лирического субъекта и внешнего «овеществления» этого переживания. Если лирика классицизма не обладала свойством органически подвижного объединения внешних и внутренних ситуаций лирического настроения, то романтизм добился качественного обновления лирической ситуативности.

Именно благодаря подобному единству объектно-субъектных связей лирического текста выраженное в поэтическом произведении настроение сохраняет силу универсальной внушительности: ту или иную настроенность могут «разделять» и ощущать читатели именно потому, что в нем обнаруживается общечеловеческая всеобщность, которая, безусловно, выходит далеко за пределы личной жизни поэта, его частного опыта. Неповторимая индивидуальность переживается как универсально необходимая большинством участников лирического диалога, при всем своем многоголосии объединяемая общей настроенностью. Именно поэтому лирика в теоретической концепции Белинского находится на вершине искусства слова: «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии» (3, 300).

Наличие образа переживания, образа универсального настроения является родовой константой лирического произведения. Эту мысль, встречающуюся у многих исследователей, особенно настойчиво подчеркивает В.Д. Сквозников - «специфика лирического рода» заключена в «наличии образа лирического переживания». ⁵¹ Образ переживания есть, по его мнению, «основа лирики». ⁵² Подобные взгляды широко распространены и в немецком литературоведении. Так, например, известный знаток немецкой и европейской романтической лирики К. Гамбургер пишет: «Стихотворение

передает непосредственно не самый сюжет, а переживание этого сюжета лирическим 'я'.⁵³

Любое лирическое произведение, таким образом, можно представить в виде своеобразного поля переживания лирическим субъектом факта, события и даже процесса, происходящего в действительности. Основой же лирического образа является наличие идейно-смысловой напряженности между полюсами объекта и субъекта. Граница между лирическим и нелирическим проходит через эстетически осмысленную изменчивость сферы переживаний и настроений авторского сознания, обладающего высокой степенью интенсивности. Анализ лирического текста становится исключительно трудной задачей, поскольку прихотливая изменчивость и неопределенность эмоциональной настроенности субъекта поэтического высказывания препятствует нахождению отчетливых и последовательных критериев анализа романтической ситуации и положения в ней лирического «я» поэта.

Самые выдающиеся достижения лирического рода неоспоримо принадлежат эпохе романтизма. И это не случайно: новые принципы субъектно-объектных отношений в творчестве романтиков в наибольшей степени могли быть реализованы в лирике как литературном роде, принципиальные особенности которого в наибольшей степени отвечают задачам романтической субъективности. В нашей работе мы стремимся органически связать конкретный анализ отдельного стихотворного текста Пушкина с общей теорией лирики и теорией романтизма.

¹ Важные аспекты исследования связей романтика с миром, нацией, историей см. в работах М. Frank. Einführung in die

frühromantische Ästhetik. Frankfurt.a.M., 1989; Immerwahr R. Romantisch: Genese und Tradition einer Denkform. Frankfurt.a.M., 1972; Romantikforschung seit 1945/Hg. v. K.Peter. Königstein, 1980; Meyer H. Romantische Orientierung: Wandermodelle der romantischen Bewegung. München, 1995; Meyer H. Zur historischen Dimension des Romantischen//Colloquia Germanica. N. 2. 1968.

² См. работу С.А. Кибальника. Художественная философия Пушкина. Спб., 1999.

³ Пиксанов Н.К. Пушкинская студия: Введение в изучение Пушкина: Темы для литературных работ: Систематическая библиография. Пг., 1922. С. 34.

⁴ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 11.

⁵ Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.;Л., 1966. С.407. Важные дополнения сделаны С.А. Фомичевым в его статье «О лирике Пушкина»//Русская литература. 1974. № 2. С. 43—53.

⁶ Де Ла-Барт Ф.Г. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. М., 1914. С. 138.

⁷ Замотин И.И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20 – 30-х гг. Спб., 1913. Т. 2. С. 1.

⁸ Свиринов Н. Пушкин на переломе к реализму//Знамя. 1936. № 4.

⁹ Гегель Г.Ф.В. Эстетика: В 4 Т. М., 1969. Т. 2. С. 240.

¹⁰ Там же. С. 246.

¹¹ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 120.

¹² См. сб. «Пушкин в прижизненной критике: 1820 - 1827». Спб., 1996.

¹³ Вести. Европы. 1824. № 8. С. 276-278.

¹⁴ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т.1. С. 93. Далее по

всей работе ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

¹⁵ См.: Незеленов А.И. Пушкин в его поэзии. 2-е изд. Спб., 1903.

¹⁶ Никольский Б.В. Поэт и читатель в лирике Пушкина. Спб., 1899.

¹⁷ Модзалевский Б.Л. Пушкин. Л., 1929. С. 227 – 228.

¹⁸ Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. Спб., 1999. С. 183 – 188.

¹⁹ В кн.: Пушкин и его современники. Пг., 1916. Т.У1. Вып.23—24. С. 223—280.

²⁰ Там же. С. 241, 259, 280.

²¹ См. продолжение и развитие этих вопросов в ст. и кн. Маймина Е.А. Еще о Пушкине и «Московском вестнике»//Пушкинский сборник. Псков, 1963; Он же. О русском романтизме М., 1975.

²² Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина: Развитие художественной системы. М., 1984. С. 31.

²³ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С.49—50.

²⁴ Там же. С. 89.

²⁵ Там же. С. 224.

²⁶ В кн.: Проблемы романтизма. Т. 2. М., 1971. Дальнейшее развитие взглядов автора см. в ст.: Гуревич А. М. Пушкинская концепция романтизма//Известия АН СССР. Сер. яз. и лит. 1977. № 3. С. 235—243 и в его кн. Романтизм Пушкина. М., 1993.

²⁷ Там же. С. 207.

²⁸ История романтизма в русской литературе. М., 1979. Т. 1. С. 189.

²⁹ Там же. С. 188.

³⁰ Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С. Пушкина М., 1980. С. 25.

³¹ В работе Л.Я. Гинзбург. «Пушкин и лирический герой русского

романтизма» (Пушкин: Исследования и материалы. М.;Л., 1962. Т. 4) сказано, что Пушкин воплощал романтизм как факт современной культуры, но авторское сознание его не отождествлялось с романтической личностью, романтизм предполагает единство авторской личности, которого, якобы, не было у Пушкина.

³² Новую трактовку проблем периодизации предложил С.А. Фомичев. См.: Фомичев С.А. Периодизация творчества Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы. Т.Х. Л., 1982. С. 5—21.

³³ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 3.

³⁴ См. Наиболее важные новейшие работы по теории лирики - Lehnert H. Struktur und Sprachmagie: Zur Methode der Lyrik-Interpretation. Stuttgart, 1972; Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich: Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin, 1970; Ledanff S. Die Augenblicksmetapher: Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik. München, 1981; Spinner K.H. Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main, 1975; Krummacher H.-H. Das "als ob" in der Lyrik: Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphrik von der Romantik. Köln, 1965; Müller W.G. Das lyrische Ich: Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autorsubjektivität. Heidelberg, 1979; Lamping D. Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen. 1993; Zur Lyrik-Diskussion / Hg. R.Grimm. Darmstadt, 1974; Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1968.

³⁵ Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

³⁶ Сведения о работах указанных авторов можно найти в сборниках- Zeitschrift für Slawistik. № 1. 1987; Arion: Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft / Hrsg. R.-D. Keil.

В. I. Bonn, 1989, Band 2. 1992, Band 3. 1997 - по немецкоязычным авторам; в *The Pushkin Journal: The Journal of the North American Pushkin Society*. 1993. N. 1 - 2 - по англоязычным авторам; в *Revue des etudes slaves*. 1987. V. 59. F. 1/2. P. 407-425 - для работ, написанных на французском языке.

В нашем пособии - Смирнов А.А. «Лирика Пушкина: Принципы анализа поэтического идеала». М., 1988. С. 74—77 приведены библиографические сведения об основных книгах, сборниках научных статей и исследований зарубежных ученых, посвященных творчеству Пушкина.

³⁷ См.: Дементьев Э.Г. Становление французского романтизма. Вологда, 1986; Он же. Ранний французский романтизм. Вологда, 1988. См. также G. Achinger. Victor Hugo in der Literatur der Puschkinzeit: 1823- 1840: Die Aufnahme seiner Werke und seine Darstellung in der zeitgenössischen Literaturkritik. Köln - Wien, 1991.

³⁸ См., например работу Сайтанова В.А. Третий перевод из Саути//Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991

³⁹ См.: Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского. Томск, 1990

⁴⁰ См.: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985

⁴¹ См.: Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л., 1989

⁴² Новейшие обобщения о творческих связях Пушкина и Вяземского рассматриваются в работе: Ивинский Д.П. А.С. Пушкин и П.А. Вяземский: История личных и творческих контактов. М., 1990

⁴³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.;Л.: Изд-во АН СССР. 1937—1949. Т.1—XV1; 1959. Т. XVII («Справочный»). Т. XI. С. 105. Далее цитируется это издание с указанием тома и страницы в тексте. В

необходимых случаях к римской цифре, обозначающей том, добавляется арабская, указывающая на книгу или полутом (например: II-1).

⁴⁴ Городецкий Б.П. Лирика Пушкина. Л., 1970. С. 9 - 10.

⁴⁵ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы. Пг., 1917. С. 179.

⁴⁶ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр.соч.: В 7 т. СПб., 1914. Т. 6. С. 179.

⁴⁷ Вопросы теории и психологии творчества. М., 1910. Т. 2. Вып. 2. С. 225.

⁴⁸ Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976; Сильман Г.И. Заметки о лирике. Л., 1977; Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975; его же. Лирика Пушкина. М., 1975; его же Русская лирика: Развитие реализма. М., 2002; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. Ср. сб. дискуссионных статей о природе лирики: *Zur Lyrik-Diskussion*. Darmstadt, 1966.

⁴⁹ Гегель. Эстетика. Т. 2. С. 242.

⁵⁰ Грехнев В.А. Болдинская лирика Пушкина. Горький, 1980. С. 130.

⁵¹ Сквозников В.Д. Лирика Пушкина. С. 11.

⁵² Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 175.

⁵³ Hamburger K. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1968. S. 222.

Глава I

Романтические начала в поэзии К.Н. Батюшкова

и В.А. Жуковского как предпосылка становления пушкинского романтизма

Принцип историзма в подходе к романтической лирике Пушкина не может быть выдержан без обращения к важнейшим достижениям его ближайших предшественников. Осмысляя свою оценку поэзии Пушкина, Белинский исследовал причины настоящего в прошедшем, прослеживая историческую связь явлений. Он осознавал тот факт, что внесением в русское поэтическое сознание образа нового идеала и открытием внутренней жизни лирического персонажа русская литература обязана Жуковскому, совершенством художественной формы романтических произведений — Батюшкову. «Что Жуковский сделал для содержания русской поэзии, то Батюшков сделал для ее формы: первый вдохнул в нее душу живую, второй дал ей красоту идеальной формы», — писал Белинский. (6, 207). В пушкинском романтическом идеале синтезированы эти два великие открытия: «Муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов... она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде» (6, 219).

Проблема генезиса пушкинского романтизма не может быть решена без рассмотрения романтического опыта его предшественников. Эпикурейская «легкая поэзия» Батюшкова и его «антология» стали образцом для Пушкина-лицеиста. Более значительный характер носило влияние на поэта Жуковского, утвердившего в русской лирике исключительную глубину и серьезность лирических эмоций, психологическую насыщенность поэтического содержания и формы. Лирика Пушкина явилась синтезом различных течений русского и европейского романтизма, на основе которых поэт воссоздал целостный идеал романтической поэзии.

Предпосылки пушкинского романтизма в лирике

Батюшкова

Проблема возникновения и становления ранних форм романтизма в русской литературе в поэзии К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского и А.С. Пушкина остается во многом не изученной. Национальное своеобразие русского романтизма — вопрос, остро стоящий перед современными исследователями.

«Классицизм и романтизм — вот два слова, коими огласился Пушкинский период нашей словесности», — писал Белинский (1, 92). Возникновением нового литературного направления он

связывал с именами Батюшкова, Жуковского и Пушкина. Усмотрев в ряде ранних стихотворений Пушкина подновленный классицизм, Белинский назвал их автора «улучшенным, усовершенствованным Батюшковым» (6, 306). А Батюшков, по мысли критика, был поэтом переходного времени «от карамзинского классицизма к пушкинскому романтизму» (6, 203). Белинский справедливо рассматривал русскую литературу рубежа XVIII—XIX веков как переходную от классицизма к романтизму. Сентиментализм не смог «отменить» предыдущее литературное направление, так как не был равным ему по широте охвата действительности, глубине идейной устремленности, стройности программы, наконец, по той роли поэзии в жизни общества, которую ей отводили классицисты.

При решении проблемы романтизма имена Батюшкова, Жуковского и Пушкина занимали центральное место в историко-литературной концепции Белинского. Творческие достижения Батюшкова, чей романтизм так хорош — «в нем столько определенности и ясности» (6, 194), сыграли решающую роль в становлении пушкинского романтизма: «Батюшков много и много способствовал тому, что Пушкин явился таким, каким явился действительно» (6, 187). Не случайно поэзию Батюшкова критик сближал, прежде всего, с ранней лицейской лирикой Пушкина. Он

писал: «Влияние Батюшкова обнаруживается в «лицейских» стихотворениях Пушкина не только в фактуре стиха, но и в складе выражения, и особенно во взгляде на жизнь и ее наслаждения» (6, 232).

Признавая бесспорным факт влияния творчества Батюшкова на молодого Пушкина, критик зачастую причину такого влияния видел в родстве натур, но не в закономерностях литературного процесса: «так гармонировала артистическая натура молодого Пушкина с артистической натурой Батюшкова», «художник инстинктивно узнал художника и избрал его преимущественным образцом своим» (6, 231).

Возникновение принципа художественности литературы Белинский связывал с романтизмом, и Батюшков был первым из русских поэтов, у которого «художественный элемент явился преобладающим» (6, 183) и который «как поэт нового времени не мог не заплатить дани романтизму» (6, 194).

Вместе с тем Белинский отчетливо осознавал степень воздействия Батюшкова и Пушкина на развитие русской литературы. И поскольку Батюшков «не мог иметь сильного влияния на современное ему общество и современную ему русскую литературу и поэзию», то «влияние его обнаружилось на поэзию Пушкина,

которая приняла в себя, поглотила в себе все элементы, составлявшие жизнь творений предшествовавших поэтов» (6, 183).

Мысль о том, что поэзия Батюшкова в той или иной мере явилась «выражением нового направления в развитии мировой литературы — романтизма», позднее была подтверждена Д.Д. Благим.¹ Г.А. Гуковский в поэзии Батюшкова усматривал развитие принципов романтического психологизма, спорадически возникавшего еще в поэзии его учителя М.Н. Муравьева, определяя своеобразие романтического миропонимания Батюшкова следующим образом: «Ужас перед реальной социальной действительностью его эпохи» должен быть заслонен «светлым миром античных видений и культом светлого возрождения Италии»,² воплощавшим идеал прекрасного человека. В.В. Виноградов на основе изучения речевого стиля Пушкина подтверждает рост романтических тенденций в лирике Батюшкова: «Пользуясь фразеологическими схемами Батюшкова, Пушкин романтически обостряет их экспрессию, наполняет их разнообразным драматическим содержанием, вмещает их в иную, более напряженную атмосферу».³

Романтический характер лирики Батюшкова подчеркивается и в современных исследованиях.⁴ Однако многоплановый характер творчества поэта позволяет исследователям трактовать его и как

неоклассика (П.Н. Сакулин, а вслед за ним А.Г. Цейтлин), и как предшественника реалистов (Г.П. Макогоненко), и как представителя «русского ампира» (Б.В. Томашевский) и даже русского рококо (С.А. Фомичев). Подводя итоги современным взглядам на специфику творческого метода Батюшкова, В.А. Кошелев считает ее до конца не проясненной.⁵ В академической «Истории романтизма в русской литературе» (М., 1979) творчество Батюшкова вообще не рассматривается.

Плодотворные импульсы для понимания творческого своеобразия лирики Батюшкова, на наш взгляд, содержатся в докторской диссертации Н.В. Фридмана, часть которой опубликована в виде монографии «Поэзия Батюшкова» (М., 1971. С. 315—375). Для нас это исследование интересно тем, что связь Батюшкова и Пушкина рассматривается в нем в самых разнообразных аспектах: в общности проблематики, сходстве в решении лирических тем дружбы и любви, культе мечты, возвышенной трактовке образа вдохновенного поэта, близости отдельных приемов в разработке батальных сцен. Н.В. Фридман справедливо полагает, что Батюшков глубоко проникся романтической задачей воссоздания подлинного мира античности и Возрождения и что он близко подходит к романтически «конкретному пониманию античности», а в переводах

и переложениях стремился передать особенный национальный дух итальянской и французской поэзии. Однако его решающий вывод состоит в том, что «Батюшков не был романтиком в полном смысле слова». ⁶

Новый подход к методу и стилю поэзии Батюшкова был намечен П.А. Орловым, ⁷ который подчеркнул ее связь с традициями «легкой поэзии» и анакреонтики, с просветительской философией и мироощущением, враждебным аскетизму и стоицизму писателей XVIII века, со сменой эстетических ориентаций в трактовке мифологической образности.

Таким образом, проблема специфики романтизма Батюшкова до сих пор остается дискуссионной в отличие от проблемы своеобразия поэзии Жуковского, проблемы, достаточно однозначно решаемой в литературоведении.

Для раскрытия особенностей движения Батюшкова к романтизму целесообразно наметить основные пути, по которым развивался поэт. Он оказывается в целом ряде случаев близким пушкинскому.

Батюшков в своем творчестве шел к романтизму через органическое усвоение и переработку «легкой поэзии» в ее анакреонтическом, гораціанском, антологическом и иных вариантах и разновидностях. ⁸ «Легкая поэзия» имела значительную традицию

бытования в России XVIII века: сначала ранний Тредиаковский, Богданович, с одних позиций, а затем Херасков, Львов, Державин, Капнист — с других, пытались поднять ее престиж и художественный уровень. Параллельно с Батюшковым и Пушкиным в этом жанре пробовали свои силы В.Л. Пушкин, Д.В. Давыдов и другие поэты начала XIX века, но только двум первым удалось сделать решительный шаг в новом направлении.

Особенно значительным было использование традиции анакреонтической «легкой поэзии» в Западной Европе, преимущественно во Франции, где к началу XIX века она прошла более чем двухвековой период — от Ронсара до Парни. За долгий период ее развития существенным образом менялись общественно-политические условия, философские учения, взгляды на античность, но анакреонтика (частью в урезанном, а иногда и в искаженном виде) сохраняла традиции Ренессанса: стремление к раскрепощению человека и его освобождению от догматов средневековья, воспевание чувственных наслаждений, эпикуреизм. Нередко гедонистический характер отношения к жизни в анакреонтике использовался в целях светских развлечений во фрондирующих литературных салонах, но главным для нее оставалось выражение личных чувств, индивидуальных воззрений, интимных

переживаний, что прямо или косвенно вело к отрицанию мрачного аскетизма барокко и сурового ригоризма классицистов. Утверждение личностного начала носило, конечно, условный характер, что отражалось и в системе образов, и в обрисовке идиллического окружения, и в показе искусно стилизованного внутреннего мира лирического персонажа.

В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) Батюшков демонстрирует широту своих познаний и в отличие от французских авторов не сводит «легкую поэзию» к анакреонтике, а включает в нее все те поэтические жанры, которые не были в центре литературной теории классицистов.

Батюшков и Пушкин застали «легкую поэзию» в форме анакреонтики XVIII века, когда она находилась на стадии господства так называемых стихотворений-картин (Gemäldegedichte), авторы которых идут по следам французских художников Ватто, Фрагонара, Буше и Ланкре.

Яркая «картинная предметность» стихотворений Шолье, Грессе, Вольтера, Лафара — во Франции, Приора, Уоллера, Гея — в Англии, Гагедорна, Глейма, Уца, Гетца — в Германии заставляла чувствительность отступать на задний план перед скульптурностью и пластичностью предметного изображения. Это обстоятельство

создавало благоприятную основу для эволюции лирики Батюшкова и Пушкина в сторону романтизма. Поэты отказались от торжественного одописания, избыточного мифологизма классицистов и одновременно от меланхолического психологизма и патриархально-идиллического морализма, свойственного позднему сентиментализму. Однако склонность к возрастанию описательного начала сдерживала переход в поэзии Батюшкова к углубленно психологическому восприятию действительности, ослабляла выявление драматизма внутреннего мира лирического героя.

Батюшков усвоил анакреонтические традиции в их державинском национальном варианте. Но он отказался от конкретного биографизма образов Державина, прямолинейного (а иногда и грубоватого) гедонизма, а главное — значительно обогатил мир внутренних чувств лирического героя, не лишив его, однако, условности.⁹

В «Анакреонтических песнях» Державина впервые утвердился культ частного существования человека, находящегося в согласии с окружающей природой и бытом. Любовь поэта к сельскому быту, деревенскому уюту не только биографична, но и социальна — это форма оппозиции автора по отношению к «супостатам» из высшей знати («вельможам в случае»). Новаторство Державина заключается

в том, что он обращается к образу человека, взятого в его отношении не только к государственному долгу, но и к самому себе. Однако основное внимание Державин уделял предметному миру, анакреонтика была для него знаком поэтической раскрепощенности от сковывающих принципов жанровой системы классицизма. Мироощущение лирического героя у Державина лишено примет изображаемого мира, он как бы существует сам по себе, вне отношения к изображаемому. Вот как удачно характеризует эту особенность анакреонтики Державина В.А. Грехнев: «"Центром изображения" у Державина является русский мир, а сигналы античной древности воспринимаются как средство поэтизации русской жизни и национальных представлений о прекрасном», лирический субъект «всецело размещен в контексте русского мира, и позиция в отношении к античному объекту изображения — чисто внешняя... не анакреонтическое мироощущение господствует надо всем, а державинский взгляд на вещи». ¹⁰

В отличие от Державина отношение Батюшкова к деревне поэтическая условность, и для него сельская пастораль — средство отрицания, а не утверждения той или иной формы социальной практики. Внутри эпикурейского мира Батюшкова нет противоречий, его герой замкнут в гармоническом настоящем и

находится вне соотношения с реальным миром прошлого и будущего. Если идеал Державина всецело обуславливается действительностью (и национально, и предметно) и определен биографически, то батюшковский вырастает из противопоставления условной мечты и реальности. Батюшков не решается на критику уродливых явлений действительности, как это явно просматривается в пушкинской «Деревне» 1819 года, изначально противопоставляя ей лишь идеальную мечту. И в этом отношении он опирается на традицию, возникшую в творчестве Карамзина, от «Меланхолии» которого идет прямая линия к «Мечте» Батюшкова (1806).

Карамзин обращался к внутреннему миру человека, чтобы ответить на волнующий его вопрос о свободе личности. Вопрос о решении острых проблем современности в рамках индивидуального (преимущественно этического) самосознания является для Карамзина принципиальным моментом. Психологизм писателя идеологически неизмеримо обогащал идею частного бытия, восходящего своими истоками к державинской традиции. Карамзин лишает гедонистического содержания идеал уединения и целиком погружает его в сферу моралистической проблематики, столь характерную для сентиментализма, чистые сердцем герои покидают круг порочных людей и стоически равнодушно презирают далекий

мир зла.

В известном послании И.И. Дмитриеву 1794 г. Карамзин предлагает решить проблему свободы следующим образом:

А мы, любя дышать свободно,
Себе построим тихий кров
За мрачной сению лесов,
Куда бы злые и невежды
Вовек дороги не нашли
И где б без страха и надежды
Мы в мире жить с собой могли,
Гнушаться издали пороком
И ясным, терпеливым оком
Взирать на тучи, вихрь сует,
От грома, бури укрываясь
И в чистом сердце наслаждаясь
Мерцанием вечерних лет. ¹¹

В уединении обители невинности осуществляется этическое противостояние человека окружающему его миру, здесь он обретает свободу, ясность ума, чистоту чувств, возвышенность мыслей, моральное совершенство. «Во сокровенных убежищах природы душа действует сильнее и величественнее; мысли возвышаются и текут

быстрее: разум в отсутствии предметов лучше ценит их», — обобщает свои размышления Карамзин в «Мыслях об уединении». ¹²

Идеи Карамзина об обретении свободы в этическом плане, в самосознании человека и в создании изначально условного идеального мира как единственного противовеса уродствам общественной жизни стали важнейшим внутренне необходимым компонентом творчества Батюшкова, а затем и большинства русских романтиков.

Сентиментальная трактовка темы уединения для обретения этического совершенства личности нашла свое продолжение и долгое время сохраняла свое значение и в лирике Пушкина. Уже преодолев это представление в «Деревне» (1819), он в том же году в стихотворении «Уединение», представляющем собой вольный перевод из Арно, провозглашает:

Блажен, кто в отдаленной сени,
Вдали взыскательных невежд,
Дни делит меж трудов и лени,
Воспоминаний и надежд;
Кому Судьба друзей послала,
Кто скрыт, по милости Творца,
От усыпителя глупца,

От пробудителя нахала. (II, 99)

Традиция апологетического отношения к свободе человека, любующегося сельской природой и удалившегося от света для обретения спокойствия в сфере внутренней жизни, своими корнями уходит в глубокую древность — достаточно вспомнить имена Горация, Тибулла, Проперция, Петрарки.

С Карамзиным у Батюшкова устанавливается явная преемственная связь, он сохраняет на протяжении всего своего творческого пути верность основной мысли Карамзина — психологический разлад с действительностью, враждебной поэтической мечте, преодолевается путем обретения внутренней свободы, составляющей единственно необходимое условие счастья. В стихотворениях «Мои пенаты», «Сон Могольца», «Таврида», «Мой гений», «Есть наслажденье в дикости лесов...» (особенно в последних двух) образ уединения получает у поэта дополнительную, уже собственно романтическую окраску: уединение осознается не только в моралистическом, но и в творческом аспекте. Оно становится сферой пробуждения поэтической мечты, местом игры воображения.

Существенная связь Батюшкова с творчеством Карамзина обнаруживается и в трактовке им поэтического дарования и образа

поэта. Романтическое восприятие поэтического вдохновения отражено в статье Батюшкова «Нечто о поэте и поэзии»: подлинный художник отдается творчеству бескорыстно и самозабвенно; сила поэтического дара проявляется непредвиденно, спонтанно. В письме к Гнедичу Батюшков впервые в России сформулировал романтическую идею вдохновения как сущности творчества и поведения поэта в целом: «Поэзия, сие вдохновение, сие нечто изнимающее душу из ее обыкновенного состояния, делает любимцев своих несчастными счастливыми. И ты часто наслаждаешься, потому что ты пишешь, и ты смотришь на мир с отвращением, потому что ты пишешь». ¹³

Поэт-мечтатель в лирике Батюшкова испытывает сложную гамму чувств: тоску, разочарованность, одиночество в любви, душевную драму. В образе Тассо им впервые в русской поэзии создан образ гонимого гения, осознающего свою уникальность, достигающего высот искусства благодаря внутреннему богатству личности. ¹⁴

Пушкин активно продолжил и развил традицию Карамзина и Батюшкова — он постепенно овладел новыми принципами воссоздания условного идеального мира, противостоящего унылой действительности. До 1815 года в его посланиях ("К Наталье", «К сестре») преобладала традиция державинского биографизма. Но

постепенно актуальной для поэта оказалась тема уединения, начало романтической интерпретации которой было положено Батюшковым. К ней каждый раз по-новому обращался Пушкин на разных этапах своего творческого пути.

Анализ вариантов ситуации уединения уже в лицейской лирике Пушкина обнаруживает тот факт, что уже в 1813-1815 годах зарождается индивидуализированный лирический субъект, который противопоставляет себя внешнему миру, замыкается в кругу молодых эпикурейцев, где ему открывается возможность проявления новых эмоциональных состояний – радости, досады, насмешки, но чаще – утверждения своего избранничества. Впервые тема безусловного одиночества героя появляется у Пушкина в стихотворении-стилизации «Романс» как неотъемлемая принадлежность жанровой ситуации, где романтическая судьба лирического персонажа не осознается как таковая автором:

Дадут покров тебе чужие

И скажут: «Ты для нас чужой!»-

Ты спросишь: «Где ж мои родные?»

И не найдешь семьи родной.

Мой ангел будет грустной думой

Томиться меж других детей!-

И до конца с душой угрюмой
Взирать на ласки матерей;
Повсюду странник одинокой,
Предел неправедный кляня,
Услышит он упрек жестокой...(1, 84-85)

Характерная романтическая лирическая ситуация появляется у Пушкина поначалу в дистанцированном аспекте как принадлежность ролевой лирики, для которой существеннее атрибуты «чужого сознания». Известно, какую важную роль имеет ситуация уединения в эпоху романтизма. Это происходит потому, что ситуация одиночества доводит романтическое начало до логического конца. Эта сторона содержания перемещается с периферии лирической системы в центр, становясь основным способом выражения авторской субъективности. Только позднее в стихотворениях «Наездники», «Друзьям», «Элегия»(1817) ситуация одиночества обретает романтическое наполнение.

В «Деревне» Пушкина уединение, помимо уже известного сентиментализму значения противостояния злу, торжествующему в «дворце цирцей», наполняется новым содержанием — это уединение для творческого труда: «отрадный глас» «оракулов веков» «рождает жар к трудам», и в результате — творческие

думы//В душевной, зреют глубине» (II, 90).¹⁵ Гении прошлого воспитывают ум и сердце лирического героя, так как «в уединенье величавом» слышнее их «отрадный глас». В уединении проявляется активность душевной жизни, герой освобожден «от суетных оков», что позволяет ему находить блаженство в поисках истины, во имя которой он отказывается от эпикурейских забав. Уединение в стихотворении «Деревня» открывает перспективу служения гражданскому обществу:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная Заря? (11, 91)

В петербургский период творчества Пушкина в теме уединения появляются первые романтические акценты — уединение становится тайным, герой как бы уходит в особую сферу существования, недоступную для других. В послании «Орлову» (1819) автор рассуждает об уединении еще в шуточной форме:

Сокроюсь с тайною свободой,
С цевницей, негой и природой
Под сенью дедовских лесов;
Над озером, в спокойной хате,

Или в траве густых лугов,
Или холма на злачном скате,
В бухарской шапке и в халате
Я буду петь моих богов...(II, 86)

Изначально свойственная романтизму серьезность исчезает, погружаясь в типичную для арзамасцев браваду. А в послании Чаадаеву (1821) утверждается образ «творческого» уединения, предстающего в виде тишины как романтического эквивалента духовной свободы:

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них;
Вздыхнув, оставил я другие заблужденья,
Врагов моих предал проклятию забвенья,
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину. (II, 187)

Как высшую и безусловную форму романтического уединения можно рассматривать и мечту поэта в позднейшем стихотворении «Пора, мой друг, пора!..» (1834):

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. (III, 330)

Собственно романтическое начало в ситуации уединения реализуется через описание чужого творчества как сотворчества, в изображении любви к странствиям, прогулкам, когда природа открывает поэту свои тайны, когда мечтательность становится средством преодоления душевного одиночества, когда воображение имеет возможность достигнуть единения с окружающим миром. Романтик в состоянии одинокого уединения обращается с призывом к стихиям, его тянет к скитаниям, к музыке без слов (объяснение с другом или возлюбленной с помощью музыкальных инструментов). Синтез творческих начал, пронизывающих искусство, любовь, природу, помогает герою приблизиться к миру идеала.

Вдохновение романтического поэта ведет его неизведанными путями. В стихотворении «К морю» местом обитания поэтической души, открывающейся в споре с морской стихией, становятся «берега пустынных волн» и «широкошумные дубровы», поскольку именно здесь поэт может отказаться не только от всего обыденного, но и от всего, что хоть сколько-нибудь связано с цивилизацией. Таковы уже собственно романтические более поздние вариации темы уединения в лирике Пушкина.

Уединение – важнейшее условие и источник поведения

романтического героя, изгнанника, странника, отшельника, то есть человека, порвавшего с изжившими себя формами цивилизованного общества, лживого и коварного по своей сущности. Уединение открывает простор для «ухода в себя», погружения в воспоминания о прошлом или в мечты о будущем.

Идеал уединения как необходимое условие творчества начали провозглашать сентименталисты, в русской литературе Карамзин. Они акцентировали моралистическое противопоставление чистых сердец порочному миру. Таково программное стихотворение Ж.Ж. Руссо «Сад Шарметта». Уединение необходимо поэтам и мечтателям для активизации их душевных сил. Именно в уединении поэт может вопрошать небо о цели мироздания, о его законах, о судьбах человечества. Воспитание ума и сердца в уединении не оставляет места для эпикурейских забав, а место уединения становится местом повышенной духовной активности. О бодрости духа в уединении пишет знаменитый врач XVIII века И. Циммерманн в книге «Об одиночестве»: «Все примеры и доказательства недостатков одиночества, вместе взятые, все же ничего не доказывают против одиночества, когда мы покой и свободу используем с умом и бодрствуем сердцем».¹⁶

Романтическую трактовку этого понятия предлагает уже Карамзин в

статье «Мысли об уединении»: «Уединение бывает сладостно и даже необходимо для умов деятельных, образованных для глубокомысленных созерцаний. В сокровенных убежищах природы душа действует сильнее и величественнее; разум в отсутствии предметов лучше ценит их». ¹⁷ Последний тезис Карамзина наиболее соответствует самой сущности романтической лирики.

Тему семейно-дружеского уединения как целительного для поэтической души пропагандировал и Жуковский в статье «Писатель в обществе». Мотив тишины и спокойствия является сквозными в этой статье, они станут центральными в ранних пушкинских элегиях. Шумная суета как несвобода, зависимость от настоящего противостоит у него тишине как свободе в центральном для романтического миропонимания стихотворении «Чаадаеву».

Высокие думы, покой, уединение – варианты понятия свободы –

...Дубравы, где в тиши свободы

встречал я счастьем каждый день. (11, 63)

Романтическое понимание уединения возникает тогда, когда мир в сознании поэта разделяется на две области – на идеальную тайную, в которой поэт наделен способностью оставаться невидимым и неслышимым для суетной толпы, и на ту, где господствует обыденность и творческая пустота. Эти области

неравноценны, поскольку там, где царит поэт, все оказывается исполненным чувства возвышенного и прекрасного. Подобное понимание уединения обусловлено своеобразием романтического идеала, в сфере которого двоемирие становится осознанным со стороны поэта:

Тогда, в безмолвии трудов,

Делиться не был я готов

С толпою пламенным восторгом...

Я был хранитель их (даров музы. – А.С.) скупой. (11, 325)

Уединение скрывает от толпы внутреннее бытие поэта, по отношению же к нему открывает простор для ярких поэтических видений. Оно становится в романтической аксиологии особым микрокосмом. Однако место уединения темно и безмолвно по отношению к суетному обществу. Ситуация уединения призвана мотивировать исключительное положение поэта в мире, поскольку она изолирует поэта от привычного и обыденного. «Темный кров уединения» в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» не сужает мир поэта, а предоставляет позицию расширенного кругозора – и шум лесов, и вихрь буйный, и иволги напев живой, и гул моря, и шепот реки. Семантически слово уединение предполагает замкнутость, но в романтической интерпретации оно

обретает свою противоположность.

Пустыня, берега пустынных волн, широкошумные дубравы становятся формами природного преодоления любой замкнутости и в то же самое время говорят об отсутствии других людей. Внутренней наполненности романтического поэта соответствует полное и безусловное уединение. Подобный максимализм остается неподвластным обычной культуре чувств; поэт, «дикий и суровый», «обуреваемый безумным порывом, «бежит», «и звуков, и смятенья полн».

Сама способность к подобному бегству придает статус избранника романтическому поэту, душевной сосредоточенности которого может соответствовать лишь «пустынность» природы, то есть места, где нет и не было людей.

Уединение в поэтической системе Батюшкова и Карамзина носило временный характер, у романтического поэта оно становится и целью жизни, и своеобразным итогом.

Роль эпикурейской анакреонтики и антологической лирики в возникновении пушкинского романтизма

Особое значение на пути к романтизму для Батюшкова имели эпикурейские настроения и мотивы. Они долгое время оставались важнейшей стороной содержания лирики молодого Пушкина.

Именно эпикуреизм Батюшкова в отличие от эпикуреизма Пушкина, рано начал приобретать романтическую окраску («Совет друзьям», «Веселый час»). Это проявляется в насыщении элегии ситуациями, которые способствуют драматизации событий, в переходе от проповеди рассудочной умеренности и компромиссного морализма, свойственного сентиментализму, к непосредственному изображению переживаний.

Традиционные элегические темы любви и дружбы получают у Батюшкова новое звучание — его лирический герой реализует себя в состоянии мечтательной устремленности к собственному внутреннему миру («Мой гений», «Пробуждение»). Высокая степень психологизации элегии позволяет автору сосредоточиться на воссоздании новых состояний — разочарования, уныния, охлаждения чувств. Лирического героя охватывает всепоглощающая страсть («Выздоровление», «Вакханка»), а напряженность чувств исключает какую бы то ни было рассудочность. Пушкин в «Торжестве Вакха» подражает «Вакханке», но даже он не смог передать накал страсти так, как это сделал Батюшков. В соперничестве же двух поэтов в элегиях под одинаковым названием «Выздоровление» победа, по мнению В.А. Грехнева, остается за Пушкиным, ¹⁸ поскольку он достиг более высокой, чем у

Батюшкова, степени романтической психологизации.

Батюшковский эпикуреизм оказывается однако
непоследовательным из-за спорадически возникающих
романтических тенденций: эротические стихи неожиданно
пронизывает мысль о тщетности человеческих усилий, о
«крылатости» счастья, увядании чувств, враждебности «времени»
человеку; тревога проникает в душу поэта в момент радостного
наслаждения вином и весельем, которое позволяет лишь на время
забыть о смерти. Гедонизм оказывается бессильным в борьбе с
роком. Однако тема смерти в стихотворении «Элизий» разрешается
безболезненно — «гимны радости» продолжают звучать и за
пределами земного существования:

...бог любви прелестной,
Проведет нас по цветам
В тот Элизий, где все тает
Чувством неги и любви,
Где любовник воскресает
С новым пламенем в крови,
Где, любуясь пляской граций,
Нимф, сплетенных в хоровод,
С Делией своей Гораций

Мотив бренности всего земного значительно усиливается в исторических элегиях Батюшкова — «К Дашкову», «Переход русских войск через Неман», «Переход через Рейн», «Гезиод и Омир — соперники», «Умиравший Тасс», «На развалинах замка в Швеции». Условный исторический фон, символизирующий разрушение и гибель, которые несет время, поддерживает грустные раздумья автора об утраченной героике прошлого, о несчастьях гонимого гения. Пушкин в своих исторических элегиях «К Овидию», «Андре Шенье» радикально преобразовал столь характерный для поэзии Батюшкова жанр, активизировав романтическое начало.

Движение Пушкина к романтизму также шло вначале в рамках последовательного эпикуреизма. Первые признания Пушкина в верности этому лирическому умунастроению приходятся уже на лицейский период его творчества. Пройдя ряд сложных преобразований во второй половине 10-х годов, его поэтический идеал становится монистическим - романтика в период южной ссылки уже безраздельно господствует в его творчестве. На пути к романтическому идеалу Пушкин блестяще освоил атрибутику анакреонтического миропонимания, нашедшего свое отражение в

«легкой поэзии», исключительно важной составной части европейского эпикуреизма. Первое признание ценности анакреонтики раскрывается в тех стихотворениях поэта, где он обращается к предельно простым и наглядным образам, лишенным таинственности и исключительности. Идеал «легкой поэзии» доступен всем желающим, воспринимается естественно и однозначно:

О могущество вина!
Вдруг сокрылись скорби, муки,
Мрак душевный вмиг исчез!
Лишь фиал к устам поднес,
Все мгновенно пременилось,
Вся природа оживилась,
Счастлив юноша в мечтах! (I, 55—56)

Приобщение многочисленных поклонников анакреонтического идеала к первоисточнику беспечного веселья носит «игровой» характер — все оказывается предельно легким и абсолютно доступным.

Любовные переживания героя носят откровенно чувственный характер, земные наслаждения пронизывают поведение лирических персонажей, наделенных, как правило, чертами изящества,

грациозности, зримыми признаками молодости. О духовных интересах личности обычно умалчивается или сообщается крайне скупое. Вот наиболее типичные декларации 10-х годов:

Любви нет боле счастья в мире:

Люби — и пой ее на лире...(I, 73)

Любовь одна — веселье жизни хладной,

Любовь одна — мучение сердец. (I, 214)

Стократ блажен, кто в юности прелестной

Сей быстрый миг поймает на лету;

Кто в радости и неге неизвестной

Стыдливую преклонит красоту! (I, 214)

Законом поведения становится, однако, такое веселье, которое позволяет избегать сильных чувств и глубоких размышлений — того, что может нарушить равновесие душевного состояния, причинить боль, потревожить беспечное состояние приятного ощущения удовольствия (см. послание «К Щербинину», 1819).

Высокое и жизненно важное для романтиков самоуглубление и идеализация личности чужды приверженцам анакреонтики. Игровой принцип пронизывает ситуации ряда лицейских стихотворений

Пушкина, особенно его переводы-переделки текстов Парни, и подготавливает многие важные постулаты романтического миропонимания. Игровой принцип, лежащий в основе «легкой поэзии», разрушает любую замкнутую форму, создает такой поэтический контекст, который открывает возможность свободных действий, не обусловленных внешними факторами. В свободных импровизациях художник лишен склонности к прозаизации, воссоздает как бы первоизданную радость творчества, осознает всеобщую изменчивость событий, людских отношений, постоянную двойственность обыденных вещей и представлений. Единственным предметом поэзии, побуждающим к игре, становится красота, раскрывающая в человеке и в природе подлинно естественное начало. Эпикуреизм в своей поэтической практике способствовал утверждению эстетического постулата Шиллера: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении человек, и он бывает вполне человек лишь тогда, когда играет».²⁰

В то же время, играя с предметами, с ситуациями, Пушкин ведет речь о серьезном — о судьбе, о времени, — разоблачая их мнимую значительность и придавая им иллюзорную значимость. В этом заключена антиромантическая трактовка игры в лицейский период творчества поэта.

Амбивалентность игры и реальности, метаморфоза образов, создание новых типов переживания лирической ситуации — вот те новые возможности, появлению которых способствовал принцип удовольствия от игрового поведения лирического героя и которые непосредственно предваряли поэтику романтизма в лирике Пушкина 20-х годов.²¹ Благодаря игровому поведению всех действующих лиц жизнь и поэзия становятся неразличимыми. И если романтиками соотношение жизни и поэзии осознается в принципиально ином ключе — у них основное место занимает резкое противопоставление таинственно значительного идеала и исключительной по своей серьезности и глубине действительности, — то в анакреонтике безраздельно господствует радостно бездумное мироощущение, которым наделяется как можно большее количество людей — круг упоенных чувственными удовольствиями счастливых, приобщаемых к радостям поэзии и взаимной дружбы, постоянно расширяется. Именно в русле анакреонтики Пушкин так переосмысляет известное послание Парни «À mes amis»:

Давайте петь и веселиться,

Давайте жизнь играть,

Пусть чернь слепая суетится,

Не нам безумной подражать. (II, 129)

Эпикурейско-гедонистическое мироощущение лежит в основе почти всех камерных жанров ранней лицейской лирики Пушкина «арзамасского» типа: романса («Певец»), элегии («Уныние»), мифологической картинки («Фавн и пастушка»), мадригала («К Маше»), песни («Здравный кубок»), послания («К Пущину», «К сестре»).

Первые стихотворные произведения Пушкина, касающиеся сферы любовной игры, приобретения сердечного опыта, созданы в соответствии с концепцией любовного чувства, присущего легкой поэзии. В стихотворении «Опытность» герой делится своими чувствами непосредственно с читателем, хотя конкретное описание заменено перифразой:

Оглянулся... и Эрот

Постучался у ворот. (1, 52)

В стихотворении «Блаженство» два персонажа олицетворяют «опытность» (Сатир) и «неопытность» (Пастух), но вновь появляется мифологическая замена:

Так поди ж теперь с похмелья

С Купидоном помирись...(1, 56)

Любовное чувство у раннего Пушкина в соответствии с эпикурейской традицией не содержит внутри себя противоречий,

страданий, и может прекратиться только с неизбежной смертью, поэтому оно преисполнено лишь наслаждений:

«Слушай, юноша любезный,

Вот тебе совет полезный:

Миг блаженства век лови...» (1, 56)

До романтической интерпретации любовного признания Пушкину еще далеко, для этого было необходимо появление принципиально нового адресата, новой трактовки сущности любовного чувства, которая бы особым образом осознавалась лирическим героем. Главное же – Пушкин не только изменил содержание понятия «мечты» (мира воображения), но и по принципиальным соображениям отказался от гедонистического идеала поэзии Батюшкова.

В отличие от монологической сосредоточенности на едином у романтиков, анакреонтический идеал многопланов: презрение к богатству, славе, мирской суете, преодоление зависти и дурных пороков, безмятежность духа, стремление к умеренности, «золотой середине», наслаждение любовью, поэзией и радостями юности. Широкий перечень тех предметов, которые составляют «мудрость жизни», содержится в «Послании к Галичу» (I, 136—138). «Легкая поэзия», хотя и в ослабленном виде, продолжала ренессансную

трактовку телесной красоты, согласно которой мера чувственного наслаждения заключена в самом человеке, не имеет каких-либо внешних ограничений. Анакреонтический идеал Пушкина противостоял аскетизму. Романтическое представление об идеале унаследовало от возрожденческой концепции прекрасного идею о человеке как мере и границе всех вещей, как высшем продукте органического развития во Вселенной, о художнике-творце, восходящем по бесконечным лабиринтам совершенства к вершинам творчества. Переход Пушкина от «эпикуреизма» к романтизму совершался плавно, без острого разрыва со старым.

Показательным примером такого постепенного перехода поэта от «легкой» к романтической лирике является его стихотворение «Дорида» (1819). Первые строки воссоздают шаблонный образ красавицы, который исчерпывается признаками «приятного», «милого», обусловленного «неидеальным» отношением к предмету изображения:

В Дориде нравятся и локоны златые,

И бледное лицо, и очи голубые...

Вчера, друзей моих оставя пир ночной,

В ее объятиях я негу пил душой;

Восторги быстрые восторгами сменялись,

Желанья гасли вдруг и снова разгорались...

Но затем происходит неожиданный перелом в мироощущении лирического героя:

Я таял; но среди неверной темноты

Другие милые мне виделись черты,

И весь я полон был таинственной печали,

И имя чуждое уста мои шептали. (II, 82)

Реальность моментально очевидного сменяется непредсказуемо новым представлением о желанно идеальном, которое в чем-то сходно с прежним («милые» черты) и одновременно резко отличается от него («другие» черты, «имя чуждое»), обретая статус неопределенности («среди неверной темноты», полон «таинственной печали»). Впечатление неустойчивости нового представления, удаленности истинного желания лирического «я» усиливается подчеркнутой близостью к Дориде («негу пил душой», «я таял»). Пушкин делает первые шаги на пути к собственно романтическому идеалу, определенному не субъективными намерениями лирического «я», а сверхличной инстанцией, гарантирующей возникновение новой реальности.

Для возникновения романтического настроения в ситуации любовного свидания необходимо было в дальнейшем появление

новой героини-адресата и новой трактовки любовного чувства, которая содержалась бы в признании лирического героя. Смена ценностных ориентиров должна была привести к изменению тех сторон содержания, в которых провозглашалось господство мечты и воображения. Образ же любви в лирике Батюшкова воссоздавался преимущественно как образ наслаждения, которое лишено каких-либо осложнений и препятствий.

Эпикурейскую традицию лицейской лирики, но уже в рамках романтической поэтической системы, продолжает Пушкин в «Вакхической песне». Поэтический восторг, возрастающий с наступлением рассвета, одушевляет лирического персонажа в типичной для лицейской дружеской лирики ситуации пира. Тост предложен одновременно и за искусство и за науку — романтический восторг возникает одновременно с чувством восхищения перед разумом. Итог пиршественного ритуала завершается магической формулой: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» В ней категорически провозглашается, что все «вечные» проблемы судьбы и времени как бы отменяются в своем этическом содержании и всецело подчинены апологии радости, которая определяет важнейшую ценностную константу мировоззрения ранних немецких романтиков. Торжество

человеческого духа, рождающееся в процессе свободного творчества, в кругу друзей-единомышленников, в ситуации пира, дает наиболее полное ощущение безграничности экстатической восторженности, выраженной в тексте «Вакхической песни».

И теперь уже вслед за Жуковским Пушкин воспринимает вдохновение, восторг как высшее напряжение всех сил человека; пиршественное вдохновение и здравица в честь муз воссоединяют жизненное и творческое поведение в «Вакхической песне». Поэзия и жизнь объединяются в гармонии, для чего поэт использует редкий в его поэзии тип экспрессивной образности, когда непосредственно взволнованное переживание воссоздается в его неуклонно быстром, экстенсивном становлении и развитии. Чувства лирического персонажа, участника коллективного действия, раскрываются в их универсальной суммарности. Для поэзии Пушкина романтического периода подобный характер эмоционального раскрытия лирической субъективности нехарактерен. «Вакхическая песнь» несет яркий след лицейских традиций. В романтической поэтической системе 20-х годов она во многом продолжает и развивает раннюю эпикурейскую традицию.

В последующем творчестве Пушкина идеалы «легкой поэзии», хотя и с известными изменениями, сохраняют свою относительную

значимость в сфере любовной поэзии и даже находят продолжение в эстетизации «мятежных наслаждений»: «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (III, 213); «Когда в объятия мои //Твой стройный стан я заключаю...» (III, 222), в стилизованной антологической лирике. При всей своей вторичности и условности ранняя лирика Пушкина способствовала гуманизации человеческих взаимоотношений, раскрепощению чувств, становлению нового подхода к природе и окружающей действительности, раскрытию свободных проявлений личности, в конечном счете к романтическому мироощущению.

Господствующее положение в лирике 20-х годов займет романтическое одухотворение душевных переживаний любящего человека, так неповторимо ярко и образно запечатленное на уровне поэтической фразеологии («чистейшей прелести чистейший образец», «гений чистой красоты»), когда возвышенное чувство неподвластно никаким случайным капризам поведения лирического персонажа, так как всегда сильнее и глубже личной сферы чувств лирического «я». Душевный взлет эмоции в стихотворениях «Буря», «Я помню чудное мгновенье», «Мадона», «Красавица» теряется в бесконечности романтического времени и пространства, не может удержаться в обозримых пределах.

Наряду с анакреонтикой и эпикурейской лирикой путь к романтизму открывала и антологическая лирика Батюшкова — тринадцать стихотворений, впервые напечатанных в брошюре «О греческой антологии» (Спб., 1820) и носивших характер переводов-переложений, и цикл из шести стихотворений, озаглавленный «Подражания древним», опубликованный после смерти поэта, будучи подготовленным им для издания «Опытов в стихах и прозе». В них Батюшков выразил новое понимание античности. Целью жанра опытов в антологическом роде — подражаний, переводов античной лирики — была попытка воссоздать целостный взгляд на мир, свойственный человеку прошлого, и преподнести урок современникам художественным воссозданием древней гармонии.²² Эта попытка связана с общим увлечением в конце XVIII — начале XIX века греко-римскими древностями, проходившим под девизом «ad fontes» — к Древней Греции как первоисточнику современной европейской цивилизации и культуры. Новому пониманию эллинизма в области поэтического творчества активно способствовали произведения Гете и Шиллера периода веймарского классицизма. В «Римских элегиях» Гете и «Богах Греции» Шиллера настойчиво пропагандировалось обращение к античным идеалам. Для Пушкина в этом отношении особенно действенным был

художественный опыт А. Шенье.

Переход от элегии и анакреонтики к антологии у Батюшкова носил осознанный, программный характер: в историко-литературном наброске, дошедшем в записной книжке «Чужое, мое сокровище!», он настаивал на систематическом и целенаправленном изучении опыта европейской литературы и культуры.²³ Преклонение перед эпохой античности и Возрождения, по мнению исследователей, Батюшков воспринял от Муравьева, мечтавшего о том, что в будущем «Россия затмит сияние Эллады».²⁴ Но в отличие от Гнедича, тяготевшего к античному эпосу, отражавшему гражданское состояние древнего общества, его притягивал мир интимной лирики — Бион, Мосх, Феокрит, Сафо. Не зная греческого языка, Батюшков обращался не к греческой литературе непосредственно, а к французским переводам такого тонкого знатока греческой поэзии С.С. Уварова. Поэтому сам Батюшков воссоздает обобщенный мир анакреонтики:

Мечтанье есть душа поэтов и стихов.

И едкость сильная веков

Не может прелестей сокрыть Анакреона...²⁵

Греческие и римские поэты и мудрецы представляли в его поэзии в романтизированном ключе. Для Батюшкова мир прошлого ценен не

в его самодовлеющей конкретности, а как форма приобщения к вечному, неизменному, идеальному. В антологии он отказывается от непосредственности и наивной грации «легкой поэзии», усиливает весомость воссоздаваемого мифологического мироотношения, в рамках которого снимаются противоречия между мгновением и вечностью, динамикой и статикой и человек предстает в своей естественной целостности.

Романтика включает такое понимание античности в свое представление об идеале в переработанном виде. Исторический парадокс «романтического эллинизма» — примирение (в жанре антологической лирики) романтического субъективизма, индивидуализма, с воссозданием «объективной целостности античного мировосприятия», — нашел оригинальное объяснение у В.А. Грехнева. По его мнению, «романтическая фантазия», склонная порою возноситься в разреженные сферы чистой духовности, как бы восстанавливала в жанровых владениях антологической пьесы нарушаемое ею равновесие между вещественным и идеальным, историко-культурная антитеза «античность — романтизм» облегчала романтизму рефлексию над собой.²⁶ Обращаясь к античной эпохе, романтики решали собственные эстетические задачи создания национальной литературы, по уровню и

достоинствам равной древней.

Антологическая лирика Батюшкова стала решающим этапом в утверждении этого жанра в русской литературе. По словам В.А. Грехнева, суть его художественного открытия в этом жанре заключалась в том, что он «первым погрузил лирического субъекта в контекст изображаемого мира древности... сделав его носителем воссоздаваемого мироотношения», в результате чего «и объект жанра и лирический субъект» оказались сориентированными на «единую художественную цель». ²⁷

«Идеальный эпикуреизм» «легкой поэзии» становился впоследствии способом романтического обобщения, антологическая же лирика способствовала конкретизации авторского взгляда на действительность, поискам источников национального колорита, новых форм экзотики во времени и пространстве.

Белинский высоко оценил роль Батюшкова в художественном воссоздании мира античности и даже несколько преувеличивал его достижения: «...Он был первый из русских поэтов, побывавший в этой мировой студии мирового искусства», — писал критик (6, 184).

Для нашей работы важно еще одно тонкое замечание Белинского о своеобразии антологического стихотворения Батюшкова «Свершилось: Никагор и пламенный Эрот...» (1817). В этой пьесе,

отмечает Белинский, «схвачена *вся сущность романтизма по греческому воззрению*» (6, 119; курсив мой. — А.С.). Хотя понятие романтизма в эстетике Белинского было лишено терминологической устойчивости, контекст, в котором он употребляет свое определение, не позволяет усомниться в том, что Батюшков в своем произведении достигает романтически конкретного постижения античности. Сущность «греческого романтизма», который критик отграничивал от «средневекового романтизма», заключается, по мысли критика, в «чувственном стремлении», «просветленном и одухотворенном идеею красоты» (6, 116). Вера в светлое начало жизни, в возможность гармонического существования человека в единстве с природой, то есть то, что свойственно «греческому романтизму» (6, 122), позднее дает Белинскому основание противопоставить Батюшкова Ламартину: «И уж, конечно, такой поэт, как Батюшков, - больше поэт, чем, например, Ламартин с его *медитациями и гармониями*, сотканными из вздохов, охов, облаков, туманов, паров, теней и призраков...» (6, 193). Именно антологическая лирика Батюшкова давала критику повод для подобных иронических сравнений.

Пушкин в своей антологической лирике 20-х — начала 30-х годов развил те тенденции, которые наметил Батюшков. В жанре

антологии он решал не только романтическую задачу воскрешения внутреннего и внешнего облика ушедшей эпохи, но одновременно и проблемы новых форм лирической изобразительности и выразительности, преодоления перифрастического стиля и достижения ясности, краткости, естественной и пластической завершенности лирического образа, нахождения углубленных психологических решений в изображении переживаний. При этом Пушкин быстро осознал невозможность реализации в современной ему действительности гармонического идеала древних. С этим связан его последующий отказ от прославления «непосредственной» и «наивной поэзии». ²⁸

Таковы основные пути, по которым шли Батюшков и ранний Пушкин к созданию новой романтической лирики. Окончательное торжество романтизма произошло только в лирике Пушкина первой половины 20-х годов XIX века. Анакреонтика, антология, историческая и психологическая элегии Батюшкова только предвосхитили это торжество, так как разрыв между действительностью и мечтой у Батюшкова еще непрочен и лишен того основания, каким явилась для последовательного романтизма концепция двоимирия.

Идеал Батюшкова не получил свою окончательно романтическую

реализацию, так как был выведен не из действительности с ее противоречиями, а из противоположения ей, и потому сохранял в высшей степени условный характер. Все коллизии оставались за пределами условного мира, вне его, что характерно и для романтической идиллии. Положение лирического «я» лишено определенности как в отношении будущего, так и прошлого.

Значение поэтического феномена Жуковского для утверждения
романтизма Пушкина

Наряду с Батюшковым одним из наставников Пушкина в приобщении к романтическому идеалу стал Жуковский. В отличие от лирики Батюшкова поэзия Жуковского оказалась для Пушкина существенной в отношении принципа лирического «самовыражения». Прямых переключек Жуковского и Пушкина установлено немало.²⁹ Наибольшая близость к романтике Жуковского отразилась у Пушкина в цикле элегий 1816 года — «Певец», «Желание», «Осеннее утро», «Разлука», «Элегия. Я видел смерть...», «Элегия. Я думал, что любовь погасла навсегда...». Сходство романтики Пушкина и Жуковского сказывается прежде всего в устремленности внутрь сознания лирического героя, обладающего душевной независимостью и психологической автономностью. Однако реализации собственно романтического

идеала в 1816 – 1818 годы у Пушкина не произошло, так как в изображении внутренней жизни его лирического героя отсутствуют раздвоенность, диалогичность, исключительная сосредоточенность на высоком и значительном. Духовно-эстетический поиски поэта остаются в рамках проблематики «раннего» Жуковского, со столь характерной для него сентиментальной рефлексии.

Показателен тот факт, что романтическое отношение к чужому поэтическому труду впервые в творчестве Пушкина мы встречаем именно в тексте стихотворения «Жуковскому» (1818). Истинная способность романтика воспринять чужое творчество раскрывается в поиске родственной души, которой он может излить свою исповедь.

Восторг можно воспринять только через близкое чувство, постижение чужого творчества требует не меньшего вдохновения, чем собственное. Восприятие лирическим субъектом творчества адресата (в данном случае, Жуковского) обретает истинно романтическое наполнение:

Блажен, кто знает сладострастье

Высоких мыслей и стихов!

Кто наслаждение прекрасным

В прекрасный получил удел

И твой восторг уразумел

Восторгом пламенным и ясным. (11, 59)

В первой редакции этот текст включал еще одну ситуацию вдохновения восторгом другого:

Смотри, как пламенный поэт,

Вниманьем сладким упоенный,

На свиток гения склоненный,

Читает повесть древних лет.

Он духом там – в дыму столетий! (11, 535)

Романтический мотив поиска родственной души именно в поэзии Жуковского впервые в русской литературе обрел полновесное воплощение. Вдохновение, мечта, поэтический восторг не составляют конечной цели романтика, а являются средством приближения к миру идеального, существующему в воображении поэта.

Принцип лирического «самовыражения» — главный «урок», усвоенный Пушкиным-романтиком из творчества Жуковского. Общее отношение лирики Пушкина и Жуковского можно выразить словами рецензии Пушкина на элегии Теплякова, которые наиболее точно выражают своеобразие пушкинской причастности к наследию учителя: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное

похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (XII, 82). Жуковский открыл совершенно новый для русской поэзии романтический принцип «самовыражения» лирического «я». В творческом воплощении Жуковского он явился той стороной художественного мышления русских поэтов XIX века, которая обогатила лирику индивидуальными способами поэтического видения и отражения мира. Исследуемый принцип может служить важнейшим определением своеобразия всей лирики Жуковского. Как и любая другая особенность романтизма, принцип «самовыражения» требует крупномасштабного изучения, использования обобщающих историко-литературных понятий.

В начале XIX века ведущей темой русской лирики становится человеческая индивидуальность во всем богатстве ее «развертывающегося» сознания. Когда Белинский во второй главе цикла статей «Сочинения Александра Пушкина» формулировал свое определение романтизма: «...в теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» (6, 114), — он имел в виду

прежде всего творчество Жуковского, «поэта *стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу*» (6, 182). В этой статье критик абсолютизировал романтизм путем его отождествления с романтикой как идейно-эмоциональным пафосом жизни и творчества: «"романтизм" — общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее» (6, 123), романтизм — «вечная потребность духовной природы человека» (6, 127), «вечная сторона природы и духа человеческого» (6, 141), «вечное и неопределенное стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением» (6, 122). Но на примере анализа стихотворений Жуковского он точно подметил, что для романтиков «внутренняя, задумчивая жизнь» (6, 115) является той сферой, «таинственной почвой», откуда «подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией» (6, 115).

Лирика Жуковского воссоздает процесс движения от внутреннего к внешнему в наиболее типичном для начала XIX века варианте. Возросший под влиянием целого ряда общественно - исторических событий рубежа XVIII—XIX веков интерес к внутреннему миру личности, к «самовыражению» не исключал, а предполагал обращение ко всему богатству внешнего мира, правда, лишенному в

глазах романтиков объективной самооценности, так как значимость каждого внешнего объекта заключена для поэта в его глубинной сопричастности к размышлениям, чувствам и настроенности лирического «я».

Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» назвал выдвижение принципа романтической субъективности и возникшее на этой основе новое понимание процессов душевной жизни важнейшим идейно-художественным завоеванием Жуковского, открывшим широкую перспективу не только для новой русской лирики, но и для всего последующего литературного процесса XIX века. Исследователь творчества Жуковского И.М. Семенко удачно сформулировала новое качество его поэзии: «Жуковский заставляет человека отнестись к "всеобщим" понятиям как к достоянию своей личной, внутренней духовной жизни». Всеобщее перестало быть «внешним»: «он настолько расширил пределы внутренней жизни человека, что в нее смогло войти, как ее органическая часть, то, что для поэтов прежней эпохи оставалась вовне». ³⁰

Новое отношение к роли сознания человека вызвало и новую оценку его поэтической индивидуальности. Сложность и богатство внутренней жизни в романтической поэзии явилось основой для воссоздания объемного и многопланового характера в классической

реалистической литературе XIX века. Однако новый подход таил в себе известную односторонность в понимании созидающей функции сознания, которую романтики преувеличивали и даже мистифицировали. Суверенность внутренней жизни «я» устанавливалась ими произвольно. Не случайно Гете высказывал глубоко критические мысли о поэзии Жуковского: «Потому-то, что люди не умеют оживить, оценить настоящего, они и вожделеют будущего и кокетничают с прошлым. И Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту (mehr aufs Objekt)». ³¹

Процесс свободного движения стихии романтического творчества Жуковский предельно ясно и выразительно раскрыл в стихотворении «Мечты» (1812). Задавшись вопросом о том, куда устремила свой полет мечта свободного воображения, лирический герой внезапно ощущает прилив силы вдохновения:

И неестественным стремленьем
Весь мир в мою теснился грудь;
Картиной, звуком, выраженьем
Во все я жизнь хотел вдохнуть.
И в нежном семени сокрытый,
Сколь пышным мне казался свет...
Как бодро, следом за мечтою

Волшебным очарован сном,

Забот не связанный уздою,

Я жизни полетел путем. ³²

Легенда о Пигмалионе служит яркой иллюстрацией исключительной силы творящей субъективности:

И мрамор внял любви стенанье,

И мертвый был одушевлен —

Так пламенно объята мною

Природа хладная была;

И, *полная моей душою,*

Она подвиглась, ожила. (I, 147)

Для того чтобы выразить исключительность чувства романтического героя Жуковский прибегает к типичной для начала века гиперболе:

И мертвое отзывом стало

Пылающей души моей. (I, 147)

Стихотворение «Мечты», представляющее собой вольный перевод шиллеровских «Идеалов», заканчивается строками, характерными для умонастроений Жуковского:

Всегда творить не разрушая,

Мирить печального с судьбой,

И, силу в сердце водворяя,

Беречь в нем ясность и покой. (I, 148)

В этом тексте предстает сущность поэтического самовыражения поэта-романтика, осознаваемого им как процесс последовательно идеального преобразования личности и рождения ее способности к внутреннему самоуглублению. Стихотворение «Мечты» открыло в русской поэзии традицию лирических деклараций о могуществе внутреннего поэтического воображения. Наиболее последовательно развивает эту тему Лермонтов в «Смерти»:

Одно воображение творит

Тот новый мир, который заставляет

Нас презирать бесчувственную землю.³³

Чувства лирического героя Жуковского приобретают, как у большинства романтиков, «центробежный» характер, «проникают» в стихии внешнего (главным образом, природного — море, небо, горы, долины, леса) мира. Романтическая личность требует для своего обнаружения безграничного простора, освобождения от каких бы то ни было сковывающих сил, безудержно стремится раздвинуть рамки лирического «я». Пространство и время вовлекаются в круг «расширяющегося» самопознания, в лирике господствует пафос больших дистанций и глобального времени.

Мечта позволяет романтику преодолеть любые препятствия, построить любое «художественное здание»: его творческий дух универсален и всеобъемлющ. Оставаясь ядром самосознания, лирическое «я» романтика постепенно становится связующим звеном его личности с внешним — общественным и природным миром. Гегель справедливо усматривал отличительную особенность романтизма в «увеличивающейся всеобщности и неутомимой деятельной глубине души», ³⁴ развивая известный тезис Фихте о всеохватывающей силе субъекта: «я» требует, чтобы оно обнимало всю реальность и двигалось к бесконечности.

Исследователи поэзии Жуковского справедливо полагают, что благодаря утверждению принципа «самовыражения» лирическая поэзия в его творчестве весьма последовательно реализует свои родовые возможности. Принцип бесконечной свободы выражения чувств поэта мог быть последовательно проведен именно в сфере лирики, которая по своей родовой сущности способна не только сосредоточиться на душевных переживаниях человека, но и отвлечься от реальной пространственно-временной определенности их существования. Это открывало простор новым формам собственно лирической изобразительности и выразительности.

Романтическая лирика Жуковского утверждала не только

сложность внутреннего мира человека — принципиальную бесконечность и безграничность движения мыслей, чувств, стремлений, впечатлений, намерений человеческого «я», их несводимость к рациональным мотивировкам, к одномерности и однокачественности, — но, что особенно важно, утверждала одновременно новые возможности воспроизведения внешнего мира, предстающего уже не в своей суммарности и совокупности, а в сложной зависимости от того, что актуализируется в сфере воспринимающего сознания лирического субъекта: во внешнем мире оно усматривает все более расширяющийся круг аналогий своим чувствам. От слитности в изображении чувств поэт движется к анализу душевных состояний, а затем к новому синтезу.

Классическим примером такого изображения чувств является элегия «Славянка» (1815). В ней пейзажные зарисовки, занимающие внимание поэта в начале повествования, уступают место собственно психологическим размышлениям и душевным переживаниям лирического героя. Постепенно авторские впечатления как бы отделяются от пейзажных деталей и ансамблей и приобретают самостоятельность.

Воспоминанье здесь унылое живет;

Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,

Оно *беседует* о том, чего уж нет,

С *неизменяющей* Мечтою. (I, 262)

Роща, холмы, берега реки, окрестные леса, пустынный храм —

Все к размышленью здесь влечет невольно нас;

Все в душу томное уныние вселяет;

Как будто здесь она из гроба важный глас

Давно минувшего внимает. (I, 262)

Последующие восемнадцать строф, более детализированные, рисуют «прочувствованные» картины природы. И когда одинокий герой молчаливо стоит на берегу, а «окрестность» как бы умолкает, вновь наступает момент авторского «включения» в повествование, момент непосредственного образного воплощения субъективных впечатлений, которые неожиданно приобретают надличностный характер:

Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;

Как бы эфирное там веет меж листов,

Как бы невидимое дышит;

Как бы сокрытая под юных древ корой,

С сей очарованной мешаясь тишиною,

Душа незримая подъемлем голос свой

С моей беседовать душою.

И некто урне сей безмолвный приседит;

И, мнится, на меня вперил он темны очи;

Без образа лицо, и зрак туманный слит

С туманным мраком полуночи. (I, 264)

Концовка стихотворения предстает как символ идеального мира, в котором «незримая душа» растворяется в тишине и обретает связь со всеобщими началами бытия. Воссозданное Жуковским лирическое движение «от земного начала к небесному» отражает раскрытый в более поздних стихотворения переход от сознательного к бессознательному. С.Е. Шаталов верно подметил разнообразие форм опосредования внутренних влечений, желаний, угасших надежд элегического героя Жуковского: романтический мечтатель «живет отраженным светом бытия - воспоминаниями о пережитом и предчувствием того, что прошедшее, очистившись и обогатившись в раздумьях о нем, повторится в некоем инобытии». ³⁵

Сосредоточенность поэтов на личном сознании парадоксальным образом привела их к расширенному изображению объектов реальной действительности, помогающих выявить неожиданные особенности внутренней настроенности лирического персонажа. Из

внешних фактов, предметов и обстоятельств выбираются такие, которые служат непосредственным импульсом к переживаниям лирического героя. Таково обращение к «былинке полевой»:

Мой милый цвет, былинка полевая,
Скорей покинь приют твой луговой:
Теперь тебя рука нашла родная...

Но для меня твой вид — очарованье;
В твоих листах вся жизнь минувших лет;
В них милое цветет воспоминанье;
С них веет мне давнишнего привет... (I, 322)

Стихотворение «Цвет завета» заканчивается призывом к диалогу души поэта и природы:

Будь голосом, приветствующим друга;
Посол души, внимаемый душой,
О верный цвет, *без слов беседуй с нами*
О том, чего не выразить словами. (I, 325)

«Язык» молчания соответствует романтическим представлениям об идеальной красоте. «Мир души, согласный с небесами», предполагает не приобщение к реальности прошлого или настоящего, а к некоему вневременному идеальному

состоянию «земного рая» - «Как Божий рай, цвела там сторона». Единство человека и природы составляет необходимое условие золотого века, когда духовное единство человечества («мир души, согласный с небесами») оказывается неподвластным времени («и время нам казалось нелетящим») и судьбе («... тогда судьба еще молчала//О жребиях, назначенных для нас») и когда дружба и любовь пронизаны идеальной духовностью. Преобразующая роль памяти заключается в том, что она избирательно подходит к событиям прошлого, откликаясь лишь на прекрасное и возвышенное в душе героя. С помощью памяти романтик одерживает победу над «линейным временем» для беспрепятственного стремления души к идеальным формам существования, чем обусловлено «странничество» души.

С особенной наглядностью единство общечеловеческой и природной «одушевленности» проступает в стихотворении «Море». Предметный мир морской стихии подчиняется энергии лирической взволнованности и как бы вбирает ее в себя, вызывая вопросы, обращенные к ней как символу «мировой души». Такова знаменитая «пейзажная элегия» «Море» (1822):

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.

Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,

Тревожною думой наполнено ты.

Что движет твое необъятное лоно?

Чем дышит твоя напряженная грудь?

Иль тянет тебя из земныя неволи

Далекое светлое небо к себе?.. (I, 364)

Романтический герой Жуковского открывается в своих чувствах прежде всего природе и возвышается над границами духа и органического мира. Он легко преодолевает грань, отделяющую природу и «жизнь души», поскольку они обладают равновеликой одухотворенностью. Однако герой обладает активной способностью проникать в потаенные уголки природы. Нет такой глубины в окружающем мире, в которую не «погрузил» бы он свою романтическую тоску, нет такой вершины, к которой не мог бы вознестись его дух! Манящая неизвестность дали, таинственная темнота, руины как символ бренности мира, разрушенные замки — свидетели отдаленного величия былых времен, умолкнувшие песни и звуки — все возбуждает тоску и воспоминания его лирического героя. Даль прошлого и даль будущего, все бесконечное, неизмеримое, неисчерпаемое должно стать соответствием бесконечной способности к самовыражению поэта-романтика.

Оригинальность достигается не столько способами выражения, сколько одухотворяющей способностью лирического «я». Такова концовка «песни» «Путешественник»:

Ах! В безвестном океане
Очутился мой челнок;
Даль по-прежнему в тумане;
Брег невидим и далек.

И вовеки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею...

Там не будет вечно здесь. (I, 99)

В пейзажной поэзии Жуковский во многом сохраняет атрибутику раннего сентиментализма, культивирующего тихое уединение, и архаические аллегории позднего классицизма («Жизнь», «Уединение», «К Батюшкову»), отказываясь от объективации лирического «я», столь свойственной русскому романтизму 30-х годов XIX века.

Инерцию идиллической формы, явственно прослеживающуюся в поэтике Жуковского, точно уловил А.Н. Веселовский в знаменитой книге «В.А.Жуковский: Поэзия чувства и "сердечного

воображения"», односторонне провозгласив Жуковского сентименталистом. Но сквозь все формы традиционной поэтики явственно проглядывает его «романтическая душа». Тонкое наблюдение в этом отношении принадлежит современнику Жуковского харьковскому профессору И.Я. Кронебергу: «Природа для человека находится в вечном антропоморфизме, и все зависит от того, какую она осуществляется душой». ³⁶

Уравновешенная личность элегического героя Жуковского находит соответствующую форму в воссоздании образа природы. Жуковский предпочитает «спокойные» чувства, исключает бурные аффекты, рисует «ровные» настроения, сдержанные реакции, тихое созерцание. Пространственно-природное окружение как бы восстанавливается духовной деятельностью лирического персонажа, порождающей «ландшафт души».

Так, знаменитое описание Павловского парка в уже упоминавшейся элегии «Славянка» тонко исследовано в «топографическом» аспекте Р.В. Иезуитовой в книге «Жуковский в Петербурге» (Л., 1976), и оказывается, что ни один из пейзажных видов не предстает изолированным от воспринимающего субъекта, каждый из них обращен лишь к человеку, будучи лишенным принципа ансамблевого единства, каждый ракурс сфокусирован на

точку зрения лирического героя. Инициатива всегда исходит от лирического субъекта, а его отношения с природой одухотворены.

В лирике Жуковского движение чувства сведено к идеальной норме. Природа представлена вне активного существования, дана как идиллически застывшая. За счет этого лирическая тема получает надвременный характер, укладывается в общетипическую формулу: «Природа вся с душою говорила» (I, 323).

В лирике Жуковского, как и Батюшкова и Пушкина, произошла резкая актуализация значимости тем дружбы и любви, так как именно они оказываются наиболее близкими внутренними миру романтика. Эти темы поэт решает противоречиво: несмотря на то, что в каждом объекте поэт чувствует родственную душу и дух братства, он все равно остается одиноким, так как его бесконечное стремление к самовыражению не в состоянии обрести постоянную форму. Любовь осмысливается Жуковским как трагичное чувство:

Я могу лишь любить,

Сказать же, как ты любима,

Может лишь вечность одна! (I, 106)

Если любовь классического поэта исчерпывается ее «объектом», не имеет продолжения, определена в своих границах (ср. «Римские элегии» Гете), то романтической любви Жуковского свойственны

чистое томление и безграничная тоска по возлюбленной, частые воспоминания о прошлом. Только музыка может дать подлинное выражение такому чувству, так как не имеет направленности во времени и пространстве. Показательно, что многие стихи о любви написаны в жанре «песни» («Когда я был любим», «Мой друг, хранитель-ангел мой», «О милый друг! теперь с тобою радость!..», «Прошли, прошли вы, дни очарованья»). Манящая и привлекающая даль красоты созвучна внутренней музыке душевных движений. Устремляя элегический взгляд в высоту, поэт погружается в свой собственный мир чувств. Особенно наглядно этот процесс «погружения» представлен в стихотворении «Ночь». Неслучайно Пушкин использовал поэтическую формулу «гений чистой красоты» из стихотворения Жуковского «Лалла-Рук» для того, чтобы «возвести воспеваемый образ на высоту, равную по чистоте лирическим образам Жуковского». ³⁷

Жуковский активно включает эмпирические элементы жизни, личные переживания в свою поэзию, но никогда не ограничивается бытописанием, простой фиксацией отдельных наблюдений, а обобщает и типизирует их, возводит к как бы «надличным» образам («Путешественник», «Пловец»). Многие стихотворения группы пейзажно-символического плана по лаконизму выразительных

средств справедливо считаются классическими — «Цветок», «Дружба», «Листок», «Приход весны»:

Зелень нивы, рощи лепет,
В небе жаворонка трепет,
Теплый дождь, сверканье вод, —
Вас назвавши, что прибавить?
Чем иным тебя прославить,
Жизнь души, весны приход? (I, 381)

Целостность лирического субъекта в «пейзажной» поэзии Жуковского достигается тем, что он лишен внешней экстенсивной конкретности, полон неопределенности. Эмоции настолько сосредоточены на внутренней жизни, что герой и фон теряют границы, взаимно проникают друг в друга и образуют общую эмоциональную атмосферу. С приходом романтического понимания значения внутренней жизни Жуковский по-новому стал относиться и к «жизни» вещей. Однако реальное пространство, окружающее романтический персонаж, существует как бы вне вещей — лирическое начало лишено контуров, определенности:

На небе тишина;
Таинственно луна
Сквозь тонкий пар сияет;

Звезда любви играет
Над темною горой;
И в бездне голубой
Бесплотные, летая,
Чаруя, оживляя
Ночную тишину,
Приветствуют весну. (I, 363—364)

Эмоционально выразительное впечатление «объективируется»
внешним рядом событий, вызывает чувство особой, часто
загадочной связи:

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Подымает покрывало
И в далекое манит. (I, 369)

Каждое внешнее действие рассматривается интенционально — с
точки зрения самого действующего:

Тебя я любил; мне тебя не забыть;
Тебя я и в вечности буду любить! (I, 346)

Внешний объект становится внутренне сопричастным субъекту:

О Гений мой, побудь еще со мною;
Бывалый друг, отлетом не спеши;

Останься, будь мне жизнью земною;

Будь ангелом — хранителем души. (I, 333)

Легкий, легкий ветерок,

Что так сладко, тихо веешь?

Что играешь, что светлеешь,

Очарованный поток?

Чем опять душа полна?

Что опять в ней пробудилось?

Что с тобой к ней возвратилось,

Перелетная весна? (I, 273)

Внутреннему переживанию уделено особое внимание, но его возможности ограничены: строго определенные линии лирических движений спокойными контурами очерчивают внутренний мир. Даже в экспрессивных видах лирической образности чувство обладает фиксированной эмоциональной емкостью («О милый друг! теперь с тобою радость!..»).

В лирике Жуковского господствуют ассоциативно-описательные и символично-повествовательные типы лирической образности, непосредственная и открытая экспрессия не характерна, нет и напряженной рефлексии, эмоциональные впечатления чередуются

упорядоченно и стройно. Романтический герой «выключен» из «реально настоящего» времени. Чтобы вступить в общую бесконечную жизнь, он переживает вечно покоящийся в себе закон, творческого развития жизни, преодолевающего любые преграды. Бесконечное стремление к самовыражению лирического «я» не исчерпывается даже в процессе его постоянных изменений.

Одна из важнейших сторон лирического «самовыражения» — связь внутреннего с внешним. Романтический принцип самовыражения означал для Жуковского не только поиск новых художественных средств для изображения многослойного внешнего мира в тесной связи с внутренним, но и новый этический идеал, новую норму жизненного поведения. Белинский справедливо отмечал, что с «произведениями музыки Жуковского связано нравственное развитие каждого из нас» (6, 198). Именно романтики утвердили тезис о единстве поэзии и жизни. Эта мысль звучит и из уст лирического персонажа Жуковского: «И для меня в то время было//Жизнь и Поэзия одно» (1, 367), и в теоретической декларации Батюшкова о «пиитической диэтике» (в статье «Нечто о поэте и поэзии»): «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь», «поэзия требует всего человека». ³⁸ Главной заслугой Жуковского Белинский справедливо считал следующее: «До Жуковского на Руси никто и не

подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографией» (6, 155).

Творческий гений — явление природное, стихийное, как бы внешнее, но его жизнь — проявление эстетически идеального начала во внутреннем — прекрасно в самой своей основе. Искусство — один из способов этической реализации личности поэта, которая в обычной жизни может быть богаче и значительней. Жуковский говорит об этом в письме к И.И. Козлову: «Что такое истинная поэзия? Откровение в теснейшем смысле... Откровение поэзии происходит в самом человеке и облагораживает здешнюю жизнь в здешних ее пределах» (4, 600). То, что для романтика процесс поэтической деятельности важен как процесс душевной самореализации, объясняет моралистический характер его поэзии. От раннего наивно-дидактического стихотворного заявления: «Героем тот лишь назовется,/Кто добродетель красну чтит» (I, 23) до прямого высказывания в письме к П.А. Вяземскому: «...*поэзия есть добродетель*, следовательно, счастье! Наслаждение, какое чувствует прекрасная душа, производя прекрасное в поэзии, можно только сравнить с чувством доброго дела» (4, 562 — курсив В.А. Жуковского).

Жуковский, так горячо любивший поэзию Шиллера, нашел в великом немецком поэте и теоретика новой «эстетической нравственности», близкой и созвучной его собственным размышлениям о назначении поэзии. Несомненно, Жуковский продолжал идейные традиции шиллеровских писем «Об эстетическом воспитании человека». Его интересовали также вопросы о том, как поэзия способствует достижению идеальной нравственности, какие новые пути она открывает для морального совершенства, как с ее помощью можно научиться быть благородным в своих желаниях.

Вопрос о свободе поэтической личности, поставленный на уровне проблем свободы самосознания (как наиболее независимой, по взглядам романтиков, сфере человеческого существования), закономерно привел Жуковского к выводу о том, что совершенной свободой поэтического волеизъявления обладает человек, преисполненный высокой этики. Поэт тогда достигает полноты и искренности самовыражения, когда он исполняет нравственный закон, согласно которому то, чем он должен быть, и то, что он есть, совпадают.

В элегии «Сельское кладбище» Жуковский утверждает мысль о том, что к добродетельному счастью стремится не только

эстетически развитая индивидуальность поэта-певца, но и простой селянин. Путь морального совершенствования сознается как постоянное самоуглубление, самосозерцание:

Он кроток сердцем был, чувствителен душою —

Чувствительным Творец награду положил.

Дарил несчастных он — чем только мог — слезою;

В награду от Творца он друга получил. (I, 33)

Созерцая свое «я», проникая в глубь человеческой природы, поэт достигает ясного осознания всеобщего принципа гуманности в его индивидуальной форме. Идеал духовного самоуглубления носит у него, конечно, пассивный характер, но, как отмечает С.Е. Шаталов, «пассивный в своем поведении», элегический герой в поэзии Жуковского — «необычайно активный в чувствованиях и размышлениях». ³⁹

Обращение к внутреннему достоинству личности — открытие сентименталистов. Хотя поэт был генетически связан с традициями русского сентиментализма в той его разновидности, которая представлена именами Муравьева, Хераскова, Дмитриева и Карамзина, культивировавших идеалы «умозрительной душевности», «мечтательной серьезности», он выражает особое понимание личности, определяемое новыми социально-этическими

предпосылками. Человек, по мысли Жуковского, - это самостоятельное, одаренное тонким и сложным миром чувств создание, способное претерпевать неповторимую гамму настроений; кроме того, во внешних своих взаимосвязях и взаимоотношениях он является носителем «общечеловеческих» нравственных достоинств. Однако при всем своем интересе к своеобразию внутреннего мира человека последний не является для Жуковского самоцелью и рассматривается им в тесной связи с его социально-этическим статусом. Конечный смысл поэзии — всеобщее счастье, достигаемое развитием духовных свойств личности. Индивидуальность человека рассматривается поэтом в идеально-ценностном аспекте: всеобщее счастье не предполагает немедленной реализации (см. изложение этой концепции в программном стихотворении Жуковского «Теон и Эсхин»), оно обнаруживается в процессе этического и эстетического воспитания.

Этическая ценность личности состоит, прежде всего, в сохранении верности самому себе, в положительной «сущности души». Все деятельное нравственно, но не все нравственное обладает способностью быть предметом сиюминутной реализации. Осуществление этических ценностей — основное в достижении добродетельного личного начала жизни. Основополагающие

ценности добра, благородства, совершенства, чистоты наиболее полно переживаются и тем самым осуществляются в поэзии. Поэтому всю полноту ответственности за добродетельную реализацию своей личности несет сам поэт, так как он внутренне сопричастен сфере счастья и свободы других людей. Поэтическая свобода — это момент свободы самосознания человека (см. стихотворения «Цвет завета», «Невыразимое», «К мимопролетевшему знакомому гению»).

Идеальное и нравственное становятся идентичными в поэтическом мире Жуковского. В стихотворении «Невыразимое» поэт осознает задачу поэзии как интуитивное предвосхищение идеала. Выразить себя поэт может в форме откровения, поскольку прекрасное и возвышенное таинственны и потому невыразимы с помощью «земного языка». Так поэтический субъект преодолевает свои пределы.

Романтический принцип индивидуальной свободы всегда проблематичен. Но Жуковский-романтик отстаивал идеал нравственного единства человечества, выступал за преодоление любых границ между людьми. Человек для него являет собой «незаконченное творение», а не чистый разум (как думали просветители). Поэтому всякий безличный закон ложится тяжким

бременем на свободу личности. Герой-романтик не может замкнуться в своей тоске, он всегда испытывает затаенную жажду общения с «родственной» душой.

Романтический принцип лирического «самовыражения» у Жуковского несет в себе приметы национальных особенностей. Поэт не интересуется крайними формами выражения тех или иных сторон внутреннего мира и не дает излишне категоричных оценок человеческим характерам, что свойственно, например, Байрону, Гюго, Leopardi. Неполнота, недоговоренность, неразрешенность внутреннего конфликта — существенная черта романтического метода Жуковского. Русская действительность начала XIX века не предоставляла материала для создания образов односторонне развитых личностей, с резко искаженным внутренним миром, — последнее характерно для стран, находящихся на сравнительно высокой стадии развития цивилизации. Лирику Жуковского отличает культ «умильной» душевности в дружеских посланиях, затаенная элегическая тоска.

Общая тенденция к незавершенности образного решения, силуэтности лирических персонажей характеризует элегию «Вечер». Образ поэта, биографически достоверный, дан свернуто: намечены лишь контуры романтической души, полное раскрытие остается

задачей будущего, а для мечты всегда остается простор:

Мне рок судил: брести неведомой стезей,

Быть другом мирных сел, любить красоты природы,

Дышать под сумраком дубравной тишиной

И, взор склонив на пенны воды,

Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.

О песни, чистый плод невинности сердечной!

Блажен, кому дано певницей оживлять

Часы сей жизни скоротечной!

Так, петь есть мой удел... но долго ль?... Как узнать?... (I, 49)

Незаконченность, незавершенность «пути» поэта, общий набросок его судьбы оставляют в душе читателя место для надежды на возможность возрождения души для нового духовного подъема личности. Романтическая идея бесконечного расширения сознания точно была сформулирована И.Я. Кронебергом: «...фантазия — сила, облакающая бесконечные идеи в индивидуальный образ». ⁴⁰

Жуковский лишает образ поэта узкословных, этнографических, профессиональных и даже бытовых примет, колоритной окраски. Индивидуальное облечено не в видовые, а в «общечеловеческие»,

общеродовые «одежды».

Утвердив интерес личности к миру собственных чувств, к новым возможностям душевной жизни, Жуковский сделал исключительно много для нового понимания задач романтической поэзии в целом. Его творчество стало одним из решающих факторов литературного развития в России.

Уроки Батюшкова и Жуковского стали основой для становления романтической лирики Пушкина. Они открыли принцип индивидуальной ситуативности, который был неведом поэзии классицистов и сентименталистов. До Батюшкова и Жуковского подвижность внешнего мира и реальность лирического события никогда не совпадали, находясь вне пределов лирического текста, построение которого полностью подчинялось законам того или иного риторического приема.

Пушкин испытал глубочайшее воздействие рассмотренных выше эстетических, поэтических, этических принципов поэзии Жуковского и Батюшкова, хотя творчески постоянно оспаривал многие конкретные проблемы и темы их поэзии.

В лирике Батюшкова и Жуковского созрела новая ценностная система этических и эстетических идеалов, обусловленная утверждением собственно поэтической индивидуальности вне

зависимости от риторических условностей и канонов ХУ111 века. Лирический субъект в их лирике не только декларирует в духе сентименталистов собственную индивидуальность, но и обретает специфическую «внутреннюю форму», отказываясь от самодовлеющей предметности, что наиболее отчетливо открывалось в ситуациях уединения, одиночества. В элегиях Батюшкова лирические «намерения» его героев отражает условное эпикурейство («уединение в кругу друзей», «пир единомышленников»). Батюшков скрыто противопоставляет идеал и действительность в отличие от Жуковского, который намеренно подчеркивает свое «бегство» от реального мира. Батюшкова и Жуковского объединяет отказ от прямой исповедальности, однако в силу разных причин – Батюшков «упрощает» жизнь человека в своих гедонистических порывах, в то время как Жуковский «усложняет» высокий строй его души.

В разработке темы любви и темы творчества Жуковский воссоздает ситуацию принципиального одиночества лирического «я», чья устремленность к идеалу отделяет его от остального человечества. Из простого риторического повода для характеристики мыслей автора, каким был адресат в поэзии ХУ111 века, объект размышлений романтического героя вырастает до

носителя индивидуализированного сознания. Жуковский постоянно стремится снять преграду между читателем и лирическим событием, которое ранее существовало в виде комментированного авторского толкования. Этим он открывает путь к непосредственному восприятию, к сопереживанию.

Концепт уединения – самый важный исток и условие становления романтической поэзии в России. Романтики опозитизировали это душевное состояние, считая его высшей формой жизни. Неслучайно основными моделями поведения романтического героя становятся изгнанничество, странничество, отшельничество. Романтический человек осознает тот факт, что цивилизованные формы жизни изжили себя, будучи фундаментом лживого общества. Уединение открывает простор для «ухода в себя», возможность вспомнить о прекрасном прошлом и построить мечту о будущем. Одиночество, однако, не препятствует свободно воспринимать творчество «друга-стихотворца», которому он исповедуется в поиске родственной души. В это же время он по-новому воспринимает и внешний мир, открывающий ему свои тайны в странствиях и прогулках. Мечта в условиях уединения становится средством преодоления душевного одиночества, но главное – способствует активизации процесса поэтического творчества.

Ситуация уединения открывает и новую сферу эмоциональных проявлений субъекта – упоение своей избранностью, ликование при встрече друга, любовный восторг. В ранней лирике Пушкина она свидетельствовала о зарождении романтического принципа индивидуализации лирического субъекта, когда обнаруживаются новые формы взаимодействия лирического «я» и внешнего мира. Притяжение и отталкивание как диалектический процесс отношений лирического субъекта и внешнего мира становится важнейшим симптомом романтического подхода к действительности. Пушкин в ранний период своего творчества открывает эти принципы в пределах ролевой лирики и в жанре подражаний и стилизаций. Судьба персонажа остается в рамках жанровой модели поведения, не обретая, однако, всей полноты и свободы романтического волеизъявления.

Органическое взаимодействие внешнего и внутреннего движения в структуре лирического текста стало важнейшей чертой романтической и постромантической эпох в русской лирике.

¹ Благой Д.Д. Творческий путь А.С. Пушкина. М.;Л., 1950. С. 30.

² Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 75—76.

³ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 120.

⁴ На переходный характер творчества Батюшкова указывает В.Н. Аношкина в работе «Предромантизм в русской лирике: Батюшков:

Гнедич» (М., 1987).

⁵ См.: Кошелев В.А. Творческий путь К.Н. Батюшкова. Л., 1986. С. 5. Целостный анализ жизненного и творческого пути Батюшкова представлен в кн.: Кошелев В.А. Константин Батюшков: Странствия и страсти М., 1987.

⁶ Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С.261. Теоретические взгляды Батюшкова детально рассмотрены им в статье «Батюшков и романтическое движение» (Проблемы романтизма. М., 1967. С. 112—131).

⁷ См.: Орлов П.А. О месте «легкой поэзии» среди литературных направлений начала XIX в. // Филологические науки. 1980. № 2; он же. Творчество Батюшкова и литературные направления начала XIX в. // Филологические науки. 1983. № 6.

⁸ Подробнее об этом см.: Смирнов А.А. Пути формирования романтизма в лирике К.Н. Батюшкова и А.С. Пушкина // Венок поэту: Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. Вологда, 1989.

⁹ Долгое время в отечественном литературоведении «легкую поэзию» считали одним из течений русского романтизма или связывали с сентиментализмом. Обе точки зрения вызвали ряд справедливых возражений у П.А. Орлова, см.: Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 35—37.

¹⁰ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 107—108.

¹¹ Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.;Л., 1964. Т. 2. С. 36.

¹² Там же. С. 234.

¹³ Батюшков К.Н. Соч.: В 3 т. Спб., 1885—1886. Т. 3. С. 140—141. Все цитаты из прозаических произведений и писем Батюшкова

даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

¹⁴ А.И. Некрасов в статье «Батюшков и Петрарка» (Изв. ОРЯС АН. Т. 16. Кн. 4. 1911. С. 182—215) убедительно раскрыл романтический характер восприятия Батюшковым лирики итальянского поэта.

¹⁵ Здесь и далее по всей работе все выделения в стихах А.С. Пушкина наши за исключением особо оговоренных случаев. – А.С.

¹⁶ Цитирую по книге В. Zelinsky. *Russische Romantik*. Köln, 1975. S. 111.

¹⁷ Карамзин Н.М. Избр.соч.: В 2 Т. М.;Л., 1964. Т. 2. С. 234.

¹⁸ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 212—219.

¹⁹ Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. М.;Л., 1964. С. 116.

²⁰ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 Т. М., 1955—1957. Т.У1. С. 302.

²¹ Об этом см.: Махов А.Е. Игровое поведение в лицейской лирике Пушкина//Мир детства и традиционная культура. М., 1990. С. 33-36.

²² Глубокие и ценные наблюдения по этому вопросу сделаны С.А. Кибальником в его кн. «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» (Л., 1990).

²³ Подробное и систематическое сопоставление «План en grand» Батюшкова и «конспекта» Жуковского сделано В.А. Кошелевым, см.: Кошелев В.А. Творческий путь Батюшкова. С. 117—142.

²⁴ Муравьев М.Н. Соч.: В 4 т. Спб., 1847. Т. 1. С. 253.

²⁵ Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. С. 56.

²⁶ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 91—92.

²⁷ Там же. С. 110.

²⁸ Детальный анализ новаторства Пушкина в жанре антологической пьесы предложен в кн.: Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 87—133.

-
- ²⁹ Многочисленные примеры «рассыпаны» в монографии В.В. Виноградова «Стиль Пушкина» (М., 1941), но обобщающей работы, в которой бы были учтены все творческие контакты Пушкина и Жуковского, пока нет.
- ³⁰ Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 121. Важные обобщения по специфике романтизма сделаны в монографии В.Н. Касаткиной «Здесь сердцу будет приятно...». М., 1995.
- ³¹ Цит. по: Веселовский А.Н. В.А.Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 323.
- ³² Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.;Л., 1959—1960. Т.1. С. 147. Далее цитируется это издание с указанием тома и страницы в тексте. Здесь и далее в цитатах (за исключением отдельно оговоренных случаев) курсив мой. - А.С.
- ³³ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 Т. М.; Л., 1958. С. 301.
- ³⁴ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т.2. С. 242.
- ³⁵ Шаталов С.Е. Романтизм Жуковского//История романтизма в русской литературе. М., 1979. С. 129.
- ³⁶ Кронеберг И.Я. Мысли об изящных искусствах//Московский телеграф. 1827. Ч.15. № 9. С. 19.
- ³⁷ Томашевский. Пушкин. Т. 2. С. 322.
- ³⁸ Батюшков К.Н. Соч. С. 342.
- ³⁹ Шаталов С.Е. Романтизм Жуковского. С. 129.
- ⁴⁰ Кронеберг И.Я. Отрывки и афоризмы. Харьков, 1830. § 109.

Глава II

Универсализм как содержание романтического идеала

в лирике Пушкина

Категория идеала занимает центральное место в поэтическом и литературно-теоретическом сознании романтической эпохи. Исключительно важной стала она и для поэзии Пушкина. Изучение проблемы идеала по отношению к лирике поэта в современном литературоведении остается вне поля зрения ведущих пушкинистов. После известных работ Г.А. Гуковского «Пушкин и русские романтики» и В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», «Пушкин и западные литературы» существенный вклад в разработку указанной проблемы внесли статьи А.М. Гуревича.¹ Его работы активизировали изучение проблемы идеала в романтической литературе 20—30-х годов XIX века в России. В настоящее время этот, несомненно, ключевой вопрос продолжает оставаться без систематической и последовательной разработки. Становление нового идеала в лирике Пушкина и его последующая эволюция требуют тщательного изучения. Изучение лирики Пушкина с позиции романтического эстетического идеала до настоящего времени остается всерьез не начатой.

Общеизвестно, какой высокий смысл вкладывал в понятие идеала современник Пушкина В.Г. Белинский: идеалы «не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты: и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления» (7, 48). Неслучайно, что свой эстетический идеал критик видел реализованным в поэзии Пушкина.

Понятие идеала существенным способом определяет своеобразие великой эпохи философских раздумий и масштабных

исторических обобщений рубежа XVIII—XIX веков, находится в центре творческих исканий русских и зарубежных поэтов и мыслителей того времени. Благодаря гению И. Канта в Европе повсеместно утверждается сама категория идеала прекрасного как предела, достигаемого путем максимального совершенствования человека в сфере поэзии и искусства. И. Кант вводит категорию идеала в эстетику в связи с делением прекрасного на «свободную» и сопутствующую» красоту. Он определил идеал как «единичный предмет в его чистом созерцании, самый совершенный из всех видов возможных сущностей и первооснова всех копий в явлении» и добавлял, что только человек определяет свои высшие цели и потому может выработать идеал прекрасного, который не связан с неодушевленными предметами. Идеал означал триумф свободы человеческого духа, поскольку не связан с телесным, а восходит к бесконечному. Мысли Канта были поддержаны и развиты Фихте. Противопоставление идеала и действительности стало краеугольным камнем новой эстетики. Поиск идеала как бы стал вменяться в обязанность поэтам и художникам. Красота в искусстве может иметь лишь идеальный характер, по мнению романтиков.

В данной главе предпринята попытка определить существенные моменты в становлении и утверждении романтического идеала в лирике Пушкина 10 — начала 20-х годов.

В разные периоды своего творчества Пушкин ориентировался на различные типы идеалов.² К началу XIX века в искусстве и эстетике более или менее четко определились следующие подходы к осмыслению данной категории: сближение совершенного и прекрасного в рационалистической эстетике, установившей принцип «единства в многообразии» в качестве условия существования идеала (Баумгартен); утверждение мысли об

идеальном и внутренне непротиворечивом представлении о красоте, существующей в искусстве, а не в природе, так как только в нем объединяются рассеянные по индивидуальным предметам отдельные стороны прекрасного (Винкельман); выдвижение идеи прекрасного как полновесной самостоятельности и внутренней завершенности любого момента жизни и искусства: гений каждый раз наполняет вечный закон искусства свободным и свежим чувством и открывает красоту в гармонии рационального и эмоционального, закона и случая (период «веймарского классицизма» Гете и Шиллера). Большинство из этих представлений об идеале могло быть известно Пушкину благодаря знакомству с теми или иными теоретическими размышлениями философов, историков, знатоков искусства, - в отношении же романтического идеала, Пушкин является его непосредственным творцом, созидателем. Им был проявлен исключительный интерес к романтизму как органической части общего философского движения времени, утверждавшего примат искусства над другими формами проявления духовной жизни. Если для поэтов XVIII века важнее всего законы нравственности, а искусство осознается как средство воспитания человека, то для романтиков творчество становится исключительной областью свободы, в которой может раскрыться личность во всем богатстве ее внутреннего мира. Только в искусстве романтик обретает подлинную силу своей природы.

Центр романтического идеала образует идея бесконечного становления и совершенствования внутреннего мира человека, перед которым открывается перспектива непрестанного творческого деяния. Этот идеал создается на собственно эстетической основе, как идеал прекрасного, отрицающего заранее предписанные принципы художественно-поэтической деятельности.

Гегель следующим образом определял новый тип подхода ко всем формам духовно-эстетической деятельности у романтиков: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу». ³ Новое понимание идеала отражало романтическое стремление к цельному и гармоническому развитию. Романтический идеал был призван раскрыть человеку все богатство возможностей искусства, тем самым способствуя его эстетическому совершенствованию.

Пушкинские представления об идеале в той или иной мере соприкоснулись с каждой из названных трактовок идеала прекрасного. В его анакреонтических, эпикурейских, антологических, сентиментально-романтических, собственно романтических стихотворениях происходила сложная поэтическая эволюция представлений об идеале.

Первые пушкинские декларации об идеальном начале искусства приходятся на анакреонтический период развития его лирики, затем, пройдя ряд сложных преобразований во второй половине 10-х годов, романтический идеал становится в ценностном аспекте монистическим, и романтика безраздельно господствует в произведениях поэта периода южной ссылки. Во второй половине 20-х годов целостные представления об идеале постепенно изменяются, образуя своеобразные антитезы, даже контрверзы — покой и воля, природа и человек, природа и искусство... Разветвление и усложнение ценностных ориентаций пушкинского лирического героя в рамках некогда единого ареала свидетельствовали об утере до известной степени романтизмом господствующего положения, но не об отказе от него.

В 20-е годы XIX века проблема идеала становится

центральной в русской и общеевропейской романтической литературе. Актуализация ее значимости в рамках нового мировосприятия связана с резким противопоставлением статики существующей действительности и бесконечной устремленности художника к воплощению универсально совершенных образов прекрасного. В.Г. Белинский в цикле статей о Пушкине подмечал в романтизме «вечное и неопределенное стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением»(6, 122), называя В.А. Жуковского «поэтом стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу»(6, 182).

Утверждение «идеальной» направленности творчества стало исторически обусловленной формой наиболее полной реализации родовых особенностей лирики, поскольку романтики стремились к предельно обобщенному типизированию образа внутреннего переживания. Новая трактовка соотношения идеала и действительности придавала изображению этих переживаний иное, нежели в предшествовавших романтизму литературных направлениях, ценностное измерение — герои одновременно наделялись остро индивидуальной характерностью, граничащей с невозможностью словесного воплощения (ср. тезис Жуковского: «...невыразимое подвластно ль выраженью»), и общечеловеческой значимостью. Новое понимание идеала вызвало рост символического иносказания, поэтому формы утверждения идеала в лирике стали трудно уловимыми, для чего до сих пор необходимы специфические средства для их анализа. Идеал осознавался романтиками как бесконечное совершенствование поэтического искусства. «Духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» (Гегель), стала центром романтического идеала. Внутренний мир лирического героя

романтиков обретает высшую ценность в перспективе идеи непрерывного совершенствования духовных свойств личности.

Романтический идеал в лирике Пушкина нашел многоплановое и разностороннее воплощение. Мы остановимся на трех его системно определяющих, по нашему мнению, проявлениях в лирике — принципе романтического универсализма, новых ценностных критериях и ориентации на принцип психологической субъективности лирического «я». Будучи центральным организующим началом лирики Пушкина 20-х годов, романтизм обусловил новое по сравнению с предшествующими этапами развития лирики соотношение лирического субъекта и лирического объекта, ⁴ что выразилось в резком расширении и углублении области психологической индивидуализации лирического «я», а в отношении объекта — в стремлении к универсальному охвату сознанием поэта действительности в ее целостности, что по необходимости определялось абсолютным характером идеала.

После 1820 года лирика Пушкина развивается на основе эстетики романтизма, который стал активным началом, определявшим его поиски нового лирического стиля и новой образной системы. Пушкин сознательно ориентируется в своих поисках на систему эстетических принципов, которую следует без сомнения обозначить как романтическую. Ни один поэт XIX века теоретически не изложил всю полноту своих эстетических намерений и не осознал необходимую меру и степень их художественной реализации. В 20-е годы мы отчетливо наблюдаем единую направленность различных тенденций в развитии его лирики, чего нельзя обнаружить в предшествующем творчестве. Образно-стилистическая система Пушкина-лирика 1820-х гг. принципиально сопоставима с теми явлениями европейской лирики,

которые давно были признаны как романтические.

Романтическое начало остается существенным элементом, определяющим проблематику пушкинской лирики второй половины 20 — начала 30-х годов. Однако согласно существующим схемам эволюции творчества Пушкина оно как бы перестает реализовываться после 1825 года. Необходимо определенно и последовательно обозначить своеобразие романтических тенденций в лирике Пушкина и после 1825 года. К этому буквально «взывает» каждое стихотворение поэта отмеченного времени.

Духовная свобода как определяющее начало романтического
идеала

Важнейшая из романтических тенденций — принцип универсализма, непосредственно обусловленный всеобъемлющим характером содержания романтического идеала: это и мечтательный порыв к возвышенному представлению о поэте-пророке и поэте-жреце в их непреклонной противопоставленности утилитарно приземленным интересам толпы, и высокий гуманистически облагороженный интерес в любовных элегиях к тому, что преодолевает эгоистические и своекорыстные чувства в человеческих отношениях, и, наконец, одухотворенная жажда превзойти конечное и временное начало жизни в антологической лирике.

Новые формы связи эстетического идеала с исторически изменяющимся общественным идеалом постепенно устанавливаются в поэзии Пушкина со второй половины 10-х годов. Очевидные симптомы новой трактовки прекрасного и художественной правды обнаруживаются в «Деревне», где духовно раскрепощенный человек открывает новые ценности как своего внутреннего мира, так и окружающей действительности. В целом

образ деревни поэт рисует в соответствии с традицией сентиментализма, дополняя ее первыми романтическими новациями. Такова картина пустынного уголка, где праздный поэт-мечтатель, забытый суетными друзьями, предается счастливому созерцанию умиротворенной природы, размышляет об Истине, обращается к идеалам вольности, завещанными «оракулами веков». Но идиллия первой части стихотворения постепенно переключается в открытое беспокойство лирического героя. Будучи освобожденным от «суетных оков», герой стремится к свободе уже в соответствии со своими гражданскими идеалами. «Истина» и «Закон» требуют отказаться от притязаний на власть тех непросвещенных дворян, которые глухи к необходимости общественных изменений и не желают регулировать свои отношения с народом на основе «законов». Злодеи не видят пользы в законе, глупцы их не понимают, и даже при всем своем величии «на троне» они оказываются неправыми.

В отличие от традиционной идеализации «пустынного уголка», характерной для сентименталистов, которые утверждали беспечную лень как форму независимости, пушкинский поэт стремится к творческому труду, высокому вдохновению, путь к которому открывает деревенский досуг. Этот «уголок» не идилличен, поскольку именно отсюда поэту явственно предстают противоречия действительности, и горести сельских жителей не позволяют герою безраздельно отдаться поэзии. Герой хотел бы «тревожить сердца» горячей гражданской проповедью, но эта миссия оказывается для него недоступной, так как судьба отказала ему в грозном «даре витийства». Поэтический жар оказывается бесплодным, он не может пробудить сердца граждан для того, чтобы осудить презренное рабство, унижающее человеческое достоинство.

Творческий же труд поэта, направленный на поиски Всеобщей Истины, требует душевного равновесия, а оно нарушается зрелищем антигуманных отношений среди людей. Обнаруживается несовпадение опыта поэта, свидетельствующего о душевной незрелости, малодушии современников, и внутренней линии движения души поэта, утверждающего внеличностные ценности гражданского служения истине. Внутреннее горение поэта, жар души требуют перейти от мысли об улучшении жизни к мечте о разрешении всеобщих противоречий, существующих в жизни России:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная Заря? (II, 91)

Чтобы стать «гражданином мира», надо быть совершенным, внутренне и внешне свободным человеком. Так Пушкин впервые осознает идею романтической личности, духовность которой становится точкой опоры для высшего проявления свободы. Новалис следующим образом определяет «совершенного романтического героя: «Совершенный человек должен одновременно жить во многих местах и во многих людях. У него должен быть неизменно налицо широкий круг разнообразных событий. Тогда образуется истинное, грандиозное настоящее духа, которое делает человека подлинным гражданином мира».

Свобода внутреннего мира поэта-творца приобретает в стихотворении «Деревня» статус высшей ценности. Но разлад мечты и действительности не достигает стадии двоемирия, а уединение поэта в деревне несет в себе по преимуществу облагораживающее и воспитательное воздействие, духовная жизнь героя течет размеренно

и величаво (в содружестве с оракулами веков) на лоне замкнутого пространства. Подлинно романтическим местом уединения, соответствующим новому идеалу, станет пустынная, «дикая» природа, где нет следов присутствия человека и цивилизации как таковой. «Пейзажный эквивалент», соответствующий новому представлению о прекрасном, Пушкин создает в стихотворении «К морю» (1824):

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы. (II, 333)

Главным моментом в становлении романтического идеала становится для поэта абсолютизация ценностей свободы, наиболее отчетливо прослеживаемая в послании «К Чаадаеву» 1818 года. Гражданская страстность, лирически утверждавшаяся автором в «Деревне», достигает на новом этапе исключительного накала, переходит в сферу общенациональных политических идей:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!(II, 72)

Романтический душевный порыв становится центром ценностной ориентации личности, результат духовной устремленности поэта становится безусловно очевидным —

И на обломках самовластья
Напишут наши имена! (II, 72)

Свобода отечества осознается в ее сверхиндивидуальном содержании, что подчеркнуто отождествлением душевных движений героя и природной

стихийности; образы бури, моря, океана станут действенными составляющими романтического идеала поэзии Пушкина 20-х годов. Новое собственно романтическое понимание свободы противостоит в его стихах данного периода бездумному гедонизму «легкой поэзии». Эстетический в своем истоке идеал обретает нравственную конкретизацию: легкомысленные забавы юности, неопределенность личной позиции («как сон, как утренний туман») противостоят духовной устремленности к всеобщей цели. Всепоглощающее чувство непреодолимо, мечты о возможном опережают действительность. Вольнолюбие, патриотизм, сознание значимости собственного «я» становятся легко объединяемыми составляющими душевного порыва. Эстетический идеал сливается с гражданским долгом и обретает высшую ценность.⁵

Тема свободы настолько активно пронизывает лирику 1820-х годов поэта, что он включает в новую образную систему ситуации лицейской поэзии. Пушкин считает, что в каждом живом существе онтологически заложено стремление к свободе. Такова романтическая содержательность стихотворений «Узник» и «Птичка». Тема изгнанничества и обращение к оставленному на воле другу реализуется в ситуации, имеющей доромантическую генеалогию. Сентиментальный образ «птички» заменяется романтическим образом «молодого орла», двойника лирического героя («мой грустный товарищ»). «Морские края» и «белеющие горы» своим дыханием преобразовывают рокайльную картину. По-новому оформляется речевой акт, – он вводится в субъектную речь и становится монологом молчаливого собеседника: «Как будто... вымолвить хочет: «Давай улетим!..». Смысл призыва передается через новый способ общения собеседников, когда мысль передается без слов и в то же время несказанные слова косвенно

воспроизводятся. Стремление воспроизвести чужое сознание, столь характерное свойство романтизма, нарушает обыденную логику вещей - орлу менее всего свойственно мечтать о «морских краях». Чужое сознание описано как автономное, на него нельзя повлиять, все высказывания субъекта направлены не к «орлу», а к духовным ценностям свободы, и в то же самое время именно его образ в центре интересов лирического субъекта.

Ситуация неволи в стихотворении «Птичка» преодолевается через отказ от рефлексии по поводу того, кто находится в заточении, и «тайная свобода» заменяет явную. Собственное освобождение заменяется освобождением другого, и по отношению к нему лирический субъект совершает те действия, которые желал бы себе. Новое душевное состояние – «Я стал доступен утешенью...» - внутренне освобождает героя-невольника (на что указывают начальные строки «В чужбине...»).

В послании к Чаадаеву 1821 года («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») романтический идеал духовной свободы получает детализацию как в отношении к судьбе лирического героя, так и в отношении к романтической концепции художника в целом:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.
Богини мира, вновь явились Музы мне
И независимым досугам улыгнулись... (II, 187)

Пушкин использует прием «письма из заточения» для раскрытия

ситуации изгнания и романтизации облика адресата:

В стране, где я забыл тревоги прежних лет,
Где прах Овидиев пустынный мой сосед,
Где слава для меня предмет заботы малой,
Тебя недостает душе моей усталой.
Врагу стеснительных условий и оков,
Не трудно было мне отвыкнуть от пиров...

.....

Оставля шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них...

И, сети разорвав, где бился я в плену,

Для сердца новую вкушаю тишину. (11, 187)

Изгнание оказывается добровольным, а само место изгнания идеализируется и противопоставляется тем местам, от которых поэт удален и которые более соответствует романтическому строю души.

В послании к Чаадаеву 1821 г. актуализируются мотивы дружбы в свете собственно романтического идеала, ценность дружбы понятна лишь посвященным в тайны единомышленникам, взаимные симпатии которых не бездумно безотчетны (как в анакреонтике, где круг участников пира жизни непрерывно расширяется), а связаны некими внутренними обязательными условиями (идейными, психологическими), прежде всего, внутренней свободой. Чаадаева Пушкин окружает ореолом избранника судьбы, хранителя доверенных ему романтических тайн. Ценность такой личности сугубо индивидуальна и не может быть осознана непосвященными. В лицейской лирике дистанция между субъектом и адресатом лирического высказывания преодолевалась за счет использования жанрового канона арзамасского послания,

поскольку в ситуации литературного пира любая иерархия теряет свой смысл. В романтической лирике уже нет места игре между объектом и субъектом лирического размышления, дружеская лирика стремится к полному душевному тождеству, взаимному равенству и братству:

Ты был целителем моих душевных сил...

В минуту гибели над бездной потаенной

Ты поддержал меня недремлющей рукой...(11, 188)

Личный опыт лирического героя определяет характер дружеских взаимоотношений в ситуации духовной свободы и потому оказывается целительным, отчасти обосновывается даже его польза:

Владею днем моим; с порядком дружен ум;

Учусь удерживать вниманье долгих дум;

Ищу вознаградить в объятиях свободы

Мятежной младости утраченные годы

И в просвещении стать с веком наравне. (11, 187)

Наиболее целостного воплощения романтического идеала свободы Пушкин достигает в стихотворении «Погасло дневное светило» (1820). В центре произведения находится личность вольнолюбивого мечтателя, распрощавшегося с прошлым и вступающего в новый этап своей жизни. Он страстно жаждет нравственного очищения, пытается приобщиться к идеалу свободы, однако испытывает сомнения и колебания, исполнен чувства разочарования. Несмолкающая стихия грозного океана вызывает у него ощущение все новых и новых впечатлений, поэтому всеми силами души он устремляется к таинственно прихотливой жизни природы, в которой каждый раз находит созвучный отклик неосознанным движениям в духовно напряженной внутренней

жизни лирического «я». Повторяющийся рефрен «шуми, шуми, послушное ветрило» призван подчеркнуть безграничность активной устремленности души поэта в будущее, он звучит как бы в ответ на призывы грозного и могучего, но главное - свободного океана. Несмотря на то, что лирический герой стремится подчеркнуть универсальный, всеобъемлющий характера главенствующей эмоции - неудовлетворенности, - общая перспектива его надежд и желаний теряется в постоянно меняющейся гамме новых впечатлений. Мощь природной стихии может оказаться губительной для доверившегося ей человека - морская стихия коварна и преисполнена произвола. В прямом обращении к ней, соединенном с мотивом разочарования, который возникает при контрастном сопоставлении мощи океана и тщетности человеческих усилий, Пушкин нашел особенный способ изображения смены эмоциональных состояний героя. В стихотворении «Погасло дневное светило» еще нет чувственно пластических образов, чем так щедро поэзия одного из наставников поэта — Державина, — они буквально тонут в процессе их постоянного переосмысления. Живописная конкретность, столь органичная для описания морской стихии, здесь не находит сколько-нибудь значимого выражения, все подчинено задаче передать психологическую атмосферу всеобщего движения, активную смену впечатлений и намерений лирического героя. В произведении царит динамика перехода от предметного плана к психологическому, чем, в сущности, ставится под сомнение устойчивость романтического идеала. Идеал и его носитель оказываются разобщенными, не происходит и их воссоединения, как не совершается коренного изменения лирических чувств героя в свете его высоких стремлений. Общая концепция стихотворения реализуется в последовательной смене настроений, душевных состояний героя: добровольное

бегство из родного края к «отдаленным пределам», «волшебным краям» «полуденной земли», усиливает его воспоминания о прошлом, о том времени, когда сердечные переживания иссушили его душу, принесли ему боль и страдание. Душевный конфликт развивается драматично, что предполагает разрыв с прошлыми идеалами как лживыми. Переход от увлечения прошлыми идеалами к прозрению остается немотивированным. В результате он приносит новые страдания:

Но прежних сердца ран,

Глубоких ран любви, ничто не излечило...(II, 147),

хотя и не отменяет наличия возвышенных представлений о прекрасном, предполагая обновление души благодаря эмоциональному подъему, вызванному созерцанием волшебного края свободы —

И чувствую: в очах родились слезы вновь;

Душа кипит и замирает;

Мечта знакомая вокруг меня летает...(II, 146)

Сила воспоминаний позволяет герою-романтику вновь и вновь устремляться навстречу свободным от связи с наличной реальностью формам существования, воссоединять невоссоединимое, стремиться к обретению полноты жизни, обусловленной высокими стремлениями лирического «я». В дальнейшем в творчестве Пушкина роль воспоминаний в характеристике персонажа будет постоянно возрастать, — его лирический герой неизменно возвращается в прошлое, мысленно «пробегают» кульминационные этапы своей жизни, как бы хранит в своем поэтическом сознании полноту и цельность своей жизненной судьбы. Достаточно обратиться к тексту «Воспоминания» (1828) и «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...», 1830).

Стремление к идеалу у романтиков неразрывно связано с темой памяти. Воспоминание позволяет Пушкину свободно воссоединять различные мотивы творчества. В послании «К Овидию» авторское воображение «путешествует» по тем местам, где римский поэт сочинял свои «Скорбные элегии». Пушкинские и овидиевские впечатления не совпадают, но истинность ни тех, ни других не ставится под сомнение, так как это впечатления романтических изгнанников, обладающих уникальным личным опытом:

Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья
И их печальные картины поверял;
Но взор обманутым мечтаньям изменял. (11, 219-220)

Романтик, всячески актуализируя свой личный, предельно индивидуальный опыт, не может, однако, полностью исключить обращение к чужому сознанию для подтверждения своеобразия своего собственного. Констатация автономности субъектного мира и автора и адресата парадоксальным образом приводит романтиков к активному стремлению преодолеть непреодолимые границы между ними (Пушкин обращается к опыту давно умершего поэта). «Встреча мертвого с живым обусловлена уникальными возможностями воспоминания, которое благодаря свободе духовных прозрений позволяет преодолеть замкнутость индивидуального опыта. Именно воспоминание становится залогом и потенциального и реального бессмертия поэта:

Но если обо мне потомок поздний мой
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
Близ праха славного мой след уединенный –
Брегов забвения оставя хладну сень,

К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье. (11, 220)

Волшебная сила воспоминаний приводит к возможности прямого общения «тени» и души живого человека. Личное бессмертие «осуществляется» в момент посещения умершими мира живых людей. В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» бессмертие поэта рисуется как бесконечная цепь встреч с новыми и новыми поколениями «потомков поздних», то есть оно обуславливается памятью живущих на земле, а точнее воспоминанием, посещающим гипотетически условного потомка в том самом месте, где некогда пребывал поэт.

«Искатель новых впечатлений» приобщается к универсальной полноте жизни через текучесть потока жизненных впечатлений. Оставаясь в рамках своей индивидуальности, он в то же время осознает универсальность своего взгляда на мир. Герой и мир в целом — такова исходная ситуация стихотворения «Погасло дневное светило», предполагающая сложный комплекс внутренних свойств лирического субъекта, его исключительность: необычную интенсивность переживаний, прихотливые переходы настроений, жажду нового и неизвестного, непредсказуемый характер реакции на реальный мир, все возрастающую мятежность, тягу к острым эмоциям и потаенным движениям души. Взаимоотношения героя и мира Пушкин лишает и намека на обыденность. Поиски идеальной полноты жизни передаются через изменчивость чувств, которые не могут воплотиться в целостное явление и потому стремятся за его пределы. Таким образом, перед читателем раскрываются не реальные, а потенциальные возможности духовного мира личности, романтически «абсолютная» свобода лирического «я».

И принцип типизации лирического «я», основанный на

раздвоенности между внутренним суверенным содержанием личности, и внешней, как правило, враждебной окружающей действительностью, требует присутствия «свободной неопределенности» в характере лирического персонажа. Окончательная форма меньше значит для романтика, чем неосуществленная возможность. Он ставит возможное впереди действительного, поэтому понятие романтической красоты идентично бесконечности и индивидуальному раскрытию творческих потенций личности.

Благодаря ориентации героя на бескрайний простор океана, глубина и сущность поэтического начала «души» лирического персонажа оказываются лишенными устойчивости и определенности. Троекратное повторение рефрена «Шуми, шуми, послушное ветрило, // Волнуйся подо мной, угрюмый океан» отражает неизбежную потребность «души» обрести содержательное начало в ее стремлении приобщиться к безграничным возможностям свободной изменчивости, изначально присущей природной стихии. Поэтический мир стихотворения уносит читателя за пределы обозримого пространства, почти полностью игнорируя повседневное, бытовое, статичное. Романтическая фантазия открывает лирическому герою всю полноту и внешней, и внутренней реальности. Универсализм романтика заключен в разнонаправленности его стремлений и желаний как вовне, так и внутрь человеческого сознания.

Однако бесконечность и неопределенность свободной дали ощущается и как неодолимо влекущее героя начало, а элегическая жанровая окраска произведения едва ли не в первую очередь связана с невозможностью человека восторжествовать над стихийной мощью природы, воплощенной в бушующем океане. Постоянное

беспокойство лирического субъекта, лишенного «точки отсчета», тоска по неизведанным формам жизни накладывает отпечаток на его отношение к будущему и прошлому. Ему чужды и чрезмерный оптимизм, и иллюзии, и самообман. Хотя внутренние причины одиночества и бегства героя остаются нам неизвестными, поскольку не обусловлены какими-либо обстоятельствами, мы ощущаем общую дисгармонию в его отношении с окружающими людьми. Этот разлад с окружающей действительностью проявляется косвенно, как след в душе героя, — в страдании, отчаянии и печали. Переход от состояния увлеченности возвышенными представлениями о жизни к установлению их иллюзорности никак не мотивирован. Пушкин лишь констатирует сам факт прозрения к моменту высказывания лирического субъекта:

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья;
.....
И вы забыты мной, изменницы молодые... (11, 147)

Герой Пушкина как бы постоянно колеблется между притяжением к милому и близкому и к безвестной, но манящей дали, в конце концов, проникается последней, так как подлинное счастье свободы романтика заключено в бесконечном стремлении и поиске неизведанной новой родины. Процесс осознается выше, чем результат.

В содержании романтического идеала в стихотворении «Погасло дневное светило» утверждается свобода активных сторон лирического «я». Ориентация на новый идеал привела поэта и к новаторским открытиям, что сказалось в стремлении к

масштабности лирических эмоций, в усилении экспрессивности изображения психологически контрастных переживаний. И стихотворение парадоксально завершается констатацией незыблемости исходных позиций романтика – *«но прежних сердца ран, // Глубоких ран любви ничто не изменило»* (11, 147). Одиночество мотивировано не личной драмой, а внутренней причастностью к загадке мировой стихии океана, поэтому и «раны» закономерно возникают в элегии как неизбежный, но второстепенный мотив. Начало стихотворения становится условностью - *«Погасло дневное светило, // На море синее вечерний пал туман»*, - обозначается событие, свободное от пространственно-временных мотивировок. Метафора моря не только лишена развернутого денотата, но по существу его замещает. Лирические переживания не перегружены психологическими и сюжетными мотивировками, требующими пространственной локализации и временной соотнесенности. Состояние гордого одиночества задано как исходное условие, в результате которого неизбежны «раны сердца». Сам поэт стал как бы источником всех духовных порывов, его мышление становится предельно динамичным.

Эти художественные открытия нашли дальнейшее продолжение и развитие в стихотворениях *«Редет облаков летучая гряда»* и *«К морю»*. Первое из них характерно для элегической линии в восприятии романтического идеала: сердцу героя особенно дороги утонченные картины «мирной страны» и образ «юной девы», ищущей «печальную, вечернюю звезду», слабо мерцающую в вышине предзакатного небосвода. Магический луч, исходящий от нее, пробуждает в его душе дорогие воспоминания, свободные размышления о высоком и значительном. Само построение стихотворения — обращение лирического героя к далекой звезде,

при воспоминании о возлюбленной, которая также ее созерцает, признание в любви к женщине, как бы олицетворяющей земную ипостась небесного светила, — станет традиционным для русской романтической лирики XIX века. Тайное общение с возлюбленной с помощью звезды, которая сокращает расстояние между героями, пробуждает в герое «уснувшие думы». Созерцание светила освобождает его душу от мертвящего сна в прошлом -

...некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень... (11, 157).

В настоящем же происходит главное событие – «пробуждение души» –

Он думы разбудил, уснувшие во мне...

«Дева юная», связанная со звездой именем, во многом остается итогом душевного пробуждения героя, обретая единство с лирическим субъектом:

И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла. (11, 157)

Звезда предстает соединительным звеном между двумя лирическими субъектами, символически насыщенным до предела, так как служит косвенным доказательством того, что чувства обоюдны. Более того, звезда становится одушевленной, наделяется заветным именем, содержащим особый любовный шифр. Благодаря звезде открывается путь к сердцу возлюбленной.

Лирический пейзаж создает идеальные условия для пробуждения воспоминаний, активизирует свободу воображения. Сумеречное время суток – особое для романтической мечты, такой же легкой, как летучая гряда облаков. Уже начало текста взывает к восприятию неуловимости движения чувства героя. Лирический субъект называет звезду «печальной», передавая ей свою

настроенность. Затерянная в «гряде» облаков, она напоминает о потерянном во мгле «имени», о том, кого искала дева среди своих подруг. Звезда как бы вбирает в себя чувства влюбленных, будучи способной к сопереживанию. Она высвечивает самый памятный эпизод из жизни героя и выступает посредницей между ним и «мирной страной», где остались лучшие воспоминания. Романтическая двуплановость и связанная с ней недосказанность пронизывают и световую гамму, в контексте которой совершается лирическое движение от образов печали («дремлющих вершин», «черных скал», «увядших равнин») к образам любви и счастья («полуденным волнам», «нежному мирту», юной деве). Светлое и печальное уравниваются.

Звезда не только символ, но и романтическая метафора, замещающая образ возлюбленной, а шире – недостижимой мечты. Кажущийся отвлеченным, он в процессе лирического движения постепенно наполняется индивидуальным содержанием – обращаясь к звезде, лирический герой направляет свои чувства к любящему сердцу другого человека. Оба лирических субъекта узнают именно свою звезду среди других светил, поскольку именно она таинственно сопричастна их внутреннему миру. И она как бы откликается на призыв героя своим лучом, освещая те места, которые взывают к памяти лирического «я», воскрешая дорогие мгновения. Имя звезды становится средством общения на расстоянии. Называя имя звезды подругам, героиня стремится выразить свои чувства как можно большему числу доверенных лиц. В звезде заключен особый импульс для взаимного понимания всех участников безмолвного диалога. Душа юной девы незамутнена страстями, невинна и чиста, поэтому имя звезды не названо, а читатель остается в неведении. Так формируется романтическое

представление о прекрасной возлюбленной как неземном, «лунном» существе, как бы обосновывающем представление Пушкина о красоте. Сам свет звезды является нитью, связывающей рефлексию лирического субъекта со сферой надличных ценностей. Подлунному миру соответствует состояние романтической грезы, реализующей себя не в неподвластном сознанию сне, а в страстной мечте, созданной силой воображения. Активность мечты как бы уравнивает активность любовного чувства. В конце стихотворения на первом плане оказываются непосредственные эмоциональные переживания, лишенные завершенности, в противовес очевидностям теневого мира. В поле звездного луча пересекаются проекции бытия и видимости: свет и тьма, звезда и мгла, темный мирт и светлый кипарис, гряда облаков и единый источник света, одно имя и множество дев. Отказ от какого-то сюжета, перенос центра тяжести в условный план переживания (между мотивами «мирной страны», звезды и девы нет причинной связи или подобия) способствуют созданию ключевого образа свободы лирического субъекта.

Благодаря подобному символическому ходу обращение к возлюбленной лишается чувственной окрашенности и в стихотворении «Умолкну скоро я...». Лишь с помощью имени возможно общение после смерти:

Умолкну скоро я! ...Но в день печали
Задумчивой игрой мне струны отвечали;
Но если юноши, внимая молча мне,
Дивились долгому любви моей мученью;
Но если ты сама, предавшись умиленью,
Печальные стихи твердила в тишине
И сердца моего язык любила страстный...

Но если я любим... позволь, о милый друг,
Позволь одушевить прощальный лиры звук
Заветным именем любовницы прекрасной! (11, 208)

Прося у возлюбленной «одушевить прощальной лиры звук» ее именем, герой полагает, что она признает его призыв обращенным только к ней, тем самым разделит чувство и подтвердит его обоюдность. Общение может продолжаться и за пределами жизни, и его условием становится наличие в мире любящего существа, которое находит отклик чувствам другого. Герой хочет, чтобы над его могилой были сказаны слова любви со стороны той, которой он посвятил свою последнюю песню. Когда же он умолкнет, то она заговорит теми словами, которых он ждет:

Когда меня навек обымет смертный сон,
Над урной моей промолви с умилением:
Он мною был любим, он мне был одолжен
И песен и любви последним вдохновеньем. (11, 208)

Романтик стремится быть услышанным тем, кому он шлет свои призывы. Если адресат его не слышит, то исчезает само имя. Так в стихотворении «Что в имени тебе моем?» соблюден принцип «нераздельности и неслиянности» чувств двух любящих, хотя оно начинается с внутреннего конфликта. Герой может осознать глубину своего чувства лишь при условии, что оно станет частью души и сердца героини. Таково своеобразие проявления принципа универсальности в романтической любовной лирике.

Романтическое «я» у Пушкина существует и действует в рамках природного окружения. Романтик «бежит» к природе «от неуверенности в своей повседневной жизни, от бед, разочарований, от своей внутренней напряженности, своих сомнений»⁶, от невозможности решить сложные и неясные общественные

проблемы. Стихийное начало в природе в силу своей свободы для романтика наиболее актуально. Духовное начало перестало быть потусторонним в романтизме, обрело силу для проникновения в мир природных тайн. К нему он испытывает доверие, обращается как к другу, обретает в его разрушительной силе надежную опору. Неясному, зыбкому, опасному и неустойчивому романтик вверяет себя без остатка, поскольку стихия обращена к нему как родственному ей по своей свободной устремленности ограждающей ипостасью:

Моей души предел желанный!
Как часто по берегам твоим
Бродил я тихий и туманный,
Заветным умыслом томим. (11, 331)

Коварное, разрушительное начало стихии не исчезает, но романтик находится под постоянным обаянием ее двойственности – опасное и враждебное его не отталкивает, а привлекает, поскольку в ней он слышит внутренний призыв:

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в последний час...
.....
Ты ждал, ты звал... (11, 331-332)

«Глухие звуки» и «бездны глас» одновременно и враждебны и таинственным образом привлекательны. Коварство стихии обладает манящей загадкой тайны. Ее притяжение может быть объяснено тем, что она в скрытой от других форме обращена к своему романтическому избраннику. Внутренняя сопричастность с грустным шумом бездны становится импульсом в движении к идеалу. Чудо и тайна звучат в душе романтика, когда в своих воспоминаниях он находится под обаянием идеала:

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.(11, 406)

Когда же он возвращается к местам, с которыми связаны впечатления минувших лет, то мотив внутреннего зова встает во всей своей полноте и начинает звучать волшебной мелодией в его душе:

Ты вновь со мною, наслажденье;
В душе утихло мрачных дум
Однообразное волнение!
Воскресли чувства, ясен ум.
Какой-то негой неизвестной
Какой-то грустью полон я;
Одушевленные поля,
Холмы Тавриды, край прелестный –
Я снова посещаю вас...
Пью томно воздух сладострастья,
Как будто слышу близкий глас
Давно затерянного счастья. (11, 256)

Зов проистекает из желанного идеального «там», отделенном от героя временем. В стихотворении «К морю» состояние душевного порыва к идеалу всецело поглощает лирического героя. Сверхиндивидуальный аспект романтического идеала выявляется через систематическое уподобление душевных движений природной стихийности в силу их свободной сущности. Стихийность морских волн воплощает красоту свободы, витальной «полноты жизни». Свободная воля, как и волна, не подчинена никакой цели. Сначала грандиозность моря подавляет человека, чувствующего свое

ничтожество перед ним, но позднее, когда оно становится «желанным пределом» лирического героя, то он обнаруживает в себе внутреннюю мощь и энергию, которые торжествуют над первоначально охватывавшим его чувством неуверенности. Сравнение могучей силы океана с мощью воздействия Наполеона и Байрона на судьбы и души людей постепенно приводит лирического героя к осознанию своих потенциальных возможностей. Романтический период человека отличается исключительной активностью. Однако его право на самоутверждение ставится Пушкиным под сомнение самим фактом существования гигантской бесконечной пустыни, изначально несущей в себе отрицание всякой индивидуальности:

Смиренный парус рыбарей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно среди зыбей:
Но ты взыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей. (II, 331)

Восхищаясь таинственным характером «поведения» морской бездны, ее капризами и загадками —

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы! (II, 331),

герой в состоянии восторга ощущает свое единство с ней, не исключая и для себя возможности губительного исхода в результате подобного единения. Хаос и неопределенность стихии как бы игнорируют восхищенное состояние субъекта лирических излияний. Движение волн в высоту отражает символическую устремленность душевного пути от реальности к идеалу как высшему началу.

Границы мира и лирического героя стали подвижными, в этом причина его апелляции к вечности, бесконечности.

Мысленно приобщаясь к стихии, поэт чувствует себя на пути к достижению вершины романтического идеала — универсального союза всего со всем, и это обстоятельство возвышает его душу, доводя до состояния экзальтированного восторга. Концовка стихотворения -

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн. (II, 333),

выступающая в качестве своеобразного синтеза всеобъемлющей свободы морской стихий и безмолвного уединения пустыни, позволяет лирическому герою обрести идеальную для романтической души сферу свободы. Сущность стихии отделяется от ее реальной физической природы – «один предмет в твоей пустыне...».

Жанровое своеобразие философской элегии «К морю» как философской глубоко осмыслено В.А. Грехневым: пушкинское «разочарование» «восходит по концентрическим кругам, поднимаясь от биографии к истории и взмывая в финале в надысторические выси, где безраздельно господствуют законы судьбы».⁷

Таким образом, именно в свете нового романтического идеала морской ландшафт стал для Пушкина предметом действенного эмоционального осмысления, идейных исканий, и «чувство природы» типизируется им в своей романтической характерности. В соответствии с новым художественным мировоззрением поэта образы бури, океана во всей совокупности стихийных проявлений

становятся «пейзажными» аналогами сверхиндивидуальных сторон романтического идеала.

Своеобразие пушкинской позиции отчетливо выявляется при ее сравнении с романтической концепцией стихии у Жуковского в медитативной элегии «Море», написанной в рассматриваемый нами период, в 1822 году.

Антитеза моря и неба осмыслена Жуковским в соответствии с общеевропейской романтической концепцией ирреальной устремленности всех природных начал к единой праоснове — «мировой душе», олицетворяющей всеобщее единство и целостность мироздания. Идеал переживается поэтом лишь как внутренняя имманентная данность лирического субъекта, находящаяся за таинственным покровом, благодаря чему одухотворенность природных сил достигает в поэзии Жуковского такой степени, что можно говорить о ее таинственном дыхании. В глубине моря таятся «смятенная любовь», «тревожная дума», преисполненные загадочной устремленности к «далекому светлому небу», вне которой они лишены возвышающего их начала. «Таинственная сладостная жизнь» моря расцветает в противовес подчиненности «земной неволе». Когда небо «ласкают» золотые облака, оно «радостно блещет» звездными отражениями, когда же налетает буря, то «бьется и воеет», потому что «темные тучи» хотят отнять у него «ясное небо».

Поначалу элегия Жуковского образует как бы пейзажную зарисовку, поэт с берега зачарованно взирает на южное летнее море. Однако пейзаж обнаруживает странное свойство, — он лишен конкретных деталей: безмолвное море и светлое небо соседствуют с темными тучами и беспокойными волнами, в чреде которых попеременно возникают отблески то утреннего, то вечернего света.

Причина очарования лирического «я» кроется в изменчивости «поведения» природных стихий. В своих ощущениях поэт как бы становится зеркальным отражением природы. В процессе природных изменений лирическое «я» и природа существуют как единое целое. За пейзажем скрывается иносказание: море и душа поэта близки настолько, насколько могут быть близки равновеликие стихии, насколько могут быть соизмеримы бездна души и бездна моря. По аналогии тому, как море отражает в своих волнах лазурь неба и свет его звезд, как оно тяготится «земной неволей» и стремится к небу, и романтик не может существовать вне того, что выше его и что определяет его право на особую форму жизни.

Обретая новый статус в сфере идеальных ощущений, лирический герой Жуковского приобщается к пульсу мировых ритмов, приподымающих его над повседневностью и облагораживающих возвышенным общением с прекрасным. Вопрос о значении внешней реальности отпадает сам собой, поскольку она изначально враждебна романтическому лирическому герою. Морская стихия таит загадки «мировой души», ее стремление к синтезу земного и небесного не может быть реализовано в реальной истории. В этом, по Жуковскому, заключена причина изначального трагизма земной жизни, вечной борьбы души за свое освобождение.

Пушкин никогда не подвергает сомнению относительную полноту реальности, но каждый раз он заново соотносит ее с идеальными началами, моралистическая же заданность «итогов» Жуковского ему чужда. Пушкин свободно выходит за рамки пейзажной лирики и предается общефилософским размышлениям о соотношении личного и природного –

Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим. (11, 332)

Общность исходной ситуации у Жуковского и Пушкина – лирический субъект созерцает морскую стихию, олицетворяет ее, обращаясь к ней как к одухотворенному существу, - снимается различным осмыслением сущности стихии: пушкинское море – принципиально «свободная стихия», наделенная «гордой» и «торжественной» красотой. Пушкин проводит отчетливую параллель между «морем» и «умчавшимся» гением Байрона, они равновелики в своей непокорной стихийности. Помимо того он открывает действенную перспективу дальнейшего поведения лирического субъекта: море может стать путеводной нитью для героя, чтобы «навсегда оставить... скучный неподвижный берег» и совершить «поэтический побег» «по хребтам» морских волн. В безмолвной бездне моря Жуковский лелеет «таинственную сладость жизни», а Пушкин протестует против несвободы человека. Стихия моря у Пушкина вызывает к действенному обнаружению душевных тревог и волнений лирического героя.

Идеал Пушкина — действенное проявление идеи свободы, то есть духовно-творческое претворение действительности. Море не только свободно само по себе, но и лирическому созерцателю помогает обрести силу и уверенность в возможности свободной реализации своих желаний и страстей. Романтический идеал у Пушкина связывается с молодостью — временем надежды, духовной активности, и, будучи окрашен поэтической мечтой, образует единство творческого акта и эстетического созерцания. Жуковский и Пушкин признают равновдохновенность поэзии и стихии, субъекта и объекта лирической медитации. Это соотношение остается для них принципиальным, и они реализуют его на протяжении всего текста стихотворения. Однако у Пушкина поэт не подчиняется стихии, она поглощается его могучим воображением:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн. (11, 333)

Женский образ как романтический идеал прекрасного

Стихотворение «Буря» (1825) («Ты видел деву на скале...») знаменует собой переход поэта к новым формам воплощения романтического идеала: прекрасна не поверхностная динамика бури в ее изначально мрачной стихийной свободе, поскольку она не затрагивает существа души ни одного из «собеседников», а прекрасными осознаются торжественная гармония, законченность, покой, который присущи женскому образу, чья духовная высота открыта лишь внутреннему взору лирического субъекта и потому становится ирреальной. «Буря», как и ряд предшествовавших стихотворений Пушкина («Кто, волны, вас остановил» (1823), «Свободы сеятель пустынный» (1823), «Придет ужасный час... твои небесны очи...» (1823)), открывает новую сторону романтического идеала — поэт стремится не к безгранично оптимистическому расширению индивидуальных возможностей героя, а к осознанию необходимости их ограничить и сосредоточить на самом важном и существенном. Он обращается к глубинной реализации богатств внутреннего мира героя, к устойчивым ситуациям лирических переживаний. Напряженность поэтического чувства выражается в несовпадении внешней динамики окружающего мира и внутренних духовных коллизий лирического «я», исход которых всегда неясен.

В «Буре» ответ собеседника на вопрос «Ты видел деву на скале?» опущен, и только по заверению вопрошающего — «Поверь мне» — мы можем предположить, что вероятнее всего он был отрицательным. По-видимому, происходит это потому, что адресат

или «растворяется» в потоке бури, или изначально лишь предполагается, а лирический герой ведет диалог как бы с самим собой. Устремленность автора вопроса внутрь собственного сознания настолько велика, что не остается никаких внешних опор для идеала, он как бы изымается из системы причинно-следственных связей. Несовпадение внешнего опыта и внутренних движений души, отразившееся в этом тексте, отчасти объясняет и «вопрошающую» позицию поэта-романтика, который не чувствует себя связанным каким-либо образом с объектом изображения — бурей. Образ «девы» образует особую сферу эстетического созерцания, в пределах которой такие черты, как неподвижность, замкнутость, законченность составляют не реальные свойства образа, а моменты собственно романтического воображения поэта. Активность стихии содержит в себе контраст в отношении к статике «девы». Именно поэтому образ «девы» «превосходит» все окружающее:

Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури. (II, 443)

Поверхностная активность стихии несет в себе содержательный контраст по отношению к торжественной статике «девы».

Идеал как видение поэта теоретически был осмыслен А. Галичем, впервые давшим формулировку многим важным эстетическим идеям романтиков в России. «Идея изящного, — писал он, — принадлежит фантазии, которая, заимствуя представления свои от разума, облекает оные в форму, подлежащую созерцанию. Сей, соответственно идее составленный образ вещи, есть ее первообраз (самообраз), идеал, видение».⁸

Объективная реальность «бури» освобождается от иносказательного смысла и изображается во всей полноте ее природной случайности, в независимом существовании, как самостоятельное начало. Обрамляя идеальный образ, реальные стороны образа «бури» не гармонируют с душевным состоянием лирического героя. Он приобретает статус предметной автономии за счет постоянного и неуклонного роста духовной активности лирического «я».

Однако духовность не пронизывает внешний мир, характеризуя лишь внутреннюю жизнь лирического «я». Так намечается путь к открытию принципа романтического психологизма. Весь текст стихотворения развивает идею превосходства образа «девы» над образом стихии, что соответствует динамике перехода от внешнего созерцания к внутреннему, психологическому в лирике Пушкина второй половины 1820-х гг.

Образ «зримой» бури предельно конкретизирован при помощи различных глаголов и эпитетов и четко ориентирован по отношению к собеседникам-свидетелям. Все случайное и внешнее исчезает, в глубине лирического «я» остается лишь истинное, именно оно и организует все манифестации лирической памяти поэта.

В стихотворении «Буря» проявляется один из самых устойчивых признаков пушкинской романтической лирической системы: наличие женского образа как формы воплощения (или замещения) носителя идеала духовной красоты. Нередко он выступает в виде живописного изображения, передающего всю полноту смысла оригинала - «Недоконченная картина» (1819), «Возрождение» (1819), «Мадона» (1830).

По сути дела «идеал» предстает как «дева под покрывалом»:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Ее всечасно блеском алым,
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом? (11, 443)

Внешняя атрибутика образа , возможно, навеяна стихотворением Жуковского «Привидение», написанном в 1823 г. и напечатанном в «Северных Цветах на 1825 г.»:

...Явилась она предо мною
В одежде белой, как туман;
Воздушною лазурной пеленою
Был окружен воздушный стан;
Таинственно она свивала
И развивала над собой...⁹

«Дева под покрывалом» – романтический способ узреть «идеал». Покров, «воздушная лазурная пелена», как и удаление, таинственно просветляет и поэтически облагораживает мир согласно романтической мифологии.

Идеал из внешних форм проявления переходит во внутреннее сознание лирического героя. Явление «девы» становится образным творением души созерцателя. Внутренняя жизнь образа важнее, чем внешние стороны его бытийности. Имманентное существование идеала красоты продолжается и тогда, когда всякого рода внешние его проявления прекращают свое существование. Остается лишь то, что обладает статусом духовной несомненности, который отныне станет для Пушкина важнейшим условием бытия

поэта.

Романтический идеал Пушкина обязательно несет в своем содержании идею превосходства. Это конструктивное начало идеала отчетливо выражено в стихотворении «Буря» (1825) с помощью своеобразной иерархией видимости и видения. Только в силу превосходства видения «девы» над видимостью моря достигается впечатление бытийности ирреального идеала, идеала, целиком определяемого свободной волей поэтической души романтика. «Идеал девы» находится как бы на вершине иерархических проявлений красоты. Реальность «идеала девы» должна быть подтверждена тем, что образ девы поставлен в один ряд с образами скалы, моря, волн, бури и неба.

В «Буре» наиболее последовательно реализована художественная образность романтической идеальности через оппозицию: бурная, беспокойно динамическая жизнь и идеально-статичная «дева», подобная ангелу. Кроме того, идеал здесь утверждается поэтом как объект эстетического созерцания возвышенно прекрасного. Противопоставление реальности бури «ирреальности» девы определяет художественную тенденцию стихотворения. «Буря» — важнейший этап в эволюции Пушкина к тому пониманию романтического идеала, в котором опущены поверхностно-динамические характеристики и все сведено к абсолютной духовности

Эстетическая основа романтической условности покоилась на том, что прекрасное идеально и не зависит от времени и характера своего проявления в творческом акте, который является высшей ценностью в мире.

Процесс «внутреннего» становления романтического идеала, протекающего вне прямой зависимости от внешних —

благоприятных или неблагоприятных — обстоятельств, станет важнейшим организующим принципом творчества Пушкина в последующие периоды его творчества.

Примером отчетливо иллюстрирующим данное положение, является стихотворение 1825 года «Храни меня, мой талисман». Несмотря на то, что лирическому герою изменила надежда, исчезло «души волшебное светило», талисман по-прежнему «верен» ему и не теряет своей зиждительной и хранительной силы. Вопреки грустным обстоятельствам, трезвой очевидности утрат и потерь, талисман продолжает «покровительствовать» романтической душе. Мотив сопричастности к чему-то родному и сокровенному реализуется в рефрене «Храни меня, мой талисман». Мысль о том, что ценности романтического идеала существуют лишь в индивидуальной форме, данной им самим поэтом, переходит в этом стихотворении в идею невозможности передать их кому-либо другому, в идею независимой ценности. Ценности души лишаются общезначимой определенности, настолько своеобразно и неповторимо их внутреннее бытие. Романтическая составляющая «талисмана» заключена в его полной независимости от внешних обстоятельств, в то же самое время будучи постоянно «включенной» во внутреннюю жизнь героя.

Велико значение стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» для понимания пушкинского романтического идеала. Оно целиком построено по системе представлений Жуковского: спонтанно возникшее в душе «чудное мгновенье» лишено какой-либо телесной определенности, это

И божество, и вдохновенье,

И жизнь, и слезы, и любовь, (11, 407) —

то есть даже не образы, а как бы основные категории романтического мировосприятия. Именно во вдохновенной любви и во вдохновенном творчестве человек приближается к бесконечному началу бытия. Сама категория «жизни» воссоздана поэтом в ее эстетически преображенном содержании — в любви, творчестве, божестве — в бесконечном.

В следующей части стихотворения ситуация строится как антитеза предшествующей: без идеала человеческое существование несет в себе лишь отрицательное начало, оно лишено тайны, чуда как сути прекрасного мгновения:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья
Без слез, без жизни, без любви. (11, 406)

Утрата высших ценностей ведет к унылому однообразию, к стагнации. Существующая реальность не обладает ценностным началом и преодолевается чудом «душевного пробужденья» лишь тогда, когда вновь воскресают «И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь». Гегель в известной характеристике романтического понимания прекрасного предлагает наилучший комментарий для данного случая. Он подчеркивает, что «для романтической красоты необходимо, чтобы душа, проявляясь во внешнем, в то же время обнаруживала свое возвращение из этой телесности в себя и жизнь внутри себя». Далее он поясняет – романтическое понимание прекрасного не сводится к «идеализации объективного образа», а связано с «внутренним обликом души в себе самой, становясь красотой душевности». Цель романтика определяется стремлением «сообщить новую красоту внутренней

форме духовности».¹⁰

А.И. Белецкий в статье 1953 г. «Из наблюдений над стихотворными текстами А.С. Пушкина»¹¹ тщательно проанализировал семантику ключевых слов пушкинского текста «виденье», «божество», «слезы», причем он не нашел ни одного примера, где бы слово «видение» обозначало бесспорно реальное, виденное. Он полагает, что нет твердой границы между реальным и призрачным. Далее он приходит к выводу о том, что «любовная тематика послания «К***» подчинена философско-психологической», основной же является «тема разных состояний внутреннего мира поэта». Он насчитывает три этапа таких состояний: вторжение красоты, «врезавшейся в душевную память» поэта, утрата воспоминания в момент душевного угнетения, и, наконец, ощущение эстетической ценности жизненных явлений. С его выводами соглашается Б.В. Томашевский и подчеркивает, что «гений чистой красоты» не реальность и что «и видение, и гений – не реальные определения женщины, а только эмоциональная характеристика восприятия, поэтического воспоминания». Авторитетнейший пушкинист называет в качестве главной темы этого стихотворения тему любви, которая определяет «полноту жизни», адресат же дан в отвлеченном и обобщенном образе «идеальной женщины».¹² Рассматривая вопрос о том, является ли любовь причиной жизненного пробуждения лирического героя, Б.В. Томашевский подробно аргументирует тот факт, что пробуждение души не имеет формальной причины.

Сам по себе мотив всеприсутствия возлюбленной в мире разделялся большинством романтиков. Его собственно романтическое осмысление становится возможным при безусловном соотнесении женского образа с идеальными началами

жизни. Романтики ищут следы целостного некогда идеала всеединства в рассыпанных частицах-отражениях и обнаруживают его полноту, прежде всего, в женских образах.

В этом отношении Пушкин продолжает традицию Жуковского. Таково стихотворение последнего «Амина и Эндимион» (1806):

Глядишь ли в тихие источника струи,
Ты видишь не себя, ты видишь образ тайной,
Всегда присутственный, повсюду спутник твой,
Единственный, весь мир украсивший собой...¹³,

А также «Песня» (1808):

Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю;
Прелестных вижу – в их чертах
Одну тебя воображаю.¹⁴

Налицо отрицание какой бы то ни было ограниченности, утверждение чудесного возвращения к исходной, но радикально обновленной благодаря чуду ситуации, — все это составляет проявление типичнейших черт подлинно романтического поэтического сознания.

Утверждаемая поэтом форма духовной жизни соответствует и романтическому статусу лирического героя и его особой позиции по отношению к миру, который лишен зримых пределов и границы которого расширены настолько, что положение лирического героя лишается зримых контуров. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» герой то полностью приобщается к ценностным началам духовного бытия, то полностью отчуждается от них: чудесное мгновение обладает способностью таинственным, необъяснимо прекрасным способом связывать его с универсальными

сторонами бытия.

Ситуация творческого пробуждения души возникает у Пушкина в доромантический период, в стихотворении «Осеннее утро», где в экспозиции выделено «свидание во сне». Начало пробуждения героя вызвано вторжением извне звука, что вызывает радостное мечтательное настроение:

Поднялся шум; свирелью полевой
Оглашено мое уединенье,
И с образом любовницы драгой
Последнее слетело сновиденье.
С небес уже скатилась ночи тень,
Взошла заря, блистает бледный день –
А вокруг меня глухое запустенье... (1, 198).

Парадоксальным образом герой вдруг оказывается в царстве сна. «Глухое запустенье», царящее в окружающей героя природе, обладает центростремительной активностью: описание его движения из периферии в самый центр лирической ситуации – в сердце героя – составляет внутреннее движение первой части «Осеннего утра». «Запустенье» означает отсутствие в окружающей среде следов пребывания возлюбленной; пространство оказывает «пустым» и визуально и акустически, так как отсутствует объект лирических размышлений:

Уж нет ее... я был у берегов,
Где милая ходила в вечер ясный;
На берегу, на зелени лугов
Я не нашел чуть видимых следов,
Оставленных ногой ее прекрасной.
.....
Я звал ее – и глас уединенный

Пустых долин позвал ее в дали.
К ручью пришел, мечтами привлеченный;
Его струи медлительно текли,
Не трепетал в них образ незабвенный. -
Уж нет ее! (1, 198)

«Глухое запустенье» проникает в самую душу лирического героя, становится его внутренним состоянием:

До сладостной весны
Простился я с блаженством и душою. (1, 198)

Две последние строки одновременно связывают в одно целое «осень природы» и «осень сердца» - с весенним пробуждением природы обещано и пробуждение души. И только после этого возникает осенний пейзаж, детали которого обрамляет элегические чувства лирического героя. Элегия «Осеннее утро» предвосхищает лирическую ситуацию «Я помню чудное мгновенье...». Лирический герой в отсутствие возлюбленной переживает «сон души»; новая встреча и пробуждение оказываются тесно связанными друг с другом, причем трудно установить, что было первичным – и новая встреча с возлюбленной, и встреча с «душой» обусловлены наступлением весны в природе и неизбежны как смена времен года. Элегическая грусть, будучи приуроченной к «сезонам», теряет остроту безысходности, в чем ощущается воздействие идиллии.

Ночное пробужденье, внешне никак не связанное с душевными процессами, служит импульсом для вторжения «светового сигнала» в душевное состояние героя в элегии «Месяц»(1816):

Зачем из облака выходишь,
Уединенная луна...
.....

Явленьем пасмурным своим
Ты будишь грустные мечтанья,
Любви напрасные страданья... (1, 209)

Элегизм «Месяца» глубок и последователен: неизменность, с какой луна появляется на небосводе, являет собой постоянную демонстрацию уходящего, исчезающего времени, без надежды на возвращение минувших радостей. Отход от идилличности лицейской лирики вызывает нарастание драматизма и сопровождается все возрастающей темой наслаждения творчеством. Утрачивается «природная» мотивировка состояния души, а с ней и причинно-следственная связь между появлением возлюбленной и «пробуждением души» в стихотворении «К ней»:

Но вдруг, как молнии стрела,
Зажглась в увядшем сердце младость,
Душа проснулась, ожила,
Узнала вновь любви надежду, скорбь и радость.
Все снова расцвело!... (11, 44)

«Пробуждение души» лирического героя – это пробуждение всех его творческих способностей, которые имеют общую природу. Романтическая идея подобия всех видов творчества отражается в концовке стихотворения:

..... Я жизнью трепетал;
Природы вновь торжественный свидетель,
Живее чувствовал, свободнее дышал,
Сильней пленяла добродетель...
.....

Вновь лиры сладостной раздался голос юный. (1, 44)

Важно подчеркнуть, что свободное соединение мотивов сна и пробуждения с процессами, протекающими во внутреннем мире

лирического героя, обнаруживает свою значимость уже в лирике второй половины 1810-х годов.

По особенностям выражения идеала стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» сопоставимо и с лирическим отрывком «Дубравы, где в тиши свободы...». Внутреннее движение героя образуется путем «локализации идеала», приобщение к которому возможно при определенном пространственном перемещении, как правило, это возвращение к чему-то бывшему в прошлом. Пространство прошлого не может быть истоком для дальнейших, самостоятельно развивающихся построений воображения (как в стихотворении «Воспоминание в Царском Селе»), или общим фоном для размышлений лирического героя, окруженного деталями пейзажа согласно жанровому заданию («Городок»). Уже в доромантический период в творчестве Пушкина в развитии ситуации «пробуждения души» наметилась трехчастная композиция: утрата состояния счастливого погружения в «сон», пробуждение, возврат в исходное состояние. После идиллической смены времен года («Осеннее утро»), элегической встречи с возлюбленной («К ней»), игравших роль катализаторов душевных процессов, возникает мотив возвращения героя к испытанным чувствам и состояниям:

Дубравы, где в тиши свободы
Встречал я счастьем каждый день,
Ступаю вновь под ваши своды,
Под вашу дружескую тень.
И для меня воскресла радость,
И душу взволновали вновь
Моя потерянная младость,
Тоски мучительная сладость
И сердца первая любовь. (11, 63)

В тексте идеализируется пространство, к которому переходят функции времени, оно становится не внешним поводом к развитию воображения персонажа, не фоном для лирических медитаций, а локализацией романтического идеала, приобщение к которому возможно в результате «прогулки-размышления». Место устремления лирического героя наделено особыми признаками: оно одновременно и реально и ирреально, его значимость не может быть установлена рациональным путем, попадая в сферу действия пространства, герой не только воскресает душой, но и оказывается отъединенным от других людей, укрывшись в нем от чужого взгляда. Мир объектов и субъекта лирической медитации начинают взаимодействовать.

В ситуации «пробуждения души» как проблемно содержательной для романтизма в лирике Пушкина отдается предпочтение ее единству и целостности перед выдержанностью жанра. Данная ситуация открывала безграничные возможности для лирического самовыражения и для построения пространства романтического идеала.

В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» ситуация «пробуждения души» приобретает всеобъемлющий характер и поэтому занимает в эстетической системе Пушкина особое место. Пушкин последовательно утверждает однородность всех видов творчества.

Хранимый в глубине души поэта идеал неизменен, любимые образы (как правило, это прекрасный женский образ) навечно хранятся в его сознании и спонтанно «извлекаются» силой воспоминания — формой ценностно-ориентированной романтической субъектной призмы. Прекрасное «является» для того, чтобы исчезнуть, а затем вновь обнаружить свое присутствие

— именно в результате внутренних процессов душевного обновления для лирического героя «настало пробуждение».

Так же двойственно существование прекрасного и у Жуковского — игра иллюзии и реальности, видимости и сущности отражает особенности романтического понимания задач и целей поэта. Ценностные ориентиры в мире романтики постоянно изменчивы в своих формах, поэтому их идеальная составляющая непередаваема чужому сознанию, а лишь индивидуально присуща лирическому герою — отсюда ее неясность для других, как посвященных, так и непосвященных в тайны творчества.

По сравнению с Жуковским Пушкин менее определен в отношении момента соприкосновения лирического героя с идеальным. У Жуковского место уединения освящено сиянием универсума, мечтой о надмирном. В отличие от своего учителя Пушкин не стремится к его сакрализации, что объясняется большей степенью свободы, которой обладает «всеведенье» пушкинского поэта.

Стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» — бесспорное представление идеальной красоты, обнаруживающей себя в опозитизированном женском образе. Все стороны идеала прекрасного вне индивидуальных различий представлены здесь в особом гармоническом единстве. Максимум мыслимых совершенств — *«И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь»* — приводит в итоге к романтическому идеалу всеединства.

Это стихотворение Пушкина стало как бы прообразом всего его творчества в целом, поскольку формулирует романтическую позицию поэта по отношению к высшей цели жизни и творчества. Идеал не признается поэтом за чистый вымысел, фантазию, но одновременно и безыдеальная действительность не

становится ложной и призрачной, а сохраняет свою художественную полновесность.

Специфика пушкинской реализации романтического представления об идеале — проецирование его на действительность путем свободного привнесения в него желаемого и возможного. Спонтанный характер душевных изменений снимает проблему тоски героя по идеалу, напряжённое стремление к недостижимой цели — моменты, характерные для немецкого романтизма. Идеализация высоких душевных состояний в данном стихотворении может быть понята как примирение идеального и реального, то есть преобразование действительного по образцу идеала. Идеал для Пушкина-романтика становится регулятивным принципом, необходимым условием формирования поэтической образности. Романтический идеал прекрасного реализуется за счет компромисса между определенными сторонами объекта изображения и «потребностями» лирического субъекта. Прекрасное, благодаря полному соответствию содержанию романтического идеала, как бы «переводит» мгновение в вечность.

«Жажда полноты бытия» в сочетании со стремлением к гармонии внутреннего мира лирического героя и окружающих обстоятельств освещается в лирике Пушкина светом высокого, вечного, идеального. Идеальный образ, присутствуя в сознании героя, оказывает на него значительное воздействие, влияет на поведение, настроение, мировосприятие. Так происходит, например, в стихотворении «Красавица» (1832):

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей;

Она кругом себя взирает:
Ей нет соперниц, нет подруг;
Красавиц наших бледный круг
В ее сиянье исчезает.(III, 287)

Уже первая строка свидетельствует, что речь идет здесь об образе идеальном, о присущей ему надмирности и абсолютности. Троекратное «все» указывает на исключительный характер изображаемого, а поставленные в один ряд существительные «гармония» и «диво» как бы приравнивают выражаемые ими понятия друг другу и в то же время указывают на представление героя об абсолютной гармонии как о романтическом чуде. Все это придает образу оттенок ирреальности, наделяет его чуть ли не волшебными свойствами. образу «красавицы» присущи и «высота» («выше мира и страстей»), и статика («покоится стыдливо»); он замкнут («в красе торжественной своей»), не имеет связей с окружающим миром («нет соперниц, нет подруг»), «сиянье» отъединяет идеал красоты от всего чуждого ему, чем, в частности, и достигается гармония. В то же время (и это особенно важно) идеальный образ обладает способностью воздействовать на окружающий его мир:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье, —
Но встретишь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговевя богомольно
Перед святыней красоты. (III, 287)

Универсальность действенной энергии, излучаемой идеальным

существом, находит свое выражение, прежде всего в том, что «святыня красоты» воздействует на героя в любой момент его жизни. Подобно тому, как высокое поэтическое вдохновение преобразует внутренний мир лирического героя («В часы забав иль праздной скуки...», 1830), идеальная красота, приобретая в сознании героя черты божественного, святого (и, будучи воплощением покоя), способна преобразовать динамическое состояние героя (поспешность) в состояние статическое («остановишься невольно... благоговей"; ср.: «... невольно звон я прерывал» — «В часы забав иль праздной скуки...»).

Таким образом, идеал, при всей своей статичности, недоступности, «вознесенности» над миром, в то же время обладает способностью активно воздействовать на окружающее пространство. Чудесные свойства идеала придают ему особенную неоднозначность. По справедливому суждению Р. Якобсона, в «пушкинской лирике постоянно повторяются различные противопоставления — покоя и движения, свободной воли и сдержанности, жизни и смерти, — притом, что нас очаровывают и ошеломляют постоянные причудливые изменения взаимоотношений между членами этих пар»¹⁵.

Исследование образа статуи в произведениях Пушкина, проведенное Р. Якобсоном,¹⁶ показывает сложность, причудливость сочетания в нем «покоя» и «движения». По мнению ученого, в этом образе заключено и противоречие между покоем и движением, и гармоническое «сосуществование» этих состояний. Образ статуи у Пушкина — «неподвижное изображение жизненной активности», «стабильное длительное существование которого противопоставлено эфемерности человеческого существа». Этот сложный образ, как показано исследователем, воплощает в себе, в

свете «пушкинской символики стертой границы между изваянием и жизнью»¹⁷, особенное статико-динамическое равновесие.

Соотносить каждый шаг, каждое душевное движение с идеалом, сверять обыденное с высоким — таков образ поведения, декларируемый лирическим героем Пушкина. Результатом такого поведения и должна явиться гармоническая «полнота бытия», в которой каждая сторона несет в себе кроме обыкновенного, повседневного содержания высокий смысл «частички бытия».

Мысль о всеединстве, охватывающем идеальное существование, о романтическом синтезе удачно формулирует Э.В. Слинина: «Одним из вариантов идеального бытия, который Пушкин обдумывал в 30-е годы, был "побег" в частную жизнь. Самые простые и одновременно самые высокие понятия составляли идеальный образ жизни: тишина, природа, труд, чтение, творчество, дом (пенаты), деревенский быт. Мечта о том, чтобы в жизни поэта свободно соединились творчество, труд и природа, мысль о независимости, о счастье созерцания, покоя и тишины — все это сквозные и решающие мотивы лирики Пушкина 30-х годов»¹⁸.

На соответствия, устанавливаемые Пушкиным «между большим и малым» в сфере идеала, указывает и Г.М. Фридлендер в связи с анализом пушкинской «Элегии» (1830): «Говоря о самых глубоких, больших и сложных вопросах человеческого бытия — о прошлом, настоящем и будущем, о жизни и смерти, о мысли, о любви и поэзии и об их месте в жизни человека — поэт одновременно обращается к самому простому, обычному и каждодневному. Тем самым поднятые в стихотворении общие вопросы человеческого бытия теряют для читателя свою отвлеченность. Между большим и малым — горечью от сознания угасших надежд и обычным похмельем, между печалью и

перебродившим вином, смертью и вечерним закатом, любовью и улыбкой уходящего дня — поэтом устанавливаются те же близость и соответствие, какие реально существуют между большим и малым, между общим круговоротом человеческого бытия и каждодневными, частными, преходящими явлениями в жизни человека». ¹⁹

О том, как стремление лирического героя к гармонии проявляется в области любовного переживания, свидетельствует, например, стихотворение «К ***» (1832):

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие мое я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться;
Нет, полно мне любить...(III, 288)

Отрицание — многократное, активное, усиленное — любви как смятения, как причины «непокоя», благодаря этой многократности становится чем-то вроде самовнушения, стремления убедить себя в превосходстве идеального покоя. Гармония еще не достигнута, происходит ее поиск, предлагается «программа», образец поведения, а не констатация состояния, и эта «программа» отрицает динамику «волнений любви». Слова «полно мне любить» в качестве резюме первых строк стихотворения, говорит о происшедших во внутреннем мире героя переменах: «любить» по-прежнему он уже не считает возможным. Возникла необходимость установления соответствия внешних обстоятельств с «внутренним» идеальным ориентиром — необходимость иного содержания (и иной формы) любви. Вариант этого нового содержания (и формы) предлагается автором далее:

Любуясь девою в печальном сладострастье,

Глазами следовать за ней и в тишине
Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей,
Веселый мир души, беспечные досуги,
Все — даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.(III, 288)

Основная идея этой «программы» — снижение активности, динамизма любовного переживания (все использованные здесь глаголы не передают процесса движения). Переживание гармонически успокоено, возвышено, сконцентрировано на пожелании счастья.

Сходным содержанием наполнено и знаменитое стихотворение «Я вас любил...» (1829): Здесь также любовь изменяется, становится другой; она не должна более «тревожить» и «печалить», не должна «томить» «робостью» и «ревностью». Освобожденная от беспокойного переживания, любовь как бы очищается от суетной корысти, становится истинно высокой, идеальной:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим. (III, 188)

Самоотверженность в любви составляет всеобщее содержание романтического чувства. Гегель подчеркивал, что любовь предстает как «всеобщее содержание романтического»: «Подлинная сущность любви состоит в том, чтобы отказаться от сознания самого себя, забыть себя в другом «я» и, однако, в этом исчезновении и забвении впервые обрести самого себя и обладать собою». ²⁰ Эстетические выводы Гегеля по отношению к романтизму в целом помогают

верно осмыслить содержание шедевра пушкинской лирики и найти точную формулировку диалектики любовного чувства.

Важным компонентом любовной (и не только любовной) лирики Пушкина является присутствие, почти обязательное в каждом стихотворении, лирического прошлого героя, взгляда в прошлое, осмысления прошедшего и - также почти обязательное — отрицание его. Подтверждение тому — стихотворения «К***» (1832), «Я вас любил» и - особенно - «Когда в объятия мои...» (1830):

Когда в объятия мои
Твой стройный стан я заключаю,
И речи нежные любви
Тебе с восторгом расточаю,
Безмолвна, от стесненных рук,
Освобождая стан свой гибкой,
Ты отвечаешь, милый друг,
Мне недоверчивой улыбкой;
Прилежно в памяти храня
Измен печальные преданья,
Ты без участия и вниманья
Уныло слушаешь меня...(III, 222)

Прошлое выступает здесь в качестве преграды, помехи для счастья в настоящем; прежний образ поведения персонажа находится в противоречии с новыми, «теперешними» обстоятельствами. Герой и его возлюбленная ведут себя подчеркнуто различным образом, они даже противопоставлены друг другу по признаку динамики и статики поведения. Герой — активен: «в объятия... заключаю», «речи нежные... с восторгом расточаю»; его возлюбленная — почти неподвижна, «безмолвна», недостижима,

«уныло слушает», «без участия и вниманья», находясь как бы вне контакта с героем. По внутреннему состоянию и по его внешним проявлениям он и она находятся словно в разных временных измерениях: он — в прошлом, она — в настоящем. Настоящее отрицает прошлое. Связь оказывается невозможной — обстоятельства (внутренние и внешние) претерпели изменение, возникла необходимость «освободиться» от прошлого, что и пытается осуществить герой:

Кляню коварные старанья
Преступной юности моей
И встреч условных ожиданья
В садах, в безмолвии ночей.
Кляню речей любовный шепот,
Стихов таинственный напев,
И ласки легковерных дев,
И слезы их, и поздний ропот.(III, 222)

Отрицание прошлого в лирике Пушкина конца 1820—1830-х годов — всегда указание на некие перемены, происшедшие во внутреннем мире лирического героя. В системе пушкинского поиска гармонии дисгармоническое прошедшее выступает как отрицательный образец, является моментом отталкивания:

...бродящие ночлеги
И проказы старины
Позабыл для сельской неги
И домашней тишины (III, 264)

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино — печаль минувших дней

В моей душе чем старе, тем сильней. (III, 228)

Внутренняя жизнь лирического героя Пушкина неизменно и почти всегда драматично соприкасается с темой прошлого, с мыслью об уходящей жизни. Воспоминание о прошлом приводит его к самому себе, к самоанализу. Движение времени воспринимается и через внутренние изменения. Так создается фундамент романтического психологизма с его основным принципом – «от внешнего к внутреннему». Духовная красота в сфере романтического миропонимания осмысливается Пушкиным в ее ценностном содержании: или как внутренняя ценность, как духовность, или как непосредственная природно-жизненная данность.

Женская красота становится для Пушкина проявлением самой идеи красоты. В стихотворениях «О дева-роза, я в оковах...» (1824), «Ты богоматерь, нет сомненья...» (1826), «Признание» (1826), «Е. Н. Ушаковой» (1829), конкретная красота, осмысленная в ее чувственно воспринимаемом облике, с помощью сравнения переводится в план всеобщего, идеального. Та или иная ипостась красоты приводит поэта к мысли о всеобщей красоте, о совершенстве, в результате чего она осмысливается как некая категория сознания. Многие из таких стихотворений завершаются сентенцией, где автор высказывает обобщающую мысль о красоте:

Рисуй Олениной черты.

В жару сердечных вдохновений,

Лишь юности и красоты

Поклонником быть должен гений. (III, 101)

В стихотворении «Е. Н. Ушаковой» («Вы избалованы природой...») Пушкин как бы строит «лестницу» восхождения от конкретной чувственной реальности к идее романтической красоты.

Первый этап («вас любить немудрено») — обращение к чувственно привлекательному через сравнение с привычными образами: «нежным взором вы Армида, // ...легким станом вы Сильфида»; далее — переход к ее осмыслению как феномена красоты: «ваши алые уста, как гармоническая роза»; и, наконец, — понимание красоты как идеала романтика, переданное в афоризме:

Но красоты воспоминанье
Нам сердце трогает тайком... (III, 149)

Романтическая «гносеология идеала» выражена поэтом предельно прозрачно: от смутного и неясного ощущения красоты к чувственно-притягательному облику женщины, а через него к красоте как главной составляющей идеала.

Конкретный образ как бы не вмещает всю полноту идеи красоты, которая обособливается от носителя или объекта чувств и обретает самостоятельность. Это и есть собственно романтическая трактовка идеала. Пушкину несвойственно схематическое противопоставление земной красоты и небесной идеальности, столь характерное для поэзии Жуковского. Земные и чувственные стороны прекрасного имманентно включаются в идеал и в его характеристики. Идеал Пушкина раскрывается через действенное проявление красоты:

В томленьях грусти безнадежной,
В тревоге шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный,
И снились милые черты. (II, 406)

Пушкинский романтический идеал переживается и осознается с помощью контрастного сопоставления с «серьезностью» жизни. Так, в раннем стихотворении «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...» — 1817) идеал не заменяет

собой мир, а становится формой преобразования жизни:

Но вдруг, как молнии стрела,
Зажглась в увядшем сердце младость,
Душа проснулась, ожила,
Узнала вновь любви надежду, скорбь и радость.
Все снова расцвело! Я жизнью трепетал;
Природы вновь восторженный свидетель,
Живее чувствовал, свободнее дышал...(II, 44)

Романтический идеал в лирике Пушкина — это одновременно и новое состояние души, и новая форма переживания жизни, и единство созерцательного состояния и жизненной активности. Пушкинский романтический идеал в любовной лирике раскрывается в двух видах. Во-первых, это идеал любви как мятежного наслаждения: в стихотворениях «Когда в объятия мои» (1830), «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» (1830) в традициях «легкой» поэзии К.Н. Батюшкова эстетизируется принцип чувственного наслаждения как такового, вне «выхода» за его пределы. Подобные стихи раскрепощали индивидуалистическое чувство героя, освобождали его от сковывающих пут дуалистической морали и отражали стремление Пушкина, обнаружившееся в лицейской эпикурейской лирике, раскрыть личность в ее свободных проявлениях.

Вторая тенденция, связанная с преодолением эпикурейской формы гуманизма, выражена в послании «К ***» (1825), в «Мадоне» (1830), в посвящении «Полтаве» (1828), где красота представляет собой возвышенное одухотворение душевных переживаний. Пушкин использует образно-стилистический арсенал лирики Жуковского, лишая его, однако, изначально спиритуалистической проблемной трактовки, столь свойственной

его великому учителю.

В «Буре» идеальный образ как бы предваряет ситуацию позднейших лирических шедевров поэта. Идеал — это и высшая цель поэта-романтика, и совершенный образец прекрасного, и его воплощение в слове, и предел его желаний и стремлений, то есть духовная красота как таковая. В романтической лирике Пушкина идея прекрасного предстает как духовная ценность, как особый уровень гуманизации отношений людей друг к другу. Именно любовная лирика Пушкина стала основной сферой кристаллизации образных воплощений и манифестаций идеала. Образ прекрасной возлюбленной не только воплощает возвышенное начало жизни и приносит успокоение, но и отождествляется с процессом творчества - чувство любви и поэзия образуют две стороны процесса сублимации прекрасного, осознанного как рождение идеального. Вспомним, что для Руссо искусство – несовершенная копия любви, по Батюшкову, исчезновение поэтического дара непосредственно связано с утратой любовного чувства. Идеальность и духовность свободно уравниваются в своих правах в любовной лирике Пушкина.

И в романе «Евгений Онегин» именно любовь, хотя и не приносит счастья никому из героев, становится основным «средством» постижения идеала, которому так преданы Татьяна и Ленский и к которому так мучительно сложно приходит Онегин.

Значение антологической лирики в утверждении идеала

Эстетическая призма романтического мировосприятия (взгляд на мир как на целостный универсум) основывалась на философском тезисе неоплатоников — прекрасное есть общечеловеческое достояние, независимое от пространственно-временных условий его проявления. В своих теоретических

построениях романтики объявляли искусство формой синтеза самых различных человеческих познаний, от бытовых до общефилософских. Так, Новалис утверждал, что «сущность всякого претворения в романтизм» составляет «абсолютизация, придание универсального (выделено мной. — АС.) смысла, классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации». ²¹

Подобный подход к искусству тесно связан и с другой важнейшей предпосылкой романтического мировоззрения, гласящей, что «мир — это одухотворенное целое». В принципе универсализма утвердилось и нашло свою адекватную форму предельно идеальное и бесконечно возвышенное отношение к жизни человека. Именно в «чувстве бесконечного» усматривал Белинский основной элемент романтики «нового времени», поскольку «оно составляет основу духа человека, и стремление к нему есть пружина всякой духовной деятельности (выделено мной. — А. С.). Без стремления к бесконечному нет жизни, нет развития, нет прогресса» (6, 147). Условный характер идеала Белинский подчеркнул с достаточной очевидностью, так как его содержание выводится не из действительности, а из противоположной ей (по принципу антитезы) высокой мечты. Мир красоты, гармонии, любви оказывается осознанным в столь абсолютных критериях ценности, что лирический субъект оказывается лишенным не только пространственной, но и временной определенности, обладая лишь признаками предельно общей, «универсальной» соотнесенности с реальным миром.

Одной из первых форм приобщения к романтическому универсализму стала антологическая лирика Пушкина 1820— 1821 годов: «Дориде», «Нереида», «Дионея», — нашедшая столь неожиданное продолжение в ряду таких стихотворений 1830 года,

как «Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифма», «Труд», «На перевод Илиады». В отличие от традиционного для XVIII века обращения к античности у Пушкина возникает новая внутренняя мотивировка необходимости воссоздания древней эпохи и как бы соответствующего ей взгляда на мир: суетности современного общества, стремящегося к сиюминутным радостям и утехам (эта сторона содержания не представлена в изобразительном плане стихотворения и лишь ассоциативно по антитезе подразумевается), поэт противопоставляет время, когда первозданность природы не была затронута «коварством» цивилизации, когда сохранялась живая, непосредственная по внешней форме, языческая по сути связь с ней человека.

В пушкинской антологической лирике мир античной культуры предстает лишь в одной своей ипостаси — это период юности человека, совершающего свои поступки в соответствии с органическими и естественными потребностями, в «счастлимом ощущении своей человеческой сущности», если использовать слова Ф. Шиллера из его трактата «О наивной и сентиментальной поэзии».

Лирический персонаж в антологии 1820—1821 годов открывается читателю вне всеподавляющей опеки разумности или остро мучительной рефлексии: в медленном течении стиха автор как бы объективировано и не заинтересованно передает одно охватившее его чувство, которому он отдается мгновенно и без остатка.

Антологическая лирика Пушкина сыграла важную роль в изменении формы проявления романтического идеала. Так, В.А. Грехнев в «Подражании древним» отмечает «нейтрализацию романтической субъективности»: «Романтическая фантазия, склонная порою возноситься в разреженные сферы чистой

духовности, как бы восстанавливала в жанровых владениях антологической пьесы нарушаемое ею равновесие между вещественным и идеальным». ²²

Универсализм стремления к поэтическому союзу античности и современности может быть обозначен категорией романтического эллинизма, ²³ представляющего собой попытку возродить прошлое не в его изоляции от современных умонастроений (принцип четкой дистанции между прошлым и настоящим был теоретически обоснован и подкреплен творческой практикой классицистов), а в единстве с актуальными запросами нового времени. Античность лишается значения недостижимой нормы и образца, растворяется в деталях предметной изобразительности, выступая лишь как внутреннее ощущение лирического субъекта, в душевной глубине которого зреют готовые к возрождению общечеловеческие ценности поэтической культуры прошлого. В 20-е годы Пушкин обращается к прошлому не за познавательными импульсами творчества, а жаждет на основе поэтического возрождения как бы античного мироощущения пробудить эстетическое чувство совершенства. В результате усилий по поэтическому воссозданию антологической лирики истина разума древних призвана объединиться с красотой романтической современности и предстать как универсальное целое.

В.А. Грехнев отчетливо определил ряд важнейших конструктивных признаков и свойств пушкинской «антологии»: человек воссоздан в ней в естественной нерасчлененно-гармонической целостности, антитеза античность — романтизм способствует рефлексии над современным комплексом чувств, отказ от конкретной детализации древности при повышенной чуткости к общечеловеческому потенциалу античности.

Для нашего аспекта рассмотрения пушкинской «антологии» особенно важно одно принципиальное наблюдение этого исследователя: отношение романтиков к античности диктовалось потребностями их эстетического самопознания.²⁴ Сама попытка поэтического синтеза различных культур, каждый раз заново и на новых эстетических основаниях, экспансия поэтического воображения в предельно широких временных границах свидетельствуют о принципиальном характере пушкинского романтического универсализма, нашедшего свое подтверждение на последующих этапах его творчества.

Активный интерес к античности сопровождал Пушкина на протяжении всего творческого пути: познакомившись с важнейшими фактами и событиями из истории и литературы древнего мира еще в лицейский период, он в течение всей своей жизни опирался на них в своем поэтическом творчестве. Однако обращение Пушкина к античности в период южной ссылки носило принципиально новый по сравнению с лицейским периодом характер, обусловленный романтическим миропониманием, когда происходит осознание мотивов, тем и образов легендарно далекой эпохи в свете нового взгляда на мир. Юг России, Таврида, Северное Причерноморье и Крым встают в его поэтическом воображении как живой прообраз Древней Эллады, экзотического края, просторы которого как бы вечно хранят неизменно прекрасный и возвышенный в своей суровой простоте дух древнего народа, когда-то населявшего эти места.

Новая по сравнению с классицизмом трактовка Пушкиным поэтического идеала утверждает и новый подход поэта к античности — в центре его поэтических размышлений не пышное величие императорского Рима, а скромная простота и очарование

первозданной природы. В «Эпиграммах во вкусе древних», «Нереиде», в таких стихотворениях, как «Там, на берегу, где дремлет лес священный...», «Кто видел край, где роскошью природы... » и ряде других поэтических произведений 20-х годов происходит романтическое переосмысление древности. Историческое прошлое как бы растворяется в природных стихиях; чувствам и мыслям лирического героя придается такой образный лаконизм и пластичность, что создается впечатление воссоздания творений древней поэзии. В древних праисторических эпохах Пушкин ищет не норму или образец, что составляло задачу классицистов, а нечто неустойчивое, неуловимо хаотичное, изменяющееся, то есть то, что соответствует возвышенно неопределенному настрою «романтической души». Утверждаемый идеал выступает как достояние лирического «я», в котором сосредоточиваются общечеловеческие ценности. Лирический канон таких стихотворений, как «Земля и море», «Дионея», «Гаврида», «Прозерпина» определяется новым пониманием природы и жанровыми образцами «подражаний древним» (Батюшкова, А. Шенье). Особый эмоциональный колорит стихотворений, в которых говорится о событиях в Греции («Гречанка верная! не плачь, — он пал героем!» (1821), «Эллеферия перед тобой» (1821), «Гречанке» (1822)) создается за счет призмы романтического эллинизма. Позднее в «Вакхической песне» (1825) формы бытовой жизни древних осмысляются как духовное достояние избранных. В отличие от классицистов, преимущественно ограничивающихся рационалистическими целями при обращении к прошлому, романтик Пушкин ищет в нем собственно эстетические импульсы для обогащения лирической изобразительности и выразительности.

Антология занимает важное место в системе

романтической лирики Пушкина. Если в доромантическую эпоху Пушкиным воспроизводилась как бы литературная форма древней поэзии, то в романтический период он стремится воспроизвести «дух» легендарного времени, то есть то, что им самим целенаправленно культивируется. Художественная форма антологической лирики, воспринимаемая как функция «духа», требует адекватного пересоздания. Объектом имитации Пушкина становится не столько историческое прошлое, сколько античность, интерпретированная в манере Э. Парни и А. Шенье. Их предромантические элегии и идиллии, а не греко-римская поэзия служили объектом пушкинских интересов. Антологическую лирику Пушкина нельзя именовать стилизацией. Лирический субъект антологической лирики Пушкина не имитирует чужие литературные формы, а активно создает собственные, – лирическое стихотворение соответствует духу античности, но создается в стиле А. Шенье. Античное мироощущение в целом как объект художественного осмысления и конкретная ситуация из сюжетного арсенала древнего мира воспринимаются обобщенным лирическим субъектом.

В стихотворении «Нереида» мы не в состоянии выделить в лирической ситуации и в лирическом субъекте какие бы то ни было специфические античные черты, которые позволили бы нам говорить о наличии в данном стихотворении изображения античного мирозерцания, осуществленного «извне»:

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

И пену из власов струею выжимала. (11, 156)

В тексте нет никаких знаков того, что и лирический субъект описанной ситуации находится в иной системе ценностных представлений и ориентации, нежели лирическое «я» – автор стихотворения. Отсутствие дистанции свидетельствует об отсутствии стилизации. По-иному обстоит дело в отрывке «О боги мирные полей, дубров и гор...» (1824), в котором мы обнаруживаем сознательную стилизацию идиллического стиля А. Шенье. Пушкин сохраняет самое существенное в поэтике А. Шенье, хотя и достаточно далеко отступает от оригинала.²⁵

Фрагментарность и внешняя незавершенность стихотворения становятся следствием невозможности исчерпать глубины гармонически возвышенного идеала, любой контакт с которым носит принципиально бесконечный характер. Эллинизм придает особое измерение идеалу, который конструируется не из современной действительности, а из реальности, построенной по принципу антитезы. Попытка придать духовному наследию древних черты национального своеобразия, увидеть «эстетически-жизненный смысл» (термин А. А. Тахо-Годи) античной символики, мифа, истории, поэзии — вот ведущие стороны нового типа художественного освоения эллинского мира.

Романтический эллинизм — это и одна из форм экзотики, и одновременно попытка синтеза культурных эпох, призванного выявить общечеловеческие эстетические ценности. Античность в рамках романтического миропонимания становится образцом создания такой системы художественных ценностей, в которой красота и истина сливаются в одно целое. В мирозерцании Пушкина не возникала проблема мифологизирования русского национального прошлого, по преимуществу античность

интерпретировалась им в романтическом ключе как идеал совершенных природных и человеческих состояний.

Форма «фрагмента» была осознана Пушкиным скорее из практики, чем из теории. Романтическая теория фрагмента изложена в «Люцинде» Ф. Шлегеля. В.Б. Сандомирская указала на знакомство Пушкина с изданием сочинений А. Шенье, подготовленном А. Латушем. Издавать незаконченные тексты, помеченные в данном издании словом *fragments*, стало новостью для европейской поэтической культуры. Сам факт фрагментирования текстов одного автора другим был воспринят Пушкиным не как редакторская помета, а как новое средство выразительности, остро осознаваемое романтическими авторами в качестве отражения одного конкретного чувства, отдельного лирического порыва.²⁶ Форма отрывка характерна и для медитативной лирики и 1820-х и 1830-х гг. – «Дионея», «Приметы», «Гроб юноши», «Ненастный день потух», «Люблю ваш сумрак неизвестный», «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Он между нами жил», «Вновь я посетил», «Когда за городом, задумчив, я брожу». Особый интерес представляют в связи с проблемой романтического эллинизма стихотворения, связанный с образами южной природы. Фрагмент стал конструктивным принципом организации романтического текста, в котором лирическая рефлексия поэта может быть прервана в любой момент произвольно. Пушкин сознательно избрал данную литературную форму.

Так, ярким примером универсального «странствования в воображении» может служить фрагмент «Там, на берегу, где дремлет лес священный...» (1824). Лирический субъект из замкнутого пространства «священного леса» силой воспоминания обретает возможность углубленного странствования по бесконечным

лабиринтам памяти: «и вдаль глядел... и милой встречи ждал» (III, 451).

В другом фрагменте «Я знаю край, там на берега...» (1827) лирическое «я» полностью лишается пространственной определенности и лишь ассоциативно сопрягается с тем краем, «где на берега//Уединенно море плещет». Универсальность положения лирического «я» раскрывается с помощью «снятия» пространственных «определителей». Жанр фрагмента, к которому столь часто обращался Пушкин-романтик, — жанр особый, в нем мир как бы лишается внешних причин и видимых последствий, но организуется, по словам Шеллинга, «вокруг некоего легкого ядра, некоего средоточия, которое ничего не поглощает и все мощно вовлекает в свой поток»²⁷. Известная немецкая исследовательница романтизма Р. Хух добавляет: «Целое оказывает удивительное действие на ту или иную часть мира как одухотворенного целого, и наоборот — части на целое».²⁸

Во фрагменте универсальность проявляется парадоксальным образом: если в раскрытии темы пророка у Пушкина она господствовала во всемирном измерении, то в стихотворениях «Там, на берегу, где дремлет лес священный...» и «Я знаю край, там на берега...» выявление целостного мироощущения ведется в рамках строго очерченных границ:

Там, на берегу, где дремлет лес священный,

Твое я имя повторял;

Там часто я бродил уединенный

И в даль глядел... и милой встречи ждал. (III, 451)

Взгляд поэта максимально приближен к одной точке; предельно сгущена основная мысль стихотворения. Пушкин отказывается от эмпирической заданности в восприятии времени —

«вечность» и «мгновение», сливаясь, становятся главными координатами восприятия времени. Память лирического персонажа является центром его внутреннего мира, где и образуется своеобразное поле для развертывания ситуаций, в рамках которых они могут как «сжиматься», так и «расширяться» сколь возможно долго.

Тексты подобного типа чрезвычайно усиливают инициативу авторского самосознания, способствуя активизации читательского восприятия. Темпоральный аспект внутренних ощущений приобретает условно лаконичные формы выражения. Время лирического «я» выступает в тексте главной опорой целостного восприятия действительности. Фрагмент как бы провоцирует читателя на признание за текстом демонстрации полноты и глубины субъективной сферы поэта. В тексте «опускаются» «концы» и «начала», представлена лишь общеромантическая устремленность в «неведомую даль», итог которой открывает возможность долгожданной встречи. Лирическая ситуация лишается внешней (хотя бы условной) событийной рамки, временной поток сокращается до одномоментного высказывания лирического «я» о своем чувстве, лишенном прямой заинтересованности в конкретном объекте (или субъекте) лирических излияний. Перед нами предстает как бы вневременное состояние обобщенного душевного микрокосма. Лирическому чувству придан универсальный характер некой внутренней погруженности в неопределенную даль времени и пространства. Во фрагменте

Я знаю край: там на брега
Уединенно море плещет;
Безоблачно там солнце блещет

На опаленные луга;
Дубрав не видно — степь нагая
Над морем стелется одна. (III, 86)

целостный образ воссоздается с помощью интеграции предельно конкретных пейзажных деталей, а о переживаниях лирического персонажа не только ничего не сказано, но и вообще не заявлено: видимо, лирические чувства как бы «растворены» в пейзаже. Его образные детали исключают намек на событийность, представляя суммарный облик типических черт «благословенного юга», вызывающих общезначимые чувства и настроения. Перед нами предстает новое проявление универсальности, когда окружающее лирическое «я» пространство становится таким фоном для осмысления и переживания, в изображении которого полностью растворяется смысл стихотворения, а лирический субъект присутствует как возможный намек. Взгляд лирического «я» произвольно перемещается от одного объекта к другому в предвкушении особого момента переживания, который, однако, в рамках текста не наступает, а предстает лишь в виде скрытой возможности. Точкой отсчета лирического движения остается лишь категорическое утверждение: «Я знаю...».

Поведение героя или лирического «я» соответствует во фрагменте определенной концепции времени. Оно носит, как правило, ахронный характер, отражающий состояние «вечного мира» античной цивилизации. Поэтому романтический поэт прорывается сквозь временной поток и выходит в сферу воспоминания, мечты, «путешествия души». Интерес к различным видам «дремотного» состояние продиктован романтическим пониманием античного прошлого. Модель романтического мышления ориентирована на чудо воскрешения первоначального

состояния прошлого, любого экзотического времени, в том числе и времени Древней Греции. Прошлое и будущее равновелики в своей значимости для романтического воображения. Единство преходящего и непреходящего достигается благодаря действию мечты и памяти. Временные ощущения преобладают над пространственными в структуре лирического фрагмента. Фрагмент провоцирует читателя на признание за произведением демонстрации всей глубины субъективной рефлексии. Ситуация лишается рамочных условий, сокращается до одномоментного высказывания лирического «я» о своем чувстве или переживании. Отрывок, фрагмент предстает как законченный текст, отражающий срез некоего целого и означает условную и заведомо неполную ситуацию, не выходящую за пределы отдельного лирического переживания. Незавершенность – формальный признак фрагмента, главная задача романтического поэта передать конкретную всеобщность момента, мгновения. Читатель включается в процесс коммуникации, предполагается его воображаемое участие, фокус внимания сосредоточивается на том, что автор не сказал, а лишь замыслил.

В романтизме, наряду с умозрительным представлением об органическом единстве вселенной, присутствует и ощущение фрагментарности чувственно воспринимаемого бытия.²⁹ С помощью фрагментарной формы постигается незавершенное целое, обнаруживая при этом относительность всякого членения и градации. Этот жанр как бы подтверждал мысль Ф. Шлегеля о том, что процесс становления мира в художественном произведении никогда не может быть завершен, поскольку он продолжается в сознании поэта.

Фрагмент демонстрирует нарастание романтической

условности в изображении типических переживаний и ситуаций, пейзажных зарисовок, что также является одним из проявлений романтического универсализма: глубинные основы души художника-романтика лишены контура, какой-либо определенности в своих границах. Поиск идеала, любимой становится лейтмотивом лирического фрагмента. Пушкин исключительно точно воссоздает во фрагменте ту особенность романтического процесса лиризации, которая лишает субъекта поэтических размышлений экстенсивной пространственно-временной конкретности и определенности. Все случайное и преходящее, вся внешняя сторона образности лирической ситуации оказываются несущественными для того истинного и глубокого, что организует и направляет проявления поэтической памяти. А индивидуальная память романтика благодаря своей хрупкой утонченности способна сохранить и передать во фрагменте изначальную раздвоенность между внутренним, подлинно суверенным, и внешним, наносным и преходящим. Пушкин остается верен общеромантической концепции идентичности и целостности лирического «я», вечное и временное динамически уравновешены, «прекрасное мгновение» приобщается к вечности. Поэт сохраняет тесную связь между чувственной стороной лирической образности и ее способностью стать фактом сознания и восприятия.

Поэтическое творчество как реализация романтического идеала

Наиболее полно романтический универсализм Пушкина проявляется при решении проблемы поэта и поэзии. В первой половине 20-х годов в центре пушкинского романтизма возникают вопросы человека и общества, человека и природы в их изначальной противоречивости, во второй — тема судьбы

художника в современном мире проясняется с самым радикальным для русской литературы романтическим максимализмом.

Уже в работах литературоведов рубежа XIX—XX веков осмыслялась особенность пушкинского видения мира, которая в нашей работе обозначена как романтический универсализм. Так, Н.И. Черняев усматривал в «Пророке» поэтический рассказ о важном событии из жизни реформатора всех веков, всех народов и всех цивилизаций³⁰. Ранее В.С. Соловьев осознавал в образе пророка идеальный образец истинного поэта во всем величии его призвания. В герое стихотворения философ не обнаруживал знаковых исторических примет, отмечая его вненациональный колорит и, подчеркивая, что образ пустыни и ангела, сообщающего пророку о высшей воле, представлены крайне обобщенно, и в то же время во всей полноте своей эстетической весомости и внутренне необходимого содержания. Образ пророка Соловьев считал одновременно и идеалом и нормой романтического поведения, поскольку герою открываются одновременно и новое проникновение в тайны всемирной жизни и «универсализм» его «пророческого» призвания: «Призвание совершенного поэта, в котором обновлены и возведены на высшую степень все душевные силы, непременно должно быть универсально, относиться ко всем людям».³¹

В.В. Вересаев полагал, что все стихотворение «Пророк» полностью согласуется с пушкинским взглядом на существо поэзии и на призвание поэта; конкретные детали отсутствуют, поскольку говорится о сущности призвания как такового³². Стихотворение «Поэт», как он справедливо замечал, является дополнением и в известном отношении усложнением ситуации «Пророка». В стихотворении «Поэт» конфликт между «звуками» вторгающегося в

сознание героя и тишиной гармонической мечтательности, в которую погружается поэт, мешает приобщиться к праистокам бытия, к универсальным природным стихиям, олицетворяемым образами пустынных волн и «широкошумных» дубрав.

Многими исследователями неоднократно отмечалось существенное влияние на пушкинскую трактовку поэтического уединения в стихотворении «Поэт» образа отшельника из книги Вакенродера и Тика «Об искусстве и художниках», переведенной на русский язык московскими любомудрами.³³ Как и у европейских романтиков, поэт предстает у Пушкина в своем универсальном двуединстве — художник и отшельник, жрец и пророк одновременно. Новалис отмечал, что «чувство поэзии в близком родстве с чувством провидения вообще. Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе».³⁴ Благодаря таким опосредованиям творческое уединение художника опозитизировано, а собственно поэтическое начало предстает духовно облагороженным и просветленным. Недаром с подлинным пиететом воссоздано Пушкиным начало «Гимна к пенатам» Р. Саути, где в обращении к богам домашнего поэтического очага содержится призывный возглас:

...Вас зову

В свидетели, с каким святым волненьем

Оставил я ... людское племя,

Дабы стеречь ваш огонь уединенный,

Беседуя с самим собой. (III, 192—193)

В цикле стихотворений, объединяемых темой судьбы поэта: «Поэт», «Близ мест, где царствует Венеция золотая...», «Поэт и толпа», «Рифма, звучная подруга...», «Поэту», «Эхо», «Гнедичу» —

Пушкин не проводит отчетливой границы между личностью художника и сферой искусства. Поэт воплощает в себе все важнейшие потенции искусства, он всегда предстает как гений, разносторонне и уникально одаренное существо, безмерно возвышающееся над результатами своего творчества. Проблема творческих исканий, невозможности до конца выразить себя в слове, вопросы о преодолении трудностей материала или об овладении стихотворным мастерством не возникают перед Пушкиным в названных стихотворениях, так как универсальный характер одаренности подлинного поэта преодолевает любые преграды. Так, в шутовском стихотворении «Рифма, звучная подруга...» проблема мастерства не встает в ее обычной для поэтов XVIII века мучительной сложности, а осознается как веселая, даже легкомысленная игра, следующая за прихотливыми и капризными движениями поэтического воображения:

Ты ласкалась, ты манила
И от мира уводила
В очарованную даль.

Ты, бывало, мне внимала,
За мечтой моей бежала,
Как послушное дитя. (III, 120)

Обособление и замкнутость становится платой за свободу, дающую поэту силу, реализовать которую оказывается невозможным из-за отсутствия объектов ее применения. Поэт субъективно далек от любых целей, даже если они неожиданно возникают в процессе творчества, внутренний зов важнее внешних взаимоотношений:

Он любит песнь свою, поет он для забавы,
Вез дальних умыслов; не ведает ни славы,

Ни страха, ни надежд, и тихой музыки полн,
Умеет услаждать свой путь над бездной волн. (III, 66)

В сонете «Поэту» (1830) обнаруживается сходная вариация поведения творца, хотя представлена она уже в неизмеримо более высоком ключе:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный. (III, 223)

Избраннический путь открывается и в «Пророке» - *«И обходя моря и земли, // Глаголом жги сердца людей».*

Требование абсолютной свободы творчества ведет к такому уединению, смысл которого остается неведомым и самому поэту: поэтому и *«Бежит он, дикой и суровый, // И звуков и смятенья полн, // На берега пустынных волн, // В широкошумные дубровы...»* (III, 65). Причины подобного смятенного состояния не могут быть ясными и определенными ни для читателя, ни для автора. По всей видимости, бегство «на берега пустынных волн» есть отказ от всякой замкнутой ограниченности, направление побега лишено определенных ориентиров, зримых координат. Жажда простора, погруженность в стихийные процессы природы раскрывают универсальный характер поэтического проникновения в окружающую жизнь. Образ поэта превращается в романтический образ скитальца, изгнанника. Художник, отмеченный печатью избранничества, становится пророком в идеальном смысле как орудие постижения абсолюта. Именно мировоззрение романтиков приписывало гению способность усматривать идеальный смысл всего существующего, открывать связь природы и духа, конечного и бесконечного, идеального и реального.

Мир поэта-«царя», созданный им самим, ограничен в своих претензиях «миром искусства», чья независимость должна быть сохранена за счет противопоставления миру массы («черни»). Толпа видит в поэте учителя жизни в привычном для нее смысле, на что поэт отвечает отказом («Не для житейского волненья...»). Его ответ не означает стремления уйти от жизни в область молитвенного восторга, а свидетельствует о значительности возвышенной цели его творчества, которую он не обозначает, так как толпа не в состоянии ее понять. Скрывая свою цель, поэт подменяет ее средством достижения, что вызвано желанием придать цели должную высоту и значительность и указать на тайну, недоступную непосвященным. Когда люди признают в поэте пророка, он не может им помочь, так как его действия осуществимы лишь в сфере душевной, а не практической жизни. Толпа требует «исправить сердца», которые глухи для «божественного глагола»: «Не оживит вас лиры глас! Душе противны вы, как гробы». Известный немецкий пушкинист Р.-Д. Кайль проследил процесс эволюции пушкинского понимания независимости поэта от монархической тирании, от придворной жизни, затем от публики, и, наконец, от всего мира, обнаружив итоговую романтическую интерпретацию самого процесса отчуждения художника.³⁵

Пушкин утверждает высший принцип романтического поведения – свободное раскрытие своей художественной индивидуальности. Процесс творчества выше результата, творчество не может зависеть от внешних целей. В облике поэта снимается противостояние реального и идеального, фантастического и действительного, сама жизнь уподобляется «жизни в искусстве». Подобный идеал не предусматривает массового воспроизведения, не может быть адресован какой-либо группе людей и не только по

причине враждебности толпы, а в силу уникальности дарования, универсальности гения, принципиально отторгающего любой вид частного, партитивного отношения к миру.

Противостояние поэта толпе вынужденное, оно существует помимо воли поэта. Нереализованные богатства дарования поэта не существуют вне границ его внутреннего мира. Творческая жизнь поэта дистанцирована от повседневной жизни обычного человека, находящегося в плену цивилизации. Вопросы дальнейшей судьбы произведения искусства, существующего вне зависимости от судьбы его творца, так волновавшие Баратынского, перед Пушкиным не встают. Универсальный, лишенный социальной ограниченности характер романтического идеала поэтического поведения предполагает в поэте не чувство нормы, а ощущение удела духовного избранника. Результат поэтического творения предстает вне конкретизации, а как абсолютная духовная ценность, обладающая идеальным измерением, и ни в каком другом отношении не несущая смысла:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв. (III, 142)

Поэт верен своему высокому призванию как художник, а не как профессионал, действующий «по обязанности». Процесс творческого самовыражения не может быть конкретизирован, так как предмет поэтического восторга таинственным способом связан с душой поэта и принадлежит только ему. Ярость толпы, требующей отчета от певца, оказывается напрасной и бессмысленной, так как предмет поэзии скрыт не только от нее, но и от самого творца, полностью погруженного в стихию таинственного самовыражения.

Спонтанность творческого порыва, снимающего вопрос о становлении внешней формы, о результате и результативности и образует главную составляющую «лирического движения», о котором в специальной статье В.А. Грехнева говорится: «Логика (лирического движения. — А. С.) проступает в пушкинской устремленности к полному (подчеркнуто мною. - А.С.) образу душевного бытия». ³⁶

Универсализация непередаваемых ценностей индивидуального сознания, которые, однако, не могут быть сведены к сиюминутным потребностям, а удовлетворяют как прошлое и настоящее, так и будущее, снимает какие-либо заранее исчисленные ограничения — цель творчества, объективация результатов творчества, — поскольку всякое внешнее обнаружение таинственного инобытия поэтического вдохновения способно лишь профанировать ценность. В «Поэте» одинаково равновелики и покой, и внезапное смятение; лирическое «я» лишается определенной пространственно-временной позиции — поэт имеет одну исключительную характеристику поэтической одержимости: «звуков и смятенья полн»!

Некое подобие данного состояния субъекта лирических созерцаний можно усмотреть в концовке стихотворения «Близ мест, где царствует Венеция златая...»:

На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,
Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю. (III, 66)

Такая позиция никак не отграничивает поэта от окружающего мира, а позволяет ему погрузиться в сферу расширенного видения, безграничные возможности остаются его исконной привилегией.

Предельно мыслимый пространственно-временной универсализм поэтического кругозора утверждён и в «Пророке»:

И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье. (III, 30)

Данное четверостишие вносит ясность в общую концепцию стихотворения, согласно которой отвергаются формы цивилизованного общества. Пустынное место действия, дикая природа, не знавшая соприкосновения с человеком, — вот что может в какой-то мере соответствовать духовной наполненности поэта-пророка. Если для большинства романтических поэтов утверждение провиденциальной роли художника выступает априорным моментом, то у Пушкина исключительность поэта подтверждается после воздействия «божественного глагола», то есть в результате внутреннего перерождения поэта. Пушкин ведёт диалог между природой и пророком, обнаруживая и итог его активности

Ранее в «Разговоре книгопродавца с поэтом» есть сходное по смыслу место, где говорится о том, как проясняется лирическое начало в душе поэта:

Я был далеко:
Я время то воспоминал,
Когда, надеждами богатый,
Поэт беспечный, я писал
Из вдохновенья, не из платы.
Я видел вновь приюты скал
И темный кров уединенья,
Где я на пир воображенья,
Бывало, музу призывал. (II, 324—325)

Характерной особенностью последующего диалога становится перечисление поэтом «ярких видений» «в часы ночного вдохновенья»: «... *цветущий луг, луны блистанье, // В часовне ветхой бури шум, // Старушки чудное преданье*» (11, 325), причем воздействие природы на поэта объясняется незримым присутствием таинственной чудесной силы:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались... (II, 325)

Таким образом, стихия универсальной вовлеченности поэтического сознания в спонтанное «лирическое движение», лишенное зримых параметров и мотивированных причин, сохраняет свое значение во все периоды пушкинского творчества.

Завершается тема поэта и поэзии, как известно, в стихотворении «Из Пиндемонти» (1836), в котором искомый идеал творческого поведения поэта предстает одновременно в двух позициях: во-первых, «*по прихоти своей скитаться здесь и там, // Дивясь божественным природным красотам*», а во-вторых, «*никому отчета не давать*» (111, 420). Отрекаясь от ложных представлений о свободе и правах, лирический герой стихотворения мыслит свое поведение последовательно романтически: и как странник и как друг стихийных начал жизни — природы и искусства:

И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.(III, 420)

В свете подобных критериев жизненной позиции поэта все иллюзии, навеянные общественной практикой, разоблачаются безусловно и окончательно. Концовка стихотворения не оставляет сомнений в категоричности романтического утверждения авторской позиции в мире. Она четко членит людей на тех, кто заблуждается, и тех, кто обрел истину. Приятие одной позиции ведет к упрощенному отрицанию другой, противоположной: счастье «скитаться здесь и там» осознается как постоянное приближение к универсальному охвату действенных начал жизни, «права» же попадают в разряд тех преград, которые ограничивают волю, закрепощают сознание, способствуют созданию ложных кумиров.

В данном стихотворении безусловно доминирует представление о том, что безграничность мироздания щедро дарует своим истинным приверженцам возможность бесконечно удивляться «божественным природы красотам». В свете подобной перспективы подлинное счастье и подлинное право человека — это не нечто кем-то дарованное или полученное в награду от властей —

Зависеть от властей, зависеть от народа —

Не все ли нам равно? Бог с ними... (III, 420),

а то, что открывается ничем не ограниченному внутреннему поэтическому взору, обладающему неотъемлемым правом на соучастие во всех процессах мировой жизни, как природной, так и общественной. Пушкин отрицает все ограниченные формы связи человека с миром, — будь то светская, индивидуалистическая, фантастическая; его идеал — универсальное, ничем не скованное, открытое отношение к миру. Только на такой позиции романтический поэт может достичь потенциально бесконечного расширения и активизации своей субъективности, своего права на безусловное счастье и свободное приятие «всех впечатлений бытия».

В стихотворении ощущается критика просветительского принципа пользы, которая разрушает, по мнению романтиков, цельность человека, поскольку он оказывается в ситуации подчинения внешним по отношению к внутренним целям его «я», то есть в ситуации несвободы. Практицизм калечит талант, накладывая на него печать профессиональной и психологической односторонности. Как искусство романтизма освобождается от «телесности» просветительской эпохи, так и художник предстает вне сословной, профессиональной и национальной ограниченности.

Соответствующей такой позиции формой поведения становится духовное странничество, подтверждающее исключительность поэтической природы. Романтический универсализм в стихотворении «Из Пиндемонти» получил многоплановую реализацию: если раньше богатство мира, открывавшееся перед героем-романтиком, членилось на прошлое и настоящее, враждебное и родное, то теперь весь мир предстает перед ним как целостно универсальный — «по прихоти своей скитался здесь и там». То, что ранее было неравноценным в четко членимом мире романтика Жуковского:

Даль по-прежнему в тумане;

Брег невидим и далек.

И вовеки надо мною

Не сольется, как поднесь,

Небо светлое с землею...

Там не будет вечно здесь(I, 99),

теперь становится равновеликим, ситуация героя в мире проясняется, и области приятия и неприятия лишаются принципиальной противопоставленности. Она снимается как ложная и последовательно распространяется на вопрос о правах и

зависимости человека от внеположных ему сил. Романтик-странник ориентируется не на ценностно противопоставленные зоны притяжения и отталкивания, а на мир в его целостности. Само «счастье» скитаться становится и правом, и внутренней зависимостью. «Лучшая свобода» — это идеал жизни и как свободное странствование, и как приобщение к «праву» на обладание всем миром: «— *Вот счастье! Вот права!..*»

В этой формуле обнаруживается поистине безграничное проявление принципа романтического универсализма — понимание поэтом ничем не ограниченного жизненного права на приобщение к всеобщим ценностям вселенной. Поэт провозглашает принцип превосходства внутреннего, иницируемого субъективным романтическим чувством права на соучастие в жизни мирового целого, природы, произведений искусства с их красотами и совершенствами. Поэтическая свобода заключается в праве следовать своему внутреннему чувству, не принимая во внимание традицию и внешние ограничения.

Пушкин устанавливает безусловно универсальный тип связи человека и мира, в которой теряют смысл светские и общественные, равно как и произвольно индивидуалистические отношения с окружающим поэта миром. П.Н. Сакулин емко определяет саму суть романтического универсализма подобного рода: «Кроме общества и государства существует человечество и космос. Романтик сильнее сознает свою связь с человечеством и космосом, чем с окружающим обществом: он — частица великого целого, заключающий в себе сущность макрокосма. В этом бесконечное значение человеческой личности». ³⁷

Романтический универсализм — самая существенная сторона идеала пушкинской лирики. Классицистическое отношение

к миру самодовлеюще, оно не выходит за рамки избранных постулатов; романтическое же — знает беспредельность, стремится к полету в бесконечные дали, высоты и глубины, к красоте бесконечного и индивидуального свободного поведения. Романтический герой — личность, создающая и себя и свое особое духовное окружение, поскольку искусство не столько отображает, сколько пересоздает. Романтический герой живет надеждой на великое, значительное, мечтой о будущем, в котором раскроются все его возможности; личность поэта в своем пророческом «всеведении» стремится к развитию максимума творческих способностей. С этим связано возрастание роли психологически новых лирических образов и представлений в сфере поэтической субъективности («укрупнение» эмоций, «опускание» сопутствующих оттенков, сосредоточение на доминирующем чувстве).

Пушкин утверждал идеал универсального единства человечества: между правами, зависимостью, искусством, свободой странствия не может существовать непреодолимых границ. В этом и заключается смысл безграничного развертывания внутренних возможностей лирического «я». Поэтому и творчество становится формой непрестанно творящей субъективности. Совершенно ясно, что подобная позиция по отношению к миру не норма поведения любого лица, а духовный предел избранных, поэтому она не рассчитана на массовое воспроизведение. Пушкинский универсализм обнаруживается прежде всего, в романтической точке зрения на мир, которая, согласно Новалису, заключена в том, что «истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении». ³⁸ Через открытость универсуму романтики прямо соотносили отдельного человека со всем человечеством в его прошлом и будущем.

Проанализированные в аспекте форм утверждения романтического идеала стихотворения Пушкина 1820-х годов и некоторые произведения последующего периода его творческого развития позволяют сделать вывод об известной эволюции его взглядов: от образов природных стихий, символически выражавших сверхиндивидуальный характер идеала, в содержании которого, правда, сам человек сохраняет свою целостность и универсальность, к осознанию высшей роли духовного начала человека в системе поэтических ценностей.

Идеал у Пушкина как новая форма восприятия действительности совмещает в себе новое представление и о реальности, и об отражающей ее идее. Акцент на индивидуальной форме типизации реальности закономерно приводит к осознанию недостижимости идеала во всей его полноте, возможности лишь приближения к нему с помощью воображения, через созерцание «первообраза» красоты.

В следующий период творчества поэта основной сферой кристаллизации романтических представлений об идеале стала лирика высокого и прекрасного чувства любви как обновляющейся реальности романтической души.

Исследователи романтизма Пушкина настойчиво подчеркивают мысль об универсальном характере его поэтического мышления. Утверждение этого принципа позволило поэту необычайно увеличить глубину лирического образа ³⁹, воссоздать богатство лирических реакций на окружающую действительность, сконцентрировать внимание на идеальном, создать особый ракурс в изображении любовных переживаний романтической личности.

Благодаря принципу романтического универсализма происходит формирование нового типа художественного мышления.

Стремление к идеалу становится высшим критерием достижений поэта. Человек в лирике Пушкина предстает во всей широте своих внутренних возможностей. Идеал становится смысловым полем, где проявляются духовные начала личности. Представление о возвышенной женской красоте напрямую связываются с идеалом прекрасного. Пушкин решает ключевые проблемы романтической программы. Разрушительным порывам страсти противостоят сущностные начала возвышенной любви.

Принцип романтического самосознания, открытый в поэзии Жуковского, был продолжен Пушкиным. И это стало откровением для человека нового времени, осознавшим универсальный характер своей духовности. Если в предромантический период творчества мечта и воображение были ведущими принципами душевной интроспекции, то в 20-е гг. таким «инструментом» становится вдохновение как соединение личного и сверхличного начал. Идеал в лирической системе Пушкина – отражает процессуальность духовной жизни. Целостность романтического идеала основывается на утверждении идеи универсализма.

1. Гуревич А.М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму (о нравственно-эстетическом идеале поэта)//Проблемы романтизма. М., 1971. Вып. 2; он же. На подступах к романтизму (о русской лирике 1820-х годов)//Проблемы романтизма. М., 1967. Вып. 1; он же. Проблема нравственного идеала в лирике М.Ю. Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. См. также его книгу: Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1993.

2. Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 346.

3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т.2. С. 233.

⁴ См.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 20 – 28.

5. Подробнее об этом см.: Реизов Б.Г. Понятие свободы у Пушкина//Вопросы литературы. 1966. № 12; Маймин Е.А. О теме свободы в романтической лирике Пушкина//Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. № 3.

6. Хорват К. Романтические воззрения на природу//Европейский романтизм. М., 1973. С. 276.

7. Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 140.

8. Галич А.И. Опыт науки изящного. СПб., 1825. § 23.

9. Северные Цветы на 1825 год. Спб., 1824. С.257 – 258.

¹⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т.2. С. 245.

¹¹ Белецкий А.И. Из наблюдений над стихотворными текстами А.С. Пушкина//Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 393.

¹² Томашевский Б.В. А.С. Пушкин. Т. 2. М.;Л., 1990. С. 335 – 336.

13. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 Т. М., 1999. Т. I. С. 104.

¹⁴ Там же. С. 129.

¹⁵ Якобсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина//Работы по поэтике. М., 1987. С. 217 – 218.

¹⁶ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина//Там

же. С. 145 – 180; Якобсон Р. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице// Там же. С. 181 – 198.

¹⁷ Там же. С. 162, 171, 181.

¹⁸ Слина Э.В. Время в лирике Пушкина: Стихотворения 20—30-х годов на лицейскую тему // Литература в школе. 1982. № 6. С. 17.

¹⁹ Петрунина Н.Н. Фридендер Г.М. Над страницами Пушкина. Л. 1974. С. 61.

²⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т.2. С. 247.

²¹ Цитирую текст «Фрагментов» по сборнику «Литературные манифесты западноевропейских романтиков». М., 1980. С. 95.

²² Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 111; 92.

²³ Изучение проблемы романтического эллинизма (без употребления предложенного нами термина) начато трудами В. Грехнева, Ю. Суздальского, С. Кибальника. Обширные исследования об инициаторах эллинистического ренессанса в Западной Европе в эпоху романтизма (о Шатобриане, А. Шенье, Китсе, Шелли, Вордсворте, Гельдерлине, Клейсте) принадлежат таким ученым Западной Европы, как Р. Кана, Л. Бертран, Э. Эгже, К. Бергер, Р. Бенц, А. Бек.

²⁴ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 91.

²⁵ См.: А. Шенье. Сочинения 1819 / Изд. подготовила Е.П. Гречаная. М., 1995.

²⁶ Сандомирская В.Б. «Отрывок в поэзии Пушкина двадцатых годов //Пушкин: Исследования и материалы. Т. 9. Л., 1979. С. 69 – 82; Ср.: Greenleaf M. Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, California, 1994; Rauber D.F. The

Fragment as Romantic Form//Modern Language Quarterly. 1969. V.30. P. 212 – 231. M. Frank. Das fragmentarische Universum der Romantik // Fragment und Totalität. Frankfurt a.M., 1984; E.Ostermann. Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee. München, 1991

²⁷ Шеллинг Ф.-В.-И. Философия искусства. М., 1966. С. 384.

²⁸ Huch R. Die Romantik: Ausbreitung, Blütezeit und Verfall. Berlin, 1964. S. 398.

²⁹ Исследователь Т. Мак-Фарланд, анализируя указанное противопоставление фрагментарного представления о действительности, данного в непосредственном восприятии, и высшего принципа внутренней связи, позволяющего преодолеть хаос фрагментарности, предлагает удачный термин «диспаративного восприятия действительности». – Mc Farland Th. Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge and Modalities of Fragmentation. Princeton, N.Y., 1981. P. 44.

³⁰ Черняев Н.И. «Пророк» Пушкина в связи с его «Подражаниями Корану». М., 1898. С. 3.

³¹ Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. М., Б/д. Т. 9. С. 315.

³² Вересаев В.В. Пушкин и польза искусства // Вересаев В.В. В двух планах. М., 1926. С. 106.

³³ См. И.В. Карташева. Пушкин и Вакенродер// В сб.: В.Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995

³⁴ См. Новалис. Фрагменты//Литературные манифесты

западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 95.

³⁵ Keil R.-D. Der Fürst und der Sänger: Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puskin//Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Giessen, 1975. S. 219 – 268. Ср. также работы о романтическом мифе об отчуждении художника – D. Arendt. Der poetische Nihilismus in der Romantik. 2 B. Tübingen, 1972; M.Frank. Der kommende Gott: Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt a. M., 1982

³⁶ Грехнев В.А. Пушкин: «Лирическое движение» // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 27.

³⁷ Сакулин П.Н. Русская литература: Социолого-синтетический обзор литературных стилей. М., 1929. Ч. 2. С. 112.

³⁸ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 52.

³⁹ См. наблюдения на эту тему в работе американской исследовательницы С. Сандлер. Далекие радости: Александр Пушкин и творчество изгнания. Спб., 1999.

Глава III

Критерии поэтической ценности в романтической лирике Пушкина

В русской и европейской романтической поэзии начала XIX века возник новый тип лирического «я», обладающего особой ориентацией в мире художественных ценностей. Если в системе классицизма идеал носил четко определенный характер — выявление личного через осуществление требований гражданского долга по образцам условной античности, — то у романтиков он формируется в результате авторского волеизъявления, в котором решающую роль играет процесс стихийного обнаружения «природного», максимально свободного начала суверенной личности. В художественной практике и теории классицистов ценностный статус личности изначально определен априорной нормой — это человек героического или легендарно-исторического прошлого. Последовательные романтики лишают лирического персонажа пространственно-временной определенности, он становится обитателем природных стихий, «странником» по собственной воле. Классицистический герой глубоко осознает раз и навсегда заданные ценности, романтик же только предчувствует радость поиска истинных ценностей.

В русской поэзии новый ценностный статус романтической личности, как известно, провозглашен В.А. Жуковским.¹ Так, субъект лирических размышлений в его стихотворении *«Я музу юную, бывало, // Встречал в подлунной стороне...»* (1823) находится в состоянии случайных и спонтанных, никем и никак не регулируемых воздействий:

И Вдохновение летало
С небес, незваное, ко мне;
На все земное наводило

Животворящий луч оно —
И для меня в то время было
Жизнь и Поэзия — одно.(I, 367)

Ценность подобного вдохновенного состояния трудно переоценить для романтического мировосприятия, так как в процессе поэтического преобразования действительности стираются границы между двумя противостоящими образными сферами: «цветами мечты уединенной» и «жизни лучшими цветами». Вдохновение становится постоянным стимулом душевной жизни Жуковского, придающим его жизни подлинное очарование:

Не знаю, светлых вдохновений
Когда воротится чреда, —
Но ты знаком мне, чистый Гений!
И светит мне твоя звезда!
Пока еще ее сиянье
Душа умеет различать:
Не умерло очарованье!
Былое сбудется опять. (I, 368)

Романтики создают новые ценностные качества лирического субъекта за счет придания положительной или отрицательной значимости объекту их размышлений, взятому вне его общезначимой характеристики. Особые свойства объекта для воспринимающего сознания у романтиков важнее его реального существования, поэтому на первый план в романтической лирике выдвигаются психологические импульсы аффекта, волевой инициативы. Необходимым условием полноценного бытия художественного целого становятся одобрение, осуждение, предпочтение, ниспровержение, осуществляемые не по законам категорической нормы классицизма, а по принципам модальных,

вероятностных, предпосылок. Предметное содержание художественного образа варьируется априорной «логикой сердца», определяются соотношением вероятностного и возможного.

В поэзии Пушкина лирическое «я» обретает особый ценностный статус в период южной ссылки, когда абсолютизация принципа свободы творчества буквально пронизывает все стороны тематики и проблематики его поэзии, активно насыщает пафос его лирических произведений.

Романтическое понимание ценности обращено к тому, что чувства художника диктуют признать стоящим над ним. Идеальные ценности получают «сверхличностный», абсолютный статус. Таковы заявления о могучей силе вдохновения, охватывающей лирическое «я» поэта в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом». Кризис ценностей прошедшего XVIII века ощущается в нем особенно остро, — в системе реплик книгопродавца перечисляются все возможные компенсации и эквиваленты творческого поведения поэта, но ни один из них не принимается им в качестве такового. Ценность творческого вдохновения оказывается невозможно ни реализовать, ни найти ей замену. Поэтический дар — сокровище, подлежащее сокрытию в таинственных глубинах души. Высшая функция поэтической души — хранить, скрывать доверенные ей тайные сокровища. Вторжение любого чужеродного начала губительно для ценностей, сохраняемых как ценности, присущие исключительно духовной сфере лирического «я». Условием истинно ценного в поэтическом творчестве логически становится лишь ничем не нарушаемое безмолвие.

Подобная трактовка поэтического дара и присущих ему особенностей — результат эволюции представлений о ценности в пушкинской поэзии. В лицейский период приобщение автора, а

также многочисленных поклонников эпикурейского, анакреонтического идеала к системе ценностей носит принципиально игровой, лишенный «серьезных» оснований характер. Все формы жизни и творчества предельно легки и доступны. Благодаря игровому поведению жизнь и поэзия также неразличимы, но по другой, чем у романтиков, причине. В отличие от монологической сосредоточенности на едином и безначальном, достигаемом романтиками путем драматического самоуглубления и самоусовершенствования, анакреонтический тип поведения лишен озабоченности, страха, трагизма, ориентирован на стремление к умеренности, «золотой середине», на умиротворение. Полный спектр эмоций лицейской лирики Пушкина можно восстановить по отдельным стихотворениям этого периода, носящим характерные названия: «Опытность», «Блаженство», «Лаиса Венере», «Гроб Анакреона», «Слово милой».

Свобода как высшая ценность

Первые ценностные декларации уже романтического характера относятся к петербургскому периоду творчества поэта. Это, прежде всего, обобщающий пафос всеобщей политической свободы в стихотворении «К Чаадаеву» (1818), в котором она постигается в эмоционально-императивном ключе: за призывом

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья...—

последует результат:

И на обломках самовластья
Напишут наши имена!(II, 72)

С ещё большей категоричностью абсолютизация ценностей свободы утверждается в стихотворении «К Н.Я. Плюсковой» (1818):

Свободу лишь учась славить,

Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой Музою моей.(II, 65),

что позволяет Пушкину сказать о себе:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.(II, 65)

Критерии действительности настойчиво вторгаются в систему авторских ценностей. С высоким предназначением поэзии в рамках нового мировосприятия непосредственно связывается критика поэтом окружающей действительности. Прежний, предельно ясный взгляд на мир оказывается для него недостаточным, так как приводит к отчуждению от действительности:

Взглянул на мир я взором ясным
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?(II, 293)

Таков характер вопроса, которым задается Пушкин в 1823 году в стихотворении под многозначительным заглавием «Мое беспечное незнание». А годом ранее, в послании к В.Ф. Раевскому («Ты прав, мой друг...»), он прямо выразил свой взгляд на ограниченность просветительской трезвости, рационализма в целом:

Но все прошло! — остыла в сердце кровь,
В их наготе я ныне вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь,
И мрачный опыт ненавижу...(II, 265)

И далее герой разочарованный и герой, преодолевающий разочарование, объединяются в итоговом жесте разоблачения:

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный.

Но что ж тревожит хладный мир

Души бесчувственной и праздной? (II, 266)

Часть этих строк в 1823 году была использована в вариантах стихотворения «Демон», где ситуация отчуждения достигает особой остроты. Романтический герой с гордым презрением отвергает утраченные ценности, будь то любовь или дружба.

Мир, увиденный поэтом вне романтического идеала, вне постулируемых им ценностей, вне душевно возвышенной настроенности, становится враждебным, не вызывающим доверия, наполненным опасными началами. Условием полноценного и действительно активного восприятия действительности в системе романтических антитез становится наличие «субъектной призмы». С ее помощью происходит поэтическое преобразование жизни, восстанавливается связь с прошлым (в форме воспоминаний или какой-либо другой), преодолеваются пространственные и временные границы, выявляется ценностное начало лирических размышлений поэтического субъекта.

Становление и утверждение романтического идеала неразрывно связаны с отказом от прежних идеальных представлений, в которых романтик разочаровывается. Поэтому «разочарование в прежних идеалах» в свете нового стремления к безусловной и безграничной свободе является для романтика в высшей степени существенной. Отношение героя и идеала у романтиков строятся по определенной схеме: идеал предельно индивидуализируется в его противопоставленности корыстным и низменным представлениям толпы, и только позднее приобретает некоторую конкретизацию – ирреализация пространства и времени, создание утопической модели мира, обращение к потустороннему миру, установление сопричастности идеального и повседневного.

Герой может отвергнуть непосредственный путь к идеалу, сосредоточившись на таинственном приобщении к сокровенным источникам идеального.

В лирике Пушкина начала 1820-х годов, как верно отмечает В.И. Коровин, «разлад мечты и действительности проникает в авторское сознание, предстает как полярные полюсы авторских раздумий и чувствований».² Конфликт личности и общества принимал в сознании романтиков глобальный характер «разлада мечты (идеала) и действительности». Так, смерть двух властителей дум – Байрона и Наполеона в стихотворении «К морю» осмысливается как коренное изменение всей окружающей жизни, - «Мир опустел...». И жизнь лишается свободы как своего субстанционального начала:

Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Иль просвещенье, иль тиран. (11, 332 - 333)

Ставя знак равенства между тиранией и просвещением, Пушкин парадоксальным образом создает образ мира, лишённого ценностных ориентиров, и благодаря этому возникает сомнение в изначальном человеческом стремлении к свободе. Свобода в стихотворении «К морю» осознаётся как внутреннее свойство личности, когда человек лишь ощущает «свободную стихию» моря, но она находится вне его собственного существования.

Разочарование, горести, утраты, душевная скорбь - все это моменты сознания романтика, ставшие темами поэзии. Они обретают романтическую трактовку тогда, когда осознаются им как отрицательный результат воздействия окружающих героя

«антиценностей» - коварства, измены, предательства. Все, к чему доверительно приобщается «романтическая душа», в любой момент может стать чуждым, враждебным, отталкивающим. Романтик вынужден во всем сомневаться, все подозревать. Реальная жизнь целиком ставится под подозрение. Обман, измена – лейтмотивы первого последовательно романтического стихотворения «Погасло дневное светило», в котором измена приходит как извне - «изменницы младые», «минутные друзья», так и изнутри – «желаний и надежд томительный обман», «легкокрылая изменила радость».

Важнейшие для романтика ценности любви и дружбы оказываются самыми ненадежными – его ждут измена в любви, предательство в дружбе. То, что изменило, романтик Пушкин отвергает, презирает, подвергает насмешке:

Пуская мне дружба изменила,
Как изменяла мне любовь,
В моем изгнании позабуду
Несправедливость их обид.(11, 273).

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное теченье. (11, 209)

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них;
Вздыхнув, оставил я другие заблужденья,
Врагов моих предал проклятию забвенья,
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину. (11, 187).

Наиболее значительный текст, посвященный теме разочарования в ценностях жизни, теме утрат, создан в 1820 году

«Мне вас не жаль, года весны моей»:

Мне вас не жаль, года весны моей,
Протекшие в мечтах любви напрасной, -
Мне вас не жаль, о таинства ночей,
Воспетые цевницей сладострастной;

Мне вас не жаль, неверные друзья,
Венки пиров и чаши круговые, -
Мне вас не жаль изменницы младые, -
Задумчивый, забав чуждаюсь я.

Но где же вы, минуты умиленья,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья?..
Придите вновь, года моей весны! (11, 145)

Свобода от прежних ценностей осознается как свобода от мира. Конфликт с миром приводит героя к независимости, но не реальной, а воображаемой. Внутренне отчуждение позволяет герою отречься от прошлых утрат и встать в позу гордого равнодушия – «Мне вас не жаль!» Романтик, однако, оказывается не беззащитным перед утратой старых ценностей, - через отчуждение и отречение в дальнейшем он обретает свободу. «Пережив свои желанья», «разлюбив свои мечты», поэт романтик всегда сохраняет главное - свободу. Свобода как константа души поэта, как высшая идеальная ценность остается постоянной составляющей душевного мира Пушкина и его героев.

Мысль об обратимости ценности, об измене самого близкого и дорогого пронизывает и программное стихотворение 1821 года «Мой друг, забыты мной...»:

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное теченье.
Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
Что было мне дано в печаль и в наслажденье,
Что я любил, что изменило мне. (11, 209).

Тема разочарования в ценностях приобретает в начале 1820-х годов более отвлеченную трактовку:

Нет, нет, друг мой, мечты ревнивой
Питать я пламя не хочу;
Мне долго счастье чуждо было,
Мне ново наслаждаться им,
И, тайной грустию томим,
Боюсь: неверно все, что мило. (11, 262 – 263).

Наиболее существенно в стихотворении 1821 года «Я разлюбил свои желанья...» отсутствие мотивировки разочарования, случайность перехода души лирического героя от одного состояния к другому. Для героя элегии чувства и события определяются не прожитыми годами, а степенью интенсивности душевных переживаний, которые не могут быть измерены.

Наиболее важные тексты 1821 – 1823 годов, раскрывающие тему разочарования – «В.Ф. Раевскому» (1822), «Бывало в сладком ослепленьи...»(1822), «Свободы сеятель пустынный» (1823), «Мое беспечное незнанье» (1823). Во втором тексте в качестве идеального объекта поэзии утверждаются избранные души, исполненные разочарования:

Бывало в сладком ослепленьи
Я верил избранным душам,
Я мнил – их тайное рожденье
Угодно властным небесам,

На них указывало мненье –

Едва приблизился я к ним. (11, 294)

Позднее Пушкин подключил к этому отрывку другой, благодаря которому изменение состояния души приобретает условную мотивировку. Оно объясняется действиями демона-искусителя, чья позиция доминирует:

Мое беспечное незнанье

Лукавый демон возмутил,

И он мое существованье

С своим навек соединил.

Я стал взирать его глазами,

Мне жизни дался бедный клад,

С его неясными словами

Моя душа звучала в лад. (11, 293)

Разочарование приобретает как бы «инфермальную» мотивировку и становится всеобъемлющим, прошлое оказывается полностью опустошенным.

Прозрение наступает в состоянии душевной «тишины», внутреннего покоя, отстраненности от суеты и погружения в глубины личного сознания. Только после этого этапа может возникнуть и новое отношение к миру, где герой приобретает способность к всеохватному откровению. У Пушкина возникают два особенно характерных для романтизма типа лирических движений – к познанию мира и к погружению в состояние внутреннего уединения. Общие в своем ценностном статусе, хотя и противоположные по своей направленности, они постоянно сменяют друг друга.

Искус демона дал толчок герою устремиться в мир, в котором отсутствует состояние «тишины». Автор пробует испытать

романтические представления новым знанием. Пушкин разворачивает как бы новую панораму действительности, в которой разочарование вновь занимает доминирующее положение. Разочарован герой, прежде всего в природе человека:

И взор я бросил на людей,
Увидел их надменных, низких,
Жестоких ветреных судей,
Глупцов, всегда злодейству близких.
Пред боязливой их толпой,
Жестокой, суетной, холодной,
Смешон глас правды благородный,
Напрасен опыт вековой. (11, 293)

В этом тексте задолго до знаменитых стихотворений второй половины 20-х годов развернута последовательно романтическая трактовка «тупой, бессмысленной толпы». Концовка - «Напрасен опыт вековой» - призвана подчеркнуть, что всякое забвение прошлого связано с сиюминутной ошибкой, исполнено ограниченности и посредственности. Схема движения мысли поэта: очарование – искушение - разочарование – обличение. Утрата одних форм идеала должна смениться обретением новых.

Разочарование в социальном идеале воплотилось в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...», а в бытии в целом - в «Демоне». Для Пушкина в 1823 году он настолько важен, что разочарование в нем равновелико разочарованию во всем мире. Для последовательного романтика характерна абсолютизация любого вида разочарования, именно отсюда проистекает и предельная острота переживания этой ситуации. Гнев, горечь, ирония становятся главенствующими эмоциями.

Отчуждение от мира, лишённого истинных ценностей и

вынуждает его обратиться к поиску высокого и нетленного идеала.

Во многом итоговым для решения вопроса о месте разочарования в системе романтических ценностей является стихотворение «Желание славы»:

Когда, любовью и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,
Я на тебя глядел и думал: ты моя;
Ты знаешь, милая, желал ли славы я;
.....
... И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилось вдруг...

В момент любовных излиятий поэт забывает об окружающем мире –

...удален от ветреного света,
Скучая суетным прозванием поэта,
Устав от долгих бурь, я вовсе не внимал
Жужжанью дальнему упреков и похвал.

И когда лирический герой полагает, «что нет грядущего», что никогда не наступит день разлуки, на него обрушиваются «слезы, муки//Измены, клевета». Однако идеал гордой славы романтического поэта, жаждущего подлинного величия, остается непоколебленным, своеобразная программа будущего основывается на желании оживить прошлое и в то же время устремиться вперед, к более интенсивным по силе переживаниям:

... И ныне
Я новым для меня желанием томим:
Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною

Окружена была, чтоб громкою молвою
Все, все вокруг тебя звучало обо мне,
Чтоб, гласу верному внимая в тишине,
Ты помнила мои последние моленья

В саду, во тьме ночной, в минуту разлученья. (11, 392 - 393)

Абсолютные душевные привязанности и ценности призваны придать романтическому отношению к миру всеобъемлющий, универсальный характер. С этой целью Пушкин активно использует образы природных стихий — моря, океана, степного простора, дали лесов. Возвышенные душевные движения, переживания богатой впечатлениями души — вот те новые формы проявления ценностей, в соотношении с которыми проясняются различные аспекты романтического идеала.

В лирике Пушкина 1820 – 1830-х гг. политический аспект темы свободы уступает романтической его интерпретации. В послании «В Сибирь», в «Анчаре», в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...» политическая свобода остается органической частью художественных раздумий Пушкина. В большинстве его произведений свобода предстает как предмет осмысления творчества поэта, и в первую очередь он связан с проблемой личной независимости поэта-творца. Творчество само по себе есть воплощение свободы, необходимое условие существования поэта вопреки всем жизненным преградам. Сам момент творческого порыва и есть состояние абсолютной свободы:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,

Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы... (111, 65)

Даже толпа, будучи изначально враждебным началом, вынуждена признать свободу как неотъемлемое свойство поэзии – «Как ветер песнь его свободна». (111, 141). Свобода приходит в момент творчества – основной тезис стихотворения «Осень», который ранее декларировался в сонете «Поэту»:

Дорогою свободной
Иди, куда тебя влечет свободный ум... (111, 223)

Служение музам поглощает поэта настолько, что мотивы и поступки его жизни начинают рассматриваться и оцениваться как составная часть его произведений: *«Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв...»*. (111, 142)

«Лирическое движение» как путь к обретению ценности

В качестве «субъектной призмы» романтики используют определенные состояния времени года и природы, физические среды (воздух, огонь, вода), виды душевных впечатлений (воспоминания, мечты, сны) — все они в разной степени призваны расширить границы восприятия лирического «я», приобщить его к плану идеального. В них Пушкин раскрывает новую эстетическую характерность, новые способы чувственно-поэтического восприятия природных объектов, фактов сознания, произведений искусства. Поэт становится полноправным носителем ценностно-эстетического отношения к миру, он же наделяется способностью устанавливать статус новых ценностей.

Романтическая «аксиология» чрезвычайно обогатила русскую и европейскую лирику новыми формами выразительности и изобразительности, отражающими новый идеал и соответствующее

ему видение мира.

Специфической особенностью пушкинского романтизма является прием внутреннего «лирического движения». ³ Попытаемся раскрыть его на примере текста стихотворения «Фонтану Бахчисарайского дворца». В нем наглядно предстает типичная для романтиков двуплановость —выразительные образы «журчащей были» и «немолчного говора» фонтана и внешне отстраненного общего рисунка повествования. Последний предельно прост: поэт приносит в дар фонтану две розы в знак преклонения перед свидетелем великого прошлого и жаждет приобщиться к тем тайнам истории, которые он хранит. И сначала с помощью поэтического вымысла («поэтических слез») начинает возрождаться отрадная сердцу поэта «быль», но живописная картина прошлого приоткрывается только на миг, тут же исчезая. Поэт, страстно заинтересованный в продолжении и развитии предполагаемых событий, не получает никакого ответа на свой вопрос о Марии и Зареме, и в двух последних строфах грустно размышляет о забвении, которому подвержены бывшие узницы ханского гарема. Внутреннее лирическое движение от образов жизни («фонтан живой», «ключ отрадный», «немолчный говор», «поэтические слезы», «серебряная пыль», «две розы») к образам печали, забвения, могильного мраморного надгробия («хладная роса», «бледное светило гарема», «пустынная мгла», «минутное виденье») вызывает в душе поэта неясное, но высокое чувство. Незаметно совершается переход от акта говорения, которым наделяется отрадный ключ, журчащей поэтической былью, к состоянию абсолютного молчания, олицетворяемого безотрадной в своей безгласности могильной плитой, которая хранит тайну мрачного и горестного прошлого (на такую мысль наводит интонация концовки).

Образ фонтана, составляющий и содержательный и формальный центр стихотворения, соотносится как с первой группой образов, возвещающих миг счастливого восторга, так и со второй, когда магия мечты покидает лирического героя, и он безуспешно пытается вопрошать холодный и чуждый ему мир молчаливой могилы — «но о Марии ты молчал...». Новая ситуация, в которой оказывается герой, — ситуация недоуменного вопрошания:

Светило бледное гарема!
И здесь ужель забвенно ты?
Или Мария и Зарема
Одни счастливые мечты?(II, 343)

Однако неясность до конца не рассеивается: вслед за одним вопросом следует другой, усиливающий неопределенность исходного душевного состояния героя:

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал?(II, 343)

Характерной чертой этих заключительных строк является крайняя степень неопределенности, создаваемая нагнетанием предельно обобщенных словесных формул, выражающих состояние внутреннего мира лирического героя: «сон воображенья», «пустынная мгла», «минутное виденье», «неясный идеал». Первые яркие образные впечатления тонут в цепи взаимно усиливающих неопределенность романтических поэтизмов. В итоге воссоздается ситуация всеобщего неразличения иллюзии и реальности, душевного сна и яви.

В процессе лирического движения образ жизни («фонтан

живой») становится как бы посредником между прошлым и настоящим лирического «я», ситуация, в которой оно находится, также непрестанно меняется: вначале герой всецело отдается радостной мечте, свободно и заинтересованно внимает богатству неожиданно открывшейся живописной картины. Полностью открытый внешним впечатлениям, он без остатка погружается в чарующую музыку журчащего потока:

Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!

Журчи, журчи свою мне былль...(11, 343)

Внутреннее состояние героя всецело поглощено внешними впечатлениями, которые он ощущает не остраненно, а интимно, душевно близко. Но уже в третьем четверостишье мечтательное состояние исчезает, и лирический герой высказывает недоумение, непонимание и недоверие к увиденному, поэтому нельзя утверждать о каком бы то ни было его самоотождествлении с внешним миром.

В момент вопрошения сила поэтического вымысла слабеет, исчезает очарование поющего о чудесной «были» фонтана — и перед героем предстает лишь безмолвный мрамор. Любая попытка выяснить причину магического очарования завершается для лирического героя неудачей, господство стихии молчания становится безграничным. В результате сам вымысел ставится под сомнение: «сон воображения... нарисовал... минутные виденья...» (II, 343). Иллюзия прекрасного окончательно не развенчивается, сохраняется возможность дальнейших размышлений, которые, однако, не приносят ни радости, ни облегчения. Несмотря на возможность обмана за иллюзией прекрасного сохраняется статус высшей ценности, которая на мгновение передается лирическому «я» и приводит его в состояние поэтического восторга.

Особую функцию посредника в процессе «передачи» ценности

выполняет движущийся поток воды. Это как бы таинственная нить, непонятным образом связывающая лирического героя со сферой надличного идеала, в котором хранятся тайны прошлого. Образ потока, бегущей воды — емкая романтическая метафора, передающая процесс «несвязного» движения, спонтанного перехода от одного состояния к другому, будь то в физической среде или в сфере душевного воображения. Прерывность и непрерывность одинаково полно охватываются этим образом.

В художественном мире Пушкина-романтика образ фонтана наделяется особой, собственно романтической функцией — он бесконечно расширяет границы лирического «я», придает ему новые ценностные измерения, связывая с иллюзией, вымыслом, мечтой, легендой прошлого. Образ потока становится неотъемлемой частью лирического движения: при его посредничестве совершается душевное соприкосновение героя с далеким прошлым, которое на миг становится внутренне близким и поэтому бесценным.

Романтическая двуплановость с необходимостью готовит почву для области тайны. Так, в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» картина «журчащей были» и «немолчного говора» фонтана, преисполненного внутренней и внешней эстетической содержательности, резко противопоставлена всеобщему полному молчанию в тот момент, когда романтический герой вопрошает о судьбе Марии. Фонтан неожиданно из «отрадного ключа», готового «напоить» своим рассказом жаждущего приобщиться к жгучей тайне истории героя, превращается в безгласный мрамор, символизирующий абсолютное молчание, которое закрывает путь к тайне былого. Чуда откровения не происходит, загадка столетий остается закрытой для будущих поколений.

Пульсирующая вода фонтана таинственно взывает к вымыслам живого воображения: вода, как и воображение поэта, обладает способностью легко проникать в любую среду и, что особенно дорого и заманчиво для романтика, — в сферу тайны. Она олицетворяет непрерывность движения, благодаря чему как бы схватывается память о движущемся времени, память истории. Таинственной неопределенностью романтики наделяют ее и в силу хаотичности движения, постоянного перемещения. Фонтан — символ обновления жизни, возникающего из скрытых источников. Сама водная цепочка становится нитью, связывающей лирическое «я» и идеал, который таит в себе загадку прошлого. Поэтический вымысел, как «живая вода» воображения, пытается проникнуть в чудесное прошлое, однако его поначалу яркие краски тонут в неопределенных состояниях («сон воображенья», «пустынная мгла», «минутное виденье», «неясный идеал»). Чарующая музыка журчащего потока будоражит фантазию героя, но в момент вопрошения о тайне погружает его в атмосферу тишины и покоя. Ситуация оказывается немотивированной, а связь причин и следствий невозможной.

Исключительно велика роль водного потока в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца», в котором «серебряная пыль» фонтана и молчаливый мрамор памятника поначалу осознаются как обособленные адресаты лирического высказывания. Фонтан приобретает внутренний статус оракула, в жертву которому автор приносит «две розы» с целью спросить о неведомом, о тайне, которую он хранит. Однако «ответ» журчащей воды предстает как крайне обобщенная идея единства любви и красоты поэзии, конкретный же вопрос о судьбе Марии остается без ответа. При этом авторский взор перемещается с природного начала жизни -

стихии воды - на мрамор, который как бы призван хранить историческую истину на века. В момент обращения героя к молчаливой вопреки ожиданиям «субстанции» камня он теряет свой избраннический статус и превращается в назойливого путника, то есть в ту часть «толпы», которая предается праздному любопытству. Знание об идеальном, знание о надмирной истине становится закрытым. Более того, конец стихотворения ставит под сомнение саму объективность существования легенды о Марии как символе идеальной любви. Идеальное начало жизни доступно лишь посвященным и лишено всякой возможности удовлетворить праздное любопытство «толпы».

Связь с прошлым, которая была установлена мечтательно волевым призывом героя:

Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!

Журчи, журчи свою мне былль...(11, 343),

имеет своим итогом погружение в состояние печали, разлуки («фонтан печальный»). Идея жизненного предела, гробницы как вечной стихии молчания встает перед героем в качестве итога его общения с животворящей стихией водного потока. Более того - вся полнота истинности первоначальных впечатлений ставится под сомнение.

Образ звучащего потока-посредника с яркой внутренней экспрессией воссоздан в таких стихотворениях Пушкина, как «Ночь» («Твой голос для меня и ласковый и томный») (1823), «Кто, волны, вас остановил...» (1823), особенно значителен он в «Осени», где непосредственно метафоризируется процесс творчества в образе потока. Образ фонтана в системе романтических представлений обладает особой смысловой ценностью: это ценность символического пути к внутренним стихиям магического мира,

«внутри» любого предмета или объекта.

Свободно текущая вода, как облака, деревья, цветы, то есть все, что приходит в движение само по себе и без внешних усилий превращается в изменчивое начало, наиболее полно соответствующее лирическим намерениям романтиков выразить свое стремление к динамике. В.Г. Вакенродер так определяет лирическую сторону такого предельно динамического объекта, как вода: «Бегущий поток да послужит мне для сравнения. Ни одно человеческое искусство не в состоянии зримо для глаза живописать словами многоликое течение потока со всеми его тысячами отдельных волн, то гладких, то подобных горам, падающих и пенящихся; язык может лишь убого исчислить и назвать их многообразие, но не изобразить последовательные превращения воды. И точно так же обстоит дело с таинственным потоком в глубине человеческой души: язык исчисляет, и называет, и описывает его превращения; музыка же течет, как он».⁴

Момент «включения» текущей воды в лирическую ткань стихотворного текста происходит предельно легко: акустически мелодичный шум воды без усилий «переходит» в лирическую настроенность поэта или его героя, а «скольжение» времени протекает в их сознании скрыто и таинственно. В поэзии романтиков поток воды наиболее последовательно метафоризирует душевные движения: взаимосвязанный поток лирических впечатлений реализуется через воспоминания лирического «я».

В системе романтических образных представлений фонтан — это и место воспоминаний о событиях прошлого, и место встречи с самим собой, и место обретения лирической настроенностью поэта нового ценностного статуса. Пушкин не случайно отказывается от пластического воспроизведения четко и ясно ограниченного образа,

а взамен предлагает «плавающий» облик душевных состояний.

Фонтан становится важнейшим объектом романтических переживаний еще и потому, что обозначает как бы подвижное начало природы, существенным образом не затронутое вторжением человека. Наиболее репрезентативный признак динамики жизни, вечно обновляющийся источник, фонтан вызывает поэта воспринимать его каждый раз по-новому, поскольку он обращен к притягательной силе немой глубины веков, которая открывается поэту в чарующе доверительной грезе.

Единство прекрасного, возвышенного и живописного в духовном опыте поэта выступает как бессознательная мечта. Объекты, обладающие предельно динамизированными внутренними качествами — фонтан, дерево, шумящее на ветру, или кристаллы, на поверхности которых возникают разнообразные световые эффекты, — рассматриваются романтиками как наиболее ценные, поскольку открывают широкий простор для поэтического воображения.

Заметим, что в целом миф о потоке, уносящем поэта в мир сказочной мечты, о водной струе, рождающейся и внутри и вне лирического героя особенно характерен для поэзии английского романтизма. Он активно использовался Шелли, Вордсвортом и Колриджем.⁵

Поразительную интенсивность внутреннего лирического движения вызывает внешнее движение потока в стихотворении Колриджа 1802 года «Надпись к фонтану». Оно представляет собой изображение перехода от описания живописной пасторали к переживаниям героя в один из важных моментов его жизни. Колридж отходит от основных качеств объекта, данных в его прямом восприятии, и, упрощая его, преобразует образ фонтана во внутреннее переживание.

Не меньшую способность к избыточной поэтической интеграции, доходящей до психологических курьезов, обнаруживает Колридж в стихотворении «Кубла Хан, или Видение во сне» (1798). Здесь сила поэтического воображения, проистекающая из глубин бессознательного, взрывает устоявшиеся формы живописности XVIII века.

Сказочно-таинственная метаморфоза с безмолвным потоком, вдохновение как результат впечатлений от текущей воды и воображаемый поток как путешествие поэта на его волнах — таков центральный мотив поэмы Шелли «Аластор» (1815). Воплощение естественного и сверхъестественного в образах воды раскрывает в «Эндимионе» (1818) Дж. Китс.

Согласно общеромантическому пониманию особенностей поведения поэта он призван опозитизировать не только свои субъективные намерения, но и окружающий предметный мир, открывая новые стороны в вещах и явлениях, исполненных скрытого смысла. Даром обнаружения и воссоздания положительно прекрасных начал предмета наделен поэт-художник, придающий возвышенный характер - всему обыденному, таинственный облик - часто встречающемуся, знакомому - достоинства незнакомого, конечному явленность бесконечного. Рассматривая особенности содержания романтического искусства Гегель отмечал, что оно «должно выражать не только внутреннее содержание, но и сокровенные стороны души, которая не сливается с внешним, а примирена в себе с самим собой». ⁶

Романтические медиаторы как способы ценностного преобразования реальности

В процессе романтического преобразования действительности устанавливаются новые связи между конечным и бесконечным,

возвышенным и приземленным, прекрасным и безобразным. Разного рода способы противопоставления знакомого и известного (конечного, общепринятого) с неизвестным (бесконечным, высоким) являются в лирике Европы в начале XIX века существенной стороной романтического стиля. Поэт разрушает привычные границы видимого и невидимого, ясного и неопределенного, «раздвигается горизонт» в отношении дали, расширяются контуры объектов до сверх признанных рациональным сознанием границ (по направлениям ввысь, в глубину, вдаль), происходит масштабное уменьшение или увеличение объемов вещей и явлений. Подобного рода пространственная и временная расчлененность общей картины мира позволяет романтикам качественно обогатить изобразительный план содержания.

Понятие мечты охватывает ту область воображения, которая противостоит разочарованию, и потому носит принципиально новый характер у романтиков по сравнению с предшествующей традицией. Вдохновенное переселение в мир мечты для поэта-сентименталиста имеет своей целью развитие сердечной чувствительности, совершенствование нравственных свойств личности и одновременно средством преодоления трагизма действительности. Состояние мечтательности обладает постоянным и неизменно ценностным статусом, но оно не выходит за собственные пределы. Так, у раннего Пушкина в стихотворении «К сну» лирический герой обращается не к «милой», с которой он разлучен, а к Морфею, помогающему «сокрыть» от «памяти унылой//Разлуки грустный приговор»(1, 212). Реальность не отвергается сентименталистами полностью ради мечты, а служит важнейшим средством возбуждения творческой фантазии. В отношении мечты романтизм более последователен по сравнению с сентиментализмом. Он ценит только след идеального в

реальном мире. Мечтательности как постоянному состоянию героя у сентименталистов противопоставлено волевое самоутверждение романтика, чей пытливый взор прозревает идеальное благодаря единству законов, которые управляют вселенной. Идея подобия всех процессов, которые происходят в мироздании, приводит романтиков к обнаружению единого «алгоритма» в науках, искусстве и в других видах человеческой деятельности. Согласно Гегелю, романтическое искусство «переплетает свое внутреннее содержание со случайностью внешних образований». ⁷

Сущность «романтического» преимущественно и заключается в особых способах и формах видения объекта изображения. Все, что является посредующими звеньями между художником и отдаленным предметом, что его приближает или удаляет, придает лирическому образу новый ценностный статус. Романтическое преобразование действительности осуществляется с помощью «посредников», или «медиаторов». ⁸ Каждый лирический текст романтиков есть своего рода «перевод» чувства, ситуации, сообщения из внепоэтической сферы фактического в особую художественную плоскость. «Перевод» есть авторско-читательская интерпретация предмета, в которой нет иного единства, кроме единства душевного настроения. В романе К. Брентано «Годви» утверждается, что «романтическое» - это только перспектива, окраска, приданная предмету авторской субъективной призмой, «настроение, вызванное созерцанием сквозь очки» ⁹. Личная нота, индивидуальный акцент, неожиданный ракурс, редкостный по колориту рисунок становятся теми обстоятельствами, которые определяют новый модус читательского восприятия. Только в истинно романтическом воображении шелест леса, свист ветра, соловьиное пенье, журчание ручья, ночная тишина приобретают

эстетическую ценностную значимость, поскольку конечной точкой романтического искусства является «случайность как внешнего, так и внутреннего элемента».¹⁰

Великое духовное завоевание романтиков - раскрепощение творческого воображения на путях субъективной рефлексии, придание ему творчески активного начала. Романтизм лишает самовыражение опосредованности общими риторическими формулами и шаблонами.¹¹ Ядро романтического представления о фантазии заключено в способности поэта раскрыть идеальное начало сущего, обнаружить связи природного и духовного, но главное объединить их в сфере высокого искусства. Особое положение поэта в мире обыденного связано с данной ему от рождения способностью быть самому своеобразным посредником между материальным и духовным, «проводником» универсальных сил «мирового духа», поскольку только от него он не может быть независимым. Внутренний центр «мирового духа» наделяет сверхличной силой и страстями деятелей истории (Наполеон), гениев поэзии (Байрон), героев вымысла (Манфред, Каин), которые сверхъестественным способом устанавливают внутреннюю связь с природными стихиями, будучи независимыми от житейской обыденности. Антитеза реального и идеального способствует выделению того объекта, где зарождаются новые связи вещей, явлений, психологических состояний. Романтические медиаторы реализуют вновь найденные в окружающем мире связи между человеком и природой, человеком и судьбой, между мужскими и женскими началами жизни, наконец, между противоречивыми сферами внутренней жизни души. Переворот, произведенный романтиками в сфере художественного воображения, Н. Фрай определяет как «изменение в пространственной проекции

реальности», определившее процессуальный характер отношений лирического субъекта и лирического объекта.¹²

Благодаря использованию системы медиаторов романтики смогли столь богато и подробно воссоздать конкретный мир новых предметов изображения. Необходимость систематического изучения романтической образности остро и заинтересованно осознается особенно в последние годы.¹³

Первым в русской романтической лирике создал серию мифологических посредников между реальным и идеальным В.А. Жуковский. В цикле стихотворений 1818 - 1824 годов «Невыразимое», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Я Музу юную бывало» возникают полуэмблематические, полуперсонифицированные серии образов - посредников, призванных опозитизировать обыденную жизнь и одновременно «оживотворить» поэзию: таинственный посетитель, мимопролетевший гений, дарователь песнопений, гений чистой красоты, пленитель безымянный, гость прекрасный с вышины, посол небес крылатый, сын небес, чистый гений. Все обозначенные посредники связаны у Жуковского исключительно со сферой поэтического творчества, которое без их участия невозможно, именно они обеспечивают связь поэта и вдохновения свыше. По существу они эмблемы невыразимого. У Пушкина сфера медиации не ограничивается данными рамками. «И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» - вот области пушкинского романтического интереса, которые не могут ограничиться лишь сферой вдохновения, образами «воздушных обитателей» и «духов».

Пушкин воссоздал широкий мир новых видов эмоций и чувств лирического субъекта, «душевных движений»,

«воображаемых созвучий». Медиаторы его лирических текстов устанавливают связи между самыми многообразными поверхностными слоями бытия и глубинными первоосновами души. В крайне обобщенном виде можно выделить три группы основных медиаторов: 1) пространственно-временные способы восприятия мира; 2) явления природы и определенные состояния природных объектов (вода, огонь, стихийный катаклизм, воздушная стихия); 3) состояние внутреннего мира человека, самая обширная область использования системы медиаторов, где Пушкин во многом типологически близок к эстетическим открытиям английских романтиков.

Безбрежный простор моря, глубины небесных просторов, горные выси, бескрайняя даль степей - наиболее представительные поэтические формы «дали». Формулой «*actio in distans*» (действие в пространстве) определял Новалис сущность новой романтической поэзии. Прекрасным может быть не только созерцаемый предмет, находящийся на значительном от наблюдателя расстоянии, но и наличие дали, само расстояние наделяет созерцаемый романтиком предмет особым очарованием. Даль пространства и даль времени становятся у романтиков формами действенного преобразования окружающего мира.

О дали как форме необъяснимо притягивающей эстетический взор романтика заявлено уже в первом последовательно романтическом тексте Пушкина - стихотворении «Погасло дневное светило». «Берег отдаленный», «земли полуденной волшебные края» - вот тот поэтический «предел желанный», к которому так страстно стремится душа лирического «я», та форма мечтательной жизни, к которой влечет романтика Пушкина, вот то поэтически преобразующее начало, которое умиротворяет и просветляет душу

романтического изгнанника:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь.(11 , 146)

Бегство от суеты городской цивилизации и воспоминание о юной любви - вот два противоположных душевных движения, которыми охвачен лирический герой. Пространственная и временная даль попеременно тревожат душу лирического героя, подтверждая, что невозможно отказаться от ценностей прошлого сознания, каким бы горьким не вставало это прошлое в воспоминаниях добровольного изгнанника - «но прежних сердца ран, глубоких ран любви, ничто не излечило», - поэтому и обман становится дорогим и милым - « все, что сердцу мило, желаний и надежд томительный обман». Даль времени и даль пространства приводят к освобождению от тягостных моментов прошлого, вновь возвращая его к нему и одновременно примиряя. ¹⁴

В стихотворении «Рифма - звучная подруга» даль становится опозитизированным местом встречи с поэтическим творчеством, рифма «по-дружески» уводит от мира обыденности:

Ты ласкала, ты манила,
И от мира уводила
В очарованную даль. (111, 120)

В стихотворении «Монастырь на Казбеке» образ дали открывает герою одновременно и беспредельную свободу в «вольной вышине» и мысль о сладостном заточении в «заоблачной келье», «в соседстве бога». Активная устремленность к необъятной воле и одновременно жажда покоя «последнего предела» объединяются в данном тексте в противоречиво разнонаправленном

единстве:

Далекий, вожденный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!...(111, 200)

Даль становится метонимическим обозначением средства поэтизации действительности, преображения жизни.

В большом количестве текстов Пушкина даль времени в отличие от дали пространства выступает как разрушительный фактор:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты. (11, 406)

Или:

Бегут меняясь наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас. (111, 233)

Даль времени, становясь посредником между разными состояниями лирического «я», обуславливает разрыв с «милым идеалом». Разрыв между прошлым и настоящим искажает действительные связи в настоящем, и только спасительная сила воспоминания может восстановить все богатство внутренней жизни поэта в неколебимой цельности:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты ...

.....

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь. (II, 406 - 407)

Лишь чистая мечта, разбуженная сердечным участием лирического героя, обращенного к переживаниям прошлого, наделяет время самостоятельной значимостью:

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать. (111, 233)

Более сложным построением отличаются объекты и предметы природной среды, избранные в качестве медиаторов романтического воображения. Излюбленными средами романтиков становятся водный поток, лесной шум, путешествие в пространство вымысла, ночное время суток. Так водный поток внешней динамикой своей физической среды демонстрирует переход из одного состояния в другое, процессуальный характер движения достигает предельной степени изобразительности. Водная стихия обладает своеобразными свойствами: ее текучесть, податливость, способность проникать в любую инородную среду, обволакивать предметы различных конфигураций чем-то близка стихии женственности.

Таков же и переход от наслаждения голосом к «потоку» поэтического вдохновения, вызванного стихией ночного размышления:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.

Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви; текут полны тобою.(11, 289).

Ласковый и томный голос предстает здесь как нерасчлененное волеизъявление - звуки в отличие от слов свидетельствуют о свободном проявлении любви; концовка стихотворения выступает как заключительный акт метаморфозы: «голос поэта» - «журчание ручья» - «голос возлюбленной». Слуховые («и звуки слышу я») и зрительные (« во тьме твои глаза блистают предо мною») впечатления, переплетаясь, тонут в общем потоке эмоций и теряются за границей логической достижимости. Очарование пением, игрой звуков, магией женского голоса - это такие образы изменчивости и текучести, которые в отличие от слова не поддаются фиксации, структурированию, а знаменуют собой постоянно длящееся мгновение перехода, что и составляет основу романтического идеала. Феномен женственности у поэтов-романтиков по преимуществу слуховой, а не визуальный. С длящегося мелодического звука женский образ как бы начинает свое существование. Вспомним, что и в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» женский образ предстает в сознании лирического «я» поначалу в качестве лишь голоса - «В душе звучал твой голос нежный...».

. Метафоризация потока в лирике европейского романтизма достигает исключительных масштабов - потоки голосов, звуков, тоски, впечатлений, эмоций. Внутреннее содержание лирического «я» как бы испытывает неодолимую потребность «излиться свободным проявлением», когда душа поэта погружается в бездонную стихию фантазии. Такова концепция стихотворения «Осень»:

Душа стесняется лирическим волнением,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявлением –
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Минута – и стихи свободно потекут.(111, 321)

Поток оказывается у Пушкина звучащим, он охватывает душу и расширяет ее границы настолько, что она соприкасается с планом идеального. Поэтическое воображение действует через посредство звучащего потока. Внутренняя душевная жизнь поэта превращается в поток, сама душа принимает облик корабля. Эта общеромантическая метафора широко известна в западноевропейской поэзии – Шелли в «Освобожденном Прометее» создает образ плавающей души, погруженной пением в блаженство-забытье.

Еще более отчетливо процесс изменения высокого предмета любви предстает в стихотворении «Сожженное письмо». Язык любви предстает как тождественный языку души, поэтому уничтожение посредника любви - письма - равнозначно потере самой любви. Письмо предано огню вопреки воле и чувствам лирического героя:

...как долго не хотела

Рука предать огню все радости мои! ...

Но полно, час настал. Гори, письмо любви.

Готов я; ничему душа моя не внемлет. (11, 373)

И, тем не менее, текст письма и его носитель существуют в душе героя настолько неразрывно, что в итоге не теряется связь с предметом поклонения благодаря медиатору - «пепел милый»

становится средоточием всех радостей героя и более того - становится талисманом, идеальным предметом, остающимся навек с героем. Талисман в поэтическом мире Пушкина всегда является залогом восстановления нарушенного единства, залогом душевной уверенности и целостности лирического «я». Голос возлюбленной, вздох при разлуке, поцелуй, обещанный при расставании, клятва в верной любви, горящая во время ночного бдения свеча, как и сожженное письмо, становятся своеобразными посредниками между героем и миром его идеальной мечты. Причем действенность талисмана-посредника не зависит от его «масштабов» - от «цветка, засохшего и безуханного» до «гласа бога» в «Пророке» и «божественного глагола» в «Поэте». Как физические объекты, так и душевные состояния могут стать связующими звеньями между лирическим героем и миром его идеальной мечты, поскольку неповторимость облика посредника призвана заявить не о предмете изображения, а о содержательности и наполненности чувств, мыслей и переживаний лирического героя.

Наиболее сложными, нежели предметно-природные призмы восприятия оказываются в лирике Пушкина призмы романтического воображения. Пушкин предельно утонченно и разносторонне опозитизировал различные душевные состояния, а точнее, особые ракурсы восприятия. Среди наиболее часто встречающихся можно выделить таковые: воспоминание, сон, мечта, любовная страсть, процесс наслаждения прекрасным, несбыточная греза о будущей встрече. Если в двух предшествующих типах медиаторов это были, как правило, «агенты воздействия» на душу поэта, то теперь перед нами предстают как бы исторгаемые внутренними ресурсами души особые психологические состояния, взятые в их идеальном измерении.

Пушкинистами разных поколений давно замечено, что время не властно над самым важным и определяющим состоянием души - памятью. В лирике Пушкина воспоминанию придан самый высокий статус. Романтик Пушкин как бы обращает свой взор к платоновской теории анамнезиса - духовно-поэтическому, лишенному чувственного начала постижению врожденных свойств личности в процессе воспоминания:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней. (11, 111)

Как самостоятельное душевное образование, память не подверженное искажениям под воздействием потока событий. Спящая душа поэта-романтика хранит все впечатленья бытия, в момент спонтанного пробуждения воспоминание о прошлом становится условием оживления облика возлюбленной в стихотворении «Я помню чудное мгновенье». Воспоминание становится иррациональной составляющей многих пушкинских текстов. Наиболее наглядно это выражено в стихотворении «Что в имени тебе моем?»:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я... (111, 210,
подчеркнуто мной. - А.С.)

Она романтика как бы расположена вне общего временного потока, она способна преодолеть любые житейские обстоятельства, недоступна влиянию времени, пребывает во вневременном состоянии, и этот факт объясняет ее исключительные медиативные возможности в романтической лирике Пушкина. Память как ахронный медиатор позволяет вызывать во внутреннем мире поэта особые состояния души - мнемоническое, сакральное, экстатическое, аффективное. Память не только восстанавливает увиденное в прошлом, но и дополняет его картинами воображения:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,
О ты, певцу дубрав давно знакомый Гений,
Воспоминание, рисуй передо мной
Волшебные места, где я живу душой.(11, 285)

Память обновляется благодаря контакту души с неким идеальным началом, находящемся вне пространственно-временного центра лирического «я». Так, «душа в заветной лире» переживет прах поэта и «тленья убежит» благодаря идеальной памяти потомков поэта. Воспоминание как постоянно действующая и

всепроницающая сила поэтической души романтика становится одним из самых значительных «психологических» медиаторов.

Исключительной значимостью обладает в лирике Пушкина и состояние сновидности. Так, в стихотворении «Осень» необычное состояние души в момент творчества определяется «как во сне»:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем. (111, 321)

Речь здесь идет не только о сходстве состояния души героя с состоянием сна, но и с острающим сравнением «излиться свободным проявлением» «как во сне». И последнее призвано выразить мысль о том, что состояние души поэта в процессе творчества не может быть объяснено обычным способом.

Выражение «как во сне» в системе романтической образности обозначает особое состояние души, момент, когда проявляются наиболее высокие поэтические стороны лирического героя:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты (11, 406).

Третья строка из этого стихотворения является смысловым медиатором, тем условием, при котором сможет восстановиться связь реального и идеального.

В романтической лирике особое значение уделяется моментам восприятия мира, похожего на сновидение. В эти моменты мир предстает взору поэта и возможного читателя как более реальный,

чем действительный. Это восприятие «сквозь сон» обладает тем преимуществом, что он соотнесен с планом идеального, и тем самым приобретает особый ценностный статус. В романтическом мировосприятии противопоставление «иллюзия – реальность» играет исключительно важную роль. Иллюзия для романтиков не является негативным понятием, поскольку это оно наполняется ими не столько «бытовым», сколько артистическим, художественным содержанием. Игра иллюзии и реальности, волшебная прелесть таинственной двусмысленности составляют для романтического сознания эстетически значимую сторону художественного произведения. Артистизм, свойственный романтическим принципам отражения, способствует поиску ценностей в сфере иллюзии, «высокого обмана». Уже Карамзин сочувственно цитировал мысль Руссо о том, что прекрасно то, что не существует, в статье «Несколько слов о русской литературе»: «Прекрасно только то, чего нет», – сказал Ж.Ж. Руссо. Ну что ж. Если это прекрасное всегда ускользает от нас, как легкая тень, попытаемся уловить его нашим воображением».¹⁵ Жуковский разделял эту идею Руссо,¹⁶ он много размышлял о художественной двойственности прекрасного: оно является для того, чтобы исчезнуть, и в то же время его мимолетное появление обновляет и оживляет душу. Иллюзия, видимость, «обман» - посредники между идеальным и реальным, способ «бытия» идеального, поэтому романтикам свойственно смело доверяться художественному обману. Иллюзия открывает романтикам возможность художественного поиска за пределами той реальности, которая ему чужда. И ему открывается реальность идеала. Эстетический обман становится обещанием соприкосновения с идеальным.

Пушкин находился в течение многих лет под обаянием поэзии

Парни, чей художественный мир насыщен бесконечными приемами игры с иллюзией. В творчестве Парни весь мир оказывается неустойчивым, полным лукавой игры. Он обманывает, но одновременно и утешает обманом.

У последовательных романтиков мир, окружающий романтическое «я», чужой и враждебный, поэтому необходимо найти в нем такую точку, которая бы связывала поэта с планом идеального и была родным и близким.

Пушкин-романтик положил в основу своих художественных представлений эмоции, которые связывают лирическое «я» с историческими и универсальными процессами, в то же время они как бы «внедряются» в психику человека, изменяют и перестраивают, направляя душевный порыв в область непредсказуемого. Романтизм как художественный метод первой половины XIX века придает новый «духовно-эмоциональный» статус своим героям, в результате чего произошло дальнейшее углубление процесса психологической индивидуализации личности человека как основного объекта изображения. Сфера эмоций стала основным связующим началом между романтическим индивидом и реальным общественным окружением.¹⁷

Пушкинские романтические образы даны в движении от реального к идеальному; культивирование эмоциональной эстетики привело к выдвиганию на первый план живописности и музыкальности. Романтические медиаторы в лирике Пушкина усиливают «кинетические» стороны лирического субъекта, приводят к образованию новых форм причинно-следственной связи между явлениями реального и идеального. Использование медиаторов как средства конкретизации романтических впечатлений, когда один предмет может быть заменен совокупностью иных, когда наиболее

существенная часть предмета заменяет предмет в его целостности. Закон сопричастности идеального и реального связывает в романтическом сознании и предметно, и оптически разнородные возможности. Романтический медиатор - своеобразный центр, организующий связь внутреннего мира личности с тем, что иерархически и ценностно более важно и значимо. Смещение этого организующего центра в сторону внутренней сферы лирического «я» станет основной причиной становления нового типа художественного сознания - романтического психологизма.

Романтики начали поиск новых эстетических ценностей в сложной литературно-общественной ситуации. Поэтому они попытались лишить нового лирического героя реальных мотивировок, погрузить в сферу неясного и неопределенного. Герой обретает свою целостность не в общественной, а в природной среде, приобретая статус «обитателя» стихий. Новый герой балансирует между иллюзией и реальностью, ясностью и неопределенностью.

Предшествующая литературная традиция считала прекрасным лишь истинное, критерием которого было отчетливое представление идеи. Ясность в эпоху классицизма и сентиментализма была не только критерием ценности, но способом видения предмета. Романтики отходят от старых способов эстетического созерцания, поскольку при прежнем взгляде на мир утрачиваются его ценностные перспективы. В свете ясного знания мир предстает как чужой. Романтики ценят иллюзию как силу, позволяющую облагородить реальный мир, который в своей наготе безобразен. Поэтому они стали утверждать эстетическую необходимость опосредованного видения, видение через «медиатор».

Благодаря соприкосновению с планом идеального лирическое «я», оказываясь в указанных состояниях, открывает в своем

внутреннем содержании тот ценностный аспект, который придает ему исключительную значимость.

Романтическая тайна как ценностная константа поэзии

Согласно романтическим представлениям, искусство делает мир сознания угадываемым и предощущаемым в реальном мире - невидимое просачивается в него и присутствует как тайна и видение.

Высота ценностного статуса романтического «я» раскрывается с помощью целого ряда новаторских художественных приемов, ставших художественными открытиями. Это утверждение двойственного характера прекрасного, игра иллюзии и реальности, несовпадение видимости и сущности вещи, взаимообратимость ценностей истины и обмана (предпочтение «возвышающего обмана» «низкой истине»), способность найти в чуждом и отрицаемом мире области соприкосновения с идеальным, душевно близким, заветным, «присвоение» душой окружающей красоты, внутреннее преобразование ценностей вовне лирического персонажа, утверждение ценности как тайны, скрытой от непосвященных (цикл стихотворений о поэте и толпе, «Арион»), скрытый характер таинственного соприкосновения реального и идеального («Три ключа», «В пещере тайной в день гоненья»).

Особый характер приобщения лирического субъекта к ценностным началам романтического идеала предполагает таинственность места действия («Там, на берегу, где дремлет лес священный...» (1824)), интимное посредничество в момент соприкосновения героя с идеальным («Талисман» — «Там, где море вечно плещет...»), уединение в период творческого вдохновения (цикл стихотворений о поэте и поэзии). Контакт с высшими началами жизни устанавливается в сфере духовной деятельности и

протекает не только скрытно от других людей, но и неосознанно для самого субъекта лирического высказывания. Эти изменения (в отношении к роли поэтической фантазии) привели к известному кризису романтического мироотношения, так как всякое внешнее инобытие идеала, кроме души художника, оказывалось проблематичным, ставилось под сомнение.

В системе романтического миропонимания особое место занимает мотив тайны, окружающей лирического героя и место его творчества. Тайна – один из важнейших инструментов создания ситуации неопределенности. Условия, в которых протекает творчество поэта-романтика, специфика его духовной жизни предполагают исключительную силу фантазии, воображения и вдохновения, которой он изначально наделен. Необычным является и положение поэта — он находится одновременно и в состоянии абсолютной неприютности (всем «чужой»), и в состоянии родственной приобщенности ко всем стихиям окружающего мира, что составляет лейтмотив романтической культуры. Тайна бытия и сознания становится доминантой поэтического творчества поэта-романтика. Немецкий поэт-романтик Л. Уланд в статье «О романтическом» (1807) подчеркивает, что «почти в каждом образе, содержащем намек на тайну, мы видим предчувствие именно той великой тайны, к которой всегда сознательно или бессознательно стремится наш дух»; и далее: «это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое»¹⁸ (выделено мной. — А. С.).

Важнейшим отличием романтиков от большинства их предшественников стало исключительно развитое чувство таинственного, ощущение, что существует такая сфера жизни, которая связывает их с всеобщими началами бытия. Романтик чутко

прислушивается к голосу душевно родственной, но таинственно скрытой от его взора стихии, откуда исходят импульсы творческого вдохновения, извлекаются поэтические сокровища, а главное — где заключен праисточник искусства в целом. Случайность как внешнего, так и внутреннего элемента творчества становится определяющим свойством романтического художественного сознания.

Свобода творчества составляет важнейшее условие существования поэта-романтика, но она парадоксальным образом требует его сокрытия от непосвященных и постоянного прояснения собственных душевных устремлений. Подлинного поэта в момент творчества обуревают чувства, близкие к состоянию безумия —

Бежит он, дикой и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы... (III, 65)

Не случайно пустынность и безлюдность отличают то место, в котором происходит преобразование поэта в поэта-пророка. Ради возвращения к всеобщей мировой целостности, обретения внутренней полноты духовной жизни им отвергаются соблазны цивилизации. Сам момент соприкосновения с идеальными ценностями превращается для романтика в тайну чудесного превращения.

Лирика Пушкина 10-х годов была еще лишена атмосферы таинственности. Ориентация на анакреонтические представления о мире при всей их условности и литературности приводила поэта к отчетливо рациональному, а иногда и нарочито упрощенному (до бытовой конкретности) взгляду на смысл человеческого существования. До приобщения к романтической системе ценностей

принцип тайны не мог стать существенной стороной проблематики лирики Пушкина лицейского и петербургского периодов.

В эпикурейской системе взаимоотношений личности и окружающей действительности, как мы уже говорили, господствует принцип «игрового» поведения, в процессе которого любая тайна оборачивается шуткой или разоблачается как неотъемлемая часть маскарадного ритуала. Лишенный серьезных оснований как в мире субъекта, так и в мире объектов, подобный тип отношения к жизни ведет к утрате чувства озабоченности, тревоги, смутного беспокойства. «Легкая поэзия», ориентированная на рационалистически просветительские учения XVIII века, враждебна романтической сосредоточенности на едином — томительной погруженности во внутренний мир неординарной личности. «Простота» и «наглядность» беспечного веселья, доступность для всех желающих естественно однозначных правил игры в «легкой поэзии» позволяют снять покров с любой тайны. Переживания героев носят откровенно чувственный характер, о духовных интересах личности обычно умалчивается, а приводимые автором философские «изречения» имеют поверхностно декоративное значение. В анакреонтике отсутствуют «сильные» страсти, «гнетущие» чувства, так как ничто в ней не должно нарушать всеобщего веселья и праздной радости. В процессе игры жизнь и поэзия находятся в состоянии взаимной обращенности, в нем отсутствует таинственно значимая коренная противопоставленность поэзии и действительности.

К концу 10-х годов под значительным воздействием поэзии Жуковского Пушкин воссоздает загадочные лирические ситуации, в которых встает проблема гения. В стихотворении «Возрождение» (1819) предельно сжато изложен излюбленный Пушкиным 20-х

годов лирический сюжет: картина, созданная гением, бессмысленно и грубо искажается варваром, однако со временем все чуждые подлиннику краски «спадают ветхой чешуей» и создание гения «выходит с прежней красотой». Параллельно происходит и психологическая трансформация лирического «я»:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней. (II, 111)

Загадка сохранения нетленной красоты дана как констатация факта, вне романтически углубленной интерпретации. Потенциально романтический сюжет о таинствах превращений не получает соответствующего развития, сдерживаясь традицией «живописной» поэзии XVIII века, провозгласившего задачу пластического воссоздания образа прекрасного и возвышенного объекта (теория *ut pictura poesis*).

Искажение художником-варваром картины, созданной гением, оказывается подобным тому, что происходит с любым материальным объектом под влиянием неумолимого и всеразрушающего хода времени. Однако с картиной неожиданно происходит чудесное превращение. Время сохраняет свою разрушительную силу, но его действие оказывается непредвиденным, таинственно избирательным: положительно по отношению к гению, отрицательно по отношению к варвару. Чудо воскрешения подлинной красоты не акцентируется как тайна творчества, а лишь ставится в прямую параллель с душевным подъемом лирического героя. Лирическое «я» констатирует тождественность того, что происходит с картиной и собственным состоянием, когда «исчезают заблужденья с измученной души» и

возникают «виденья первоначальных, чистых дней». Бессмысленна не только толпа, но и художник-варвар.

Вне романтической двуплановости, присущей взаимоотношению идеала и действительности, предстает и герой другого стихотворения 1819 года «Недоконченная картина». Здесь гений становится жертвой собственной двойственности: как художник, он постиг тайну красоты, выявив ее прародину, -

Чья кисть, о небо, означала

Сии небесные черты?, —

но как человек, он сражен «любви страданьем». Поражение ждет его в момент высшего творческого взлета:

...Взор немой

Вперил он на свое созданье

И гаснет пламенной душой. (II, 98)

В стихотворении воссоздана предельно заостренная романтическая ситуация для развертывания картины трагической судьбы непонятого гения, способного достичь высочайших пределов совершенства, но не успевшего реализовать эти исключительные дарования и умирающего от страданий любви.

Благодаря новому соотношению идеала и действительности в романтическом мировосприятии наиболее вероятной формой передачи характерности субъективных переживаний лирического «я» стала ориентация на ценностный аспект таких понятий, как вечность, мгновение, жизнь, смерть, судьба.

Поэзию Пушкина характеризует приверженность к романтическому пониманию лирических ценностей — это, прежде всего отказ от всего обыденного и поверхностного, выбор, как правило, возвышенных объектов созерцания, жреческое поклонение прекрасной женственности, примиряющей с несовершенством

окружающего мира. Поэт отвергает все случайное и преходящее; внешняя атрибутика лирической ситуации, появляясь лишь на миг, исчезает, навсегда остается лишь истинное и глубокое, только то, что организует индивидуальные манифестации лирической памяти поэта. Так, в стихотворении «Красавица» (1832) —

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей<...>

Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье, —
Но, встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься неволью,
Благоговевя богомольно
Перед святыней красоты. (III, 287)

губительным для подлинных, идеальных чувств оказывается неумолимый «бег времени», поток изменчивых и случайных явлений. Такова концепция и стихотворений «Заклинание» (1830), «Прощание» (1830) и других. Возлюбленная лирического героя выступает в них как объект воспоминаний, а не как субъект сиюминутного общения в его зримой конкретности и непреложности. Пушкин воссоздает лишь общую психологическую настроенность лирического персонажа. Женские образы, как бы олицетворяющие сам процесс идеализации, предстают как образы-воспоминания. Индивидуальная память романтика благодаря своей хрупкой утонченности может сохранить и донести до читателя изначальную раздвоенность между внутренним, подлинно суверенным, и внешним, наносным и случайным.

В стихотворении «Погасло дневное светило» Пушкин стремится вплотную подойти к проблеме таинственного соотношения природных стихий и судеб романтической личности. «Грозная прихоть обманчивых морей», тайная улыбка «нежных муз», забытые «подруги тайные» «весны златой» — все это объединяется общей загадочной сопричастностью природы душевным страданиям добровольного изгнанника. Над сложным психологическим комплексом элегии доминируют два обстоятельства - надежда и воспоминания. Резкий контраст между положением героя на берегах «полуденной страны» и на «туманной родине» вызывает в его душе противоречивую гамму воспоминаний: о первых порывах молодости, о потерянном счастье, ненадежных спутниках утех юности, о безумной любви. Все это из прошлого и потому окрашено горьким чувством неудовлетворенности. И только одно воспоминание выделяется ярким пятном — о мгновениях поэтического восторга, когда «музы юные... тайно улыбались». И это не случайно — тайна посвящения в поэты, тайна творчества как высшего призвания человека составляет ядро романтического миропонимания. Творческая устремленность в будущее, в волшебные «полуденные» края открывает для героя новые перспективы обновления: ему предстоят не только любовные наслаждения, о которых он с горечью вспоминает, но и таинственный прилив благотворных душевных сил, по мощи и силе равных стихии океана. Именно в этом смысл рефрена «Шуми, шуми, послушное ветрило».

Стихотворение «К морю» призвано продемонстрировать уже не только тайные ценности внутреннего сознания, но и таинственно прихотливую цепь взаимодействий природы и романтического героя. Главная черта отношения стихии к человеку - коварство,

двуликость:

Смиренный парус рыбарей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно среди зыбей:
Но ты взыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.(II, 331)

Однако по отношению к романтическому герою стихия таинственным образом оказывается положительно расположенной и проявляет в своей двойственности лишь одну сторону. Таинственность океана подчеркивал Байрон в известных строфах последней песни Чайльд-Гарольда. Но понимание природы этой таинственности у поэтов различно: у Байрона на первом плане бесконечная свобода и вечная юность океана, чья могуче неукротимая и грозная сила поглощает воинов и их предводителя, океан неизменно равнодушен к переменчивой жизни человека. Иные акценты у Пушкина — он усиливает мотив «двойственности поведения» стихии, которой герой готов довериться всецело, так как она выступает перед ним лишь в своей «хранительной» ипостаси.

Образ океана намеренно эстетизируется Пушкиным: океан сияет «торжественной» красой. Расставаясь с ним, герой хочет унести с собой его «блеск», и «тьнь», и «говор волн» (основные завораживающие воображения романтика эстетические признаки стихии). Не случайно и приравнивание поэтом океана к его певцу Байрону по масштабу, значимости («Как ты, могуч, глубок и мрачен!»), свободе эстетического выражения. Пушкин продолжает традицию Байрона, когда абсолютизирует его понимание безграничной свободы моря, которое выступает по отношению к герою своего стихотворения в качестве дружелюбного существа. Лирический герой прислушивается к своенравным порывам моря, к

грустному шуму его волн, к элегической тишине в вечерний час. Из глубин и бездн ему слышится

Как друга ропот заунывный,

Как зов его в прощальный час...(II, 331,
подчернуто мной. – А.С.);

коварство стихии притягивает поэта; ему чудится что-то родственное в «своенравной» стихии.

У Пушкина отчетливо выражено романтически тайное тяготение героя к хаосу прекрасной стихии, которая в своих бесчисленных порождениях создает «чудесные» видения.

Стремление довериться неопределенному, зыбкому, неустойчивому, но таинственно притягательному началу наиболее отчетливо отразилось, как известно, в песне Председателя («Пир во время чумы»):

Все, все, что гибелью грозит,

Для сердца смертного таит

Неизъяснимы наслажденья —

Бессмертья, может быть, залог!

И счастлив тот, кто средь волненья

Их обретаť и ведать мог.(VII, 180—181)

Тайное покровительство природных сил герою-избраннику свидетельствует о разрушении обыденной логики действительности и замене ее романтическим парадоксом. Романтический герой, обладающий творческой силой, никогда не бывает совершенно одинок, – изгой общества находит отклик своей душе в природном окружении и в других соприродных душах.

Принцип романтической тайны пронизывает и поставленную в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» проблему уникальности поэтического дарования и непредсказуемости

творческого вдохновения. В системе реплик книгопродавца перечисляются всевозможные «компенсации» в попытке найти эквивалентные замены творчества поэта. Но, оказывается, такой замены найти нельзя, а ценности невозможно реализовать, поскольку поэтический дар — это сокровище, подлежащее сокрытию в таинственных глубинах душ. Невозможно также измерить эти глубины души, так надежно хранится там истинное вдохновение, вдали от любой формы его профанирования. Жизнь вдохновения в сердечной глубине не подвержена изменениям, в ней запечатлевается и хранится вечно становящееся, не имеющее завершения многообразие внешнего мира:

Все волновало нежный ум:
Цветущий луг, луны блистанье,
В часовне ветхой бури шум,
Старушки чудное преданье.(II, 325)

Тайной окружено, прежде всего, место пробуждения вдохновенья — здесь происходит соприкосновение поэтического воображения с ценностями идеала:

Я видел вновь приюты скал
И темный кров уединенья,
Где я на пир воображенья,
Бывало, музу призывал.
Там слаще голос мой звучал;
Там доле яркие виденья,
С неизъяснимою красой,
Вились, летали надо мной...
В часы ночного вдохновенья!...(II, 325)

Состояние поэтического восторга в процессе творчества сравнивается поэтом с демоническим наваждением:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались...(11, 325)

Сокровища поэтической души хранятся в тайне ото всех:

Тогда, в безмолвии трудов,
Делиться не был я готов
С толпою пламенным восторгом,
И музы сладостных даров
Не унижал постыдным торгом;
Я был хранитель их скупой.. (II, 325)

То, что тайно сопричастно духовной сфере поэта, не терпит вторжения инородного начала — все чужеродное губительно для подлинных ценностей. Произведение романтика имеет смысл лишь в неразрывной связи с его творцом. Если следовать логическому ходу мыслей автора в «Разговоре книгопродавца с поэтом», то истинное творчество безмолвно, будучи не нарушаемым вторжением чужеродных воздействий:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья! (II, 326)

Итоговым жестом поведения истинного поэта становится абсолютное безмолвие, переходящее в небытие:

Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,

Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!(II, 326)

«Безмолвие» и безымянность поэта, поначалу бывшие добровольной формой поведения поэта, в конце стихотворения предстают как отказ от творчества:

...Теперь в глуши
Безмолвно жизнь моя несется:
Стон лиры верной не коснется
Их легкой, ветреной души. (11, 327)

Процесс творчества, минуя волю поэта, протекает по бессознательным, таинственно скрытым и от окружающих и от самого поэта законам. Он сравнивается с восторженной речью «в часы ночного вдохновенья», с «пиром воображения». Таинственна и сама потребность поэтической души излиться свободным проявлением, продлив блаженство свободы и достигнув высшей степени духовного наслаждения.

Тайна становится антитезой разочарованию, такова ситуация, которая возникает в монологе поэта («Самолюбивые мечты...»). Разочарование в идолах не затрагивает существа самых возвышенных чувств поэта, о чем поэт говорит после реплики книгопродавца:

Поэт

Стон лиры верной не коснется
Их легкой, ветреной души;
Не чисто в них воображенье:
Не понимает нас оно
И, призрак бога, вдохновенье
Для них и чуждо и смешно.

.....

Мне стыдно идиолов моих.
К чему, несчастный, я стремился?
Пред кем унизил гордый ум?
Кого восторгом чистых дум
Боготворить не устыдился?..

Книгопродавец

... но исключений
Для милых дам ужели нет?
Ужели ни одна ни стоит
Ни вдохновенья, ни страстей?..

Поэт надеется на понимание возлюбленной -

Она одна бы разумела
Стихи неясные мои;
Одна бы в сердце пламенела
Лампадой чистою любви! (11, 327, 328 – 329)

Но и любовь омрачает душу героя изменой, обманом –

Она отвергла заклинанья
Мольбы, тоску души моей;
Земных восторгов излианья,
Как божеству, не нужно ей!.. (11, 329).

Книгопродавец пытается исказить смысл высказываний поэта, но одновременно и провоцирует его на сохранение свободы как высшей романтической ценности:

Итак, любовью утомленный,
Наскуча лепетом молвы,
Заране отказались вы
От вашей лиры вдохновенной.
Теперь, оставя шумный свет,
И муз, и ветреную моду

Что ж изберете вы?

Поэт -

Свободу.(11, 329)

На самом же деле поэт отказывается печатать свои творения не потому, что утомлен любовью и не потому, что его утомила слава. Ситуация разочарования как бы навязывается поэту книгопродавцем, обнаруживающим исключительную осведомленность в законах поэтического вдохновения:

Вам ваше дорого творенье,

Пока на пламени труда

Кипит, бурлит воображенье. (11, 329)

Отвергая ценности, бывшие дорогими поэту в прошлом, поэт оставляет себе высшую ценность – свободу.

Романтическая тайна всегда бывает вызвана активизацией свободного поэтического вымысла, порождающего иллюзию ее подлинности. Но иллюзия рано или поздно рассеивается, а таинственная высшая ценность остается. Таков подход к решению этой проблемы в стихотворении Пушкина «Храни меня, мой талисман». В первых трех четверостишиях лирический герой взывает к таинственной силе талисмана, призывает к тому, чтобы он стал его хранителем «во дни раскаянья, волненья» (*«...когда подымет океан//Вокруг меня валы ревучи»; «...в уединеньи чуждых стран,//На лоне скучного покоя,//В тревоге пламенного боя»*). Обращение к хранительной силе талисмана носит всеобъемлющий характер. Она всепроникающа и безусловна.

Однако в четвертом катрене призывная авторская речь прерывается и сообщается о событии, которое никак не связано с предшествующим страстным монологом. Временной разрыв вызван изменой надежды, изменой «волшебного светила души» —

«сладостного обмана»:

Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...
Оно сокрылось, изменило...
Храни меня, мой талисман. (II, 396)

Заключительное четверостишие представляет типично романтический итог произошедших перемен. Отказываясь от несбывшихся надежд и желаний, от того, что прежде так высоко ценилось, герой вопреки очевидности вновь обращается к утверждению могущества таинственного талисмана, заключающегося, по всей видимости, в «священном сладостном «обмане»:

Пускай же в век сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман. (II, 396)

Повторяющийся призыв «Храни меня, мой талисман», обращенный и к природным стихиям и к душевным тревоблениям героя, варьирует смысловую соотнесенность: если вначале он призван подтвердить тайную силу «сладостного обмана», то затем отрицает ее по причине изменившей надежды. Однако, несмотря на двуликость, тайна «сладостного обмана» сохраняет в сознании героя свою неизменную ценность. Это подтверждается той степенью категоричности и безусловности, которые наполняют смысл рефрена. Открывая и завершая стихотворение, рефрен («Храни меня, мой талисман») кроме композиционной обладает также и интонационно-смысловой сфокусированностью: сначала он означает отказ от желания во имя «сладостного обмана», а затем – вопреки изменившей надежде. Герой хранит верность своему идеалу вопреки

его измене, «возвышающий обман» предпочтительнее «низкой истины», так как в ней в силу непритязательной очевидности нет и намека на тайну поэзии. «Сладостный обман» из существования вне личности поэта перешел во внутреннюю, душевную жизнь героя. В глубине романтической души надежно хранятся все обретенные ценности. Будучи «присвоенной» душой романтика, тайна никогда не изменит ему и не исчезнет, а будет питать своим содержанием его воображение. Она становится источником внутреннего вдохновения художника. Иллюзия перестает быть признаком неистинного бытия и становится залогом того, что тайное соприкосновение души поэта с возвышенными и идеальными внеличностными ценностями свершится. Главное условие духовного существования романтика — счастливое самозабвение в мечте, преданность вымыслу, «сладостному обману», сохраняющему за собой высшую ценность в душе героя. Это и есть тот «талисман», который хранит романтика-поэта. Талисман – емкое слово для обозначения иллюзии существования несуществующего объекта, без которого духовное бытие романтика лишено всякого смысла.

Ценность в системе романтизма обладает независимостью от «внешних обстоятельств», она существует в тайной индивидуальной форме и потому не может быть передана другим. Сферой бытия ценности является внутренний мир героя, который осмысливается как принципиально некоммуникабельный. Этим обстоятельством вызвано представление о тайне, таинственности всего, что совершается в душе поэта. Поэтому Пушкин очень часто использует эпитет «тайный», «таинственный» по отношению к тем явлениям, которые имеют для него особую ценностную значимость.

Впервые подход к оригинальной романтической трактовке тайны проявляется у Пушкина в предромантический период в

стихотворении «Дорида» (1819). «Таинственная» печаль охватывает чувства лирического «я». Она вызвана странным, неожиданным ощущением зова некоего существа в тот момент, когда его внимание полностью занято другим:

Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали. (II, 82)

Внутреннее чувство печали становится возможным средством приближения к идеальным истокам жизни, неожиданно открывшимся в окружающем мире. Непостоянству Дориды (не случайно ее образ сливается с ощущением «неверной темноты») противостоит нечто более ценное, идеальное, которое, однако, не обнаруживает своего зримого присутствия. Тайна печали осознается в ее следствии, а не причине. К эпитетам «тайна», «таинственный» Пушкин прибегает тогда, когда хочет подчеркнуть алогичный с точки зрения здравого смысла характер какого-либо явления или принадлежность его узкому кругу избранников, посвященных в некие особые обстоятельства.

Образ возлюбленной в «Дориде» полон обманчивой привлекательности, что объясняется быстротой меняющихся ощущений, которые ненадежны, обманчивы. Однако «видение» «среди неверной темноты», в котором герой видит «милые» черты, «имя чуждое», становится для него средством приближения к чему-то близкому, тому, чему можно довериться. Контакт с высшими ценностями, возможно даже воображаемый, предполагает тайну места действия, «неверную темноту», преисполненную тайны.

Тайным становится у Пушкина не только творчество, но и его предмет. Свобода и творчество требуют тайны, уединения. Когда

поэт находится в состоянии творческой одержимости, он соприкасается с областью идеального, что требует безусловного уединения, сокрытия от непосвященных. Само творчество становится внутренне и внешне тайным накоплением открытий, неясных и неотчетливых как для поэта, так и для его лирического героя. Так, в стихотворении «19 октября 1825 года» творчество выступает как растрата накопленных втайне душевных богатств:

Но я любил уже рукоплесканья,
Ты гордый пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши. (11, 427).

Романтическое отношение к инобытию произведения особенно наглядно проступает во фрагменте из «Разговора книгопродавца с поэтом» («Я был хранитель их скупой...»)(11, 325)

Метафора «поэта-скупца», хранящего свои поэтические сокровища в недостижимом для толпы пространстве своего внутреннего мира, перекликается с мыслями Карамзина, высказанными в статье «Мысли об уединении»: «Как скупец в тишине ночи радуется своим золотом, так и нежная душа, будучи одна с собою, пленяется созерцанием внутреннего своего богатства, углубляется в самое себя; оживляет прошедшее, соединяет его с настоящим и находит способ украшать одно другим».¹⁹ Сохранение высших ценностей поэзии является наиболее важной функцией души художника.

Собственное творение романтика остается ценностью лишь в таинственной связи с его собственным внутренним бытием. Ценности идеала являются «сокровищами» души, которые необходимо скрывать ото всех, как нечто такое, для чего нет и не может быть другого места, кроме души -

И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой. (11, 295)

Лирическое преображение, ведущее к идеализации ценностей внутреннего мира, выступает у Пушкина как тайна души, как самое ценное сокровище. Ценность ограничивается внутренней «непрозрачной» для других сферой духовной жизни.

По мере развития романтической проблематики принцип тайны расширяет свою сферу. Так, посвящение в поэты в пору юности связано с присутствием таинственной девы, появляющейся только в сознании героя:

С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной...
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.(II, 164)

Таинственность происхождения трех ключей придает им исключительную значимость и позволяет отнести саму ситуацию ко многим эпохам человечества:

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа...(III, 57)

Наиболее таинственным предстает место уединения поэта, где рождается романтическая мечта. Во фрагменте «В пещере тайной, в день гоненья...» (1825) ангел утешения приносит поэту талисман, наделенный чудодейственной силой:

В пещере тайной, в день гоненья,
Читал я сладостный Коран,
Внезапно ангел утешенья,
Влетев, принес мне талисман.
Его таинственная сила

.....

Слова святые начертила

На нем безвестная рука.(II, 475)

Драматически таинственный диалог с «чужим» началом собственного сознания, парадоксальная двусторонность дружбы, развернутые в «Демоне» (1823), находят свое продолжение в «Коварности» (1824), где герой неожиданно обнаруживает фальшь и сталкивается с предательством близкого друга. Диалогическая инвектива допускает двойственное предположение о поведении друга: если последний перестал считать героя достойным, дружбы и обвиняет его в неблагодарности и равнодушии, тогда он готов «вымолить примирение»; если же поведение друга всего лишь лицемерная игра, то он будет осужден героем «последним приговором». Сначала в силу доверчивости герой готов обвинить себя, но затем он приходит к выводу, что стал жертвой коварного замысла именно со стороны того, кого он наивно считал своим другом. Неутешительный итог звучит в конце стихотворения:

И он прочел в немой душе твоей

Все тайное своим печальным взором...(II, 336)

Так, анализ диалектики дружеских чувств открывает их таинственную двусмысленность. Ощущение чуда и тайны пронизывает воспоминания героя о мимолетной встрече с вечно прекрасным женским образом в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» Наконец, высшей формой романтической таинственности обладает поэтическое вдохновение, образ которого так многопланово предстает в цикле стихотворений 20-х годов, посвященных теме поэта и поэзии.

Итак, у романтической тайны в лирике Пушкина обнаруживаются два основных равноправных истока: природный и

душевный. Тайна скрыта как от окружающих поэта людей, так и от него самого. Поэт остро чувствует ее присутствие в судьбе каждого. Для Пушкина-романтика тайна приобретает особую ценность постольку, поскольку она всегда является для поэта точкой сближения с идеальным началом жизни, точкой приближения к особенно близким ценностям в чуждом и, как правило, враждебном ему окружающем мире. Тайна, наконец, утверждает независимость внутреннего состояния поэта от всех привходящих «внешних помех» и вносящих диссонанс обстоятельств. Ценность душевного состояния, переживающего соприкосновение с таинственной стихией, остается безраздельной принадлежностью романтической индивидуальности.

Романтическая легенда как поэтическая ценность

Романтическое мирозерцание отличается особыми способами восприятия и воспроизведения фактов прошлого. Основной формой поэтизации в романтическом искусстве начала XIX века становится принцип тайного, чудесного превращения в легенду лежащего в ее основе исторического факта. Эстетике чудесного романтики придали конструктивно мировоззренческий статус, отказавшись от принципа эпической дистанции, с помощью которого классицисты утверждали легендарное прошлое как предмет самого высшего из всех видов словесного искусства, эпопеи.

Романтический историзм начала XIX века стал одним из важнейших факторов художественной интерпретации действительности, отвечающим новым творческим задачам. Историзм художественного мышления романтиков стал основой такого способа интерпретации действительности, который отвечает особым эстетическим задачам их искусства. Романтики ищут компромисс между легендарным типом восприятия события,

свойственного предшествующей литературной традиции, и собственно историческим подходом к прошлому, который был открыт просветителями-энциклопедистами. Самым представительным результатом этого компромисса стал жанр исторического романа, который наиболее полно воплотил все многообразие художественных исканий романтиков.²⁰ Жизнь в ее отношении к бесконечному идеалу прекрасного рассматривалась ими как постоянное колебание между обращением к общечеловеческой проблематике и постоянным вниманием к исторической национальной традиции. Восприятие и оценка истории – существенная сторона романтического мировоззрения. Новый тип художественной интерпретации исторических событий – существеннейшее завоевание романтизма. В романтическую эпоху автор ориентируется не только на традицию, но и на вкусы читателя, в сознании которого утверждается особый вид занимательности. Это, прежде всего, индивидуализация исторических фактов, героев и событий как прошлого, так и настоящего. Романтический индивидуализм с необходимостью приводил к субъективной трансформации объекта искусства, поскольку авторы начала XIX века ставили своей задачей не воссоздание, а пересоздание истории. Реализация нового идеала происходила на историческом материале. Ум художника, как писал автор статьи в «Атенее» 1828 г., «осуществлял мечты и грезы свои, порожденные в веке, видевшем во всем крайности» (№ 1). Но парадоксальным образом искусство романтиков, отходя от воссоздания реальных событий и их мотивировок и подчиняясь своим художественным установкам, в то же самое время ставит вопрос о национальном своеобразии народа в его историческом развитии. Романтизм стремится понимать под исторической правдой необходимость интерпретации фактов

прошлого в свете нового эстетического и национального идеала, что в корне отличается от классицистических принципов воссоздания прошлых эпох как универсально неизменных. В результате подчинения предмета искусства новым художественным принципам у романтиков обозначается расхождение действительности и ее интерпретации. Особенности этих расхождений стали принципиальными для романтической проблематики.

Переосмысление истории нашло свое отражение в выдвигании личности на первый план и ее героизации, в ориентации читателей на особые эталоны и нормы поведения героев. Процесс оценки фактов прошлого осуществлялся в свете определенной идеальной концепции. Постоянное «дополнение» примеров из жизни героев с помощью романтического воображения в соединении с романтическими литературными мотивами следует обозначить как легендаризацию. Легенды романтиков напрямую никак не связаны со средневековыми и фольклорными жанрами, поскольку средневековая традиция использовала легенду преимущественно для целей агиографии. Оппозиция «история – легенда» делила жития святых на те, в которых повествовалось об их достоверных деяниях (acta) или недостоверных (legenda).²¹

В творчестве Пушкина новое понимание соотношения истории и легенды в их органическом взаимопроникновении отчетливо сказалось также в жанре исторической элегии и баллады. Расхождение между легендарной и исторической «правдой факта» стало основополагающим фактором в жанровой структуре большинства романтических текстов. Легендаризация и героизация и стали главными приемами типизации романтической личности. Первому подвергаются как подлинно исторические, так и вымышленные личности, второму же лишь те, кто внешне

соотносим с фактом истории. Изучение совокупности особенностей романтического историзма открывает путь к более глубокому пониманию романтической концепции мира и человека. По законам романтического историзма героизируются личности, но не события, в то время как в легенде личность неразрывно связана с событийным рядом. Эталоны романтического поведения личности, как правило, возвышенны и поэтому открывают реальную возможность для героя стать центром описываемого события.

Новое соотношение легенды и истории впервые было провозглашено в художественных импровизациях Шатобриана.²² С течением времени оно стало достоянием литературы и журналистики в Европе. Легендаризация прошлого и в его повседневным картинах и образах, и в его социально значимых проявлениях явилась специфической формой удовлетворения эстетических запросов читателей на протяжении почти всего XIX века. Одновременно этот путь отвечал и романтическому принципу субъективной, индивидуальной трактовки фактов действительности, поскольку легенда не может быть оспорена в той же мере, в какой этому подвержен документально засвидетельствованный факт. Пересоздание фактов прошлого в свете нового романтического идеала составило особенность нового этапа развития форм легендарного повествования. Романтически легендарное осмысление истории реализовалось у Пушкина в ценностном утверждении идеи личности в процессе ее более или менее последовательной героизации. Это, прежде всего, Олег Вещий, Наполеон, Овидий, Арион, Пророк. При выборе персонажа Пушкин ориентируется на эталонного героя, на исключительные ситуации. Трансформация исторических героев и событий и приводит к

поэтизации легенды. В основу легенды кладется история личности, а не события.

Принципиальную особенность романтического историзма составляет обращение к субъекту, к личности. Главная его черта – акцентирование роли личности, возвышение положительного или отрицательного потенциала героя, его определяющего положения в событии и системе образов. Романтики подвергали процессу героизации как исторических, так и вымышленных персонажей. В легенде речь ведется о реальном лице, в той или иной степени соотносимом с историей. Героизация связана с романтической интерпретацией личности, с признанием ее особой и даже исключительной роли, хотя и не означает придания личности особой роли, особых возвышающих черт, а предполагает включение личности в романтический стереотип поведения, то есть наделение его эталонными чертами. Будучи двумя особенностями романтического историзма, они близки, но не тождественны. Те или иные черты эталонного поведения обладают возможностью стать в центре описываемого события. Романтическая легенда – это также и переосмысление действительных фактов в соответствии с определенными литературными мотивами – изгнанничества, странничества, пророчества, одиночества, поэтической исключительности гения, его конфликта с властью, непризнанностью и непониманием, мученика в борьбе за свободу отчизны, «умирающего художника», прощающегося с жизнью или принимающего мученическую смерть, певца утаенной любви, уединения, любовных страданий, разочарованного беглеца, «мельмота-скитальца», демона. Романтический мотив становится обязательным элементом легенды, если его основой был исторический факт, который переработан поэтом с ориентацией на

поэтические образцы поведения. Разнообразные ипостаси и маски романтического «Я» по необходимости несут в себе зерно легенды. Эталонные поэтические фигуры романтизма – Тассо, Байрон, Овидий, Данте.

Вопрос о легендаризации жизни поэта-романтика впервые был поставлен Б.В.Томашевским в статье «Литература и биография», где он указал, что, начиная с Вольтера, писатели создавали «искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий. «Поэт-романтик сам был своим героем. Его жизнь была поэзией, и скоро стал складываться кодекс деяний, которые должен был совершить поэт».²³ Томашевский указал на важность изучения легенды, которая складывалась в сознании романтиков и отражалась в их творчестве. Эта точка зрения на легенду о поэте была развита в биографии А.С. Пушкина, написанной Ю.М. Лотманом (Л., 1983), подчеркнувшим внетекстовые способы создания легенды об авторе. Но легенда, связанная с фактами жизни исторического лица, есть частный случай романтической легендаризации.

Легенда в пушкинскую романтическую эпоху и стала формой художественной переработки исторического события на основе канонов романтизма. В данном аспекте романтическая лирика Пушкина еще не рассматривалась. В качестве признаков легенды могут быть выделены следующие 1) выбор таких ситуаций, которые обладают потенциальной романтической «эталонностью»; 2) их художественная интерпретация дается с позиций эталона; 3) романтическое воображение дополняет исторический материал такими новыми чертами, которые приближают изображение к эталонному. Романтическая легенда - художественная переработка исторического факта, события и героя в свете эталонных установок

романтического идеала. Легенда о поэте позволяет Пушкину построить свободное сочетание любых романтических мотивов, объединенным общим художественным замыслом. Она может иметь даже большее значение для романтика, чем его творчество - таковы образы А. Шенье и Байрона в творчестве Пушкина.

Образ Шенье в лирике Пушкина демонстрирует этот факт во всех отношениях наиболее наглядно: исключительная личность, судьба которой интерпретирована в ситуации «поэт перед лицом смерти». Легендаризация личности А. Шенье не ведет к приданию ей особой роли в истории, она лишь осуществляет подведение личности к определенному канону. Пушкин в разные периоды своего творчества неоднократно обращался к жизни и творчеству французского поэта Андре Шенье, чья судьба по исключительному трагизму служила благодатным материалом для создания романтической легенды. Стихотворение 1825 г. и вызвано этим пристальным вниманием.²⁴ Образ Шенье и внешне и внутренне лишен и тени прозаичности и обыденности. В основе текста лежит романтическая ситуация «поэт перед казнью», усложненная мотивами призыва к свободе, скорби об уходящей жизни и обращениями к друзьям, свидетелям пиров и поэтических восторгов гения, осужденного гонителями истины на смерть. Легенда о Шенье в отличие от отдельных романтических мотивов является законченной интерпретацией жизни поэта, составляет целостный исторический эпизод. В образе Шенье объединяются два типа биографической легенды – легенда об историческом лице и легенда о художнике. Определенным образом она подключена и к судьбе автора, к построению легенды о Пушкине. Образ французского поэта служит психологической основой поведения любого поэта в сложной политической ситуации. Его легендаризация входит в

духовный комплекс романтика. С самого начала Пушкин подчеркивает особенность своего выбора:

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает,
Зовет меня другая тень... (11, 397)

Шенье близок Пушкину не меньше, чем Байрон, который был самым популярным героем времени. Шенье – «собрат» Пушкина по безвестности, чья тень сошла с плахи «без песен, без рыданий». Себя Пушкин причисляет к тем, у кого «звучит незнаемая лира» (11, 397). Поэт ориентируется на предшественника, их связь оказывается глубокой, поскольку Шенье становится как бы двойником ссыльного Пушкина. Это ощущалось современниками (письмо Вяземского 13 июня 1825 г.). Известно, что Шенье был казнен за день до падения Робеспьера, его предсказания о гибели якобинцев стали пророческими. Пушкинские стихи созданы как раз перед смертью Александра 1. Сквозь рассказ о французском поэте просвечивает авторская легенда. Хотя произведение Пушкина напоминает о его судьбе, но в первую очередь они обращены к облику казненного поэта. Он построен по двум романтическим эталонам – нежный элегик становится свободолюбцем. Вначале Пушкин предлагает общий очерк жизни души А. Шенье:

Стихи, летучих дум небрежные созданья,
Разнообразные заветные преданья
Все младости моей. Надежды и мечты,
И слезы, и любовь, друзья, сии листы
Всю жизнь мою хранят (11, 399)

Жизнь души, запечатленная в стихах, станет тем завещанием, которое поэт оставляет друзьям для воспоминания о нем. Затем Пушкин воссоздает контраст между свободной и счастливой жизни на раннем этапе творчества и тем ужасом, который его охватывает, когда он ринулся в пучину политических борьбы. Обреченный и тоскующий, стоящий перед лицом смерти, поэт задает судьбе вопросы:

«Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?
...Куда, мои надежды,
Вы завлекли меня! Что делать было мне (11, 400 - 401)

В итоге поэт произносит проклятье своему дару и свободе -

«Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...» (11, 401)

Элегическая струя пронизывает ту часть стихотворения, которая начинается строкой: «Куда, куда завлек меня враждебный гений?» Стереотип певца чистых наслаждений, тишины и лени господствует:

«Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу, и друзей, и сладостную лень?
.....
На шумных вечерах друзей любимый друг,
Я сладко оглашал и смехом, и стихами
Сень, охраненную домашними богами». (11, 400)

Таким в глазах многих читателей выглядел и молодой Пушкин -

Жуковский постоянно восхищался его уникальным, рано проявившимся даром:

Судьба лелеяла мою златую младость;
Беспечною рукой меня венчала радость,
И муза чистая делила мой досуг. (11, 400)

В начале и в заключительной частях стихотворения Шенье предстает как певец свободы:

Заутра казнь, привычный пир народу:
Но лира юного певца
О чем поет? Поет она свободу:
Не изменилась до конца! (11, 397)

Поэт становится как бы провозвестником декабристских, гражданских идеалов:

Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу,
Я слышал братский их обет,
И самовластия бестрепетный ответ. (11, 398)

А после «малодушного ропота», момента, когда поэт вспоминает свою «сладостную» анакреонтическую лиру, вновь следует обращение к поэту-гражданину:

... «О нет!
Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил

Совет правителей бесславных...» (11, 401)

В конце поэт выбирает позицию открытой схватки с деспотизмом и террором и считает своим долгом быть гражданином до конца:

Твой бич настигнул их, казнил
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву-эвмениду! (11, 401)

Легенда авторская накладывается на легенду о Шенье и в том случае, когда поэт предстает как беспечный любимец муз и когда как певец «кинжала» и «девы-эвмениды». Последнее слово перед смертью стало популярным жанром в эпоху революций и наполеоновских войн. Байрон в примечаниях к «Корсару» усматривает его генезис в высказывании Томаса Мора на эшафоте и Анны Болейн в Тауэре. Он считал, что предсмертные речи могли составить объемистую книгу.²⁵ Монолог Шенье частичная дань указанной традиции. Прощание обреченных становились частью легенд, как нельзя лучше соответствуя тяге романтиков к необычному и экстраординарному поведению. Сама безнадежность положения узника приковывала внимание поэтов. Отдаленные аллюзии, сближавшие Шенье с Пушкиным, ссыльным поэтом, усиливали притягательность сюжета. В исторических примечаниях к стихотворению мы находим «обоснование» легенды. Это цитаты из произведений Шенье, их заглавия. *«Певец готов; // задумчивая лира // В последний раз ему поет»* (11, 397) сопровождается отрывком из предсмертных стихов французского поэта:

Comme un dernier rayon, comme une dernier zéphyre

Anime le soire d'un beau jour,

Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre. (11,402)

«Как луч или дыхание зефира//Дня дивного остаток всколыхнет, //Так я пред эшафотом трону лиру...». И это не эффектный прием, а историческая деталь, точно обозначающая ту трагическую ситуацию, в которой находился Шенье.

Иной тип сносок представляют собой факты из краткой жизни поэта. Опираясь на вступительную статью Латуша, Пушкин сообщает, что «король испрашивал у Собрания в письме, исполненном спокойствия и достоинства, права апеллировать к народу на вынесенный ему приговор. Это письмо, подписанное в ночь с 17 на 18 января, составлено Андреем Шенье». (11, 402). Примечания 5, 6, 7 становятся непосредственными подтверждениями пушкинского текста. В стихах говорится, что «дружба смертный путь поэта очарует»(11, 402), сноска подтверждает это фактом: «На роковой телеге везли на казнь с Ан. Шенье и поэта Руше, его друга. Ils parlèrent de poésie à leur derniers moments: pour eux après l'amitié c'était la plus belle chose de la terre» (Они беседовали о поэзии в свои последние минуты, ибо для них, после дружбы, она была самой прекрасной вещью на свете; 11, 403). Строки «И казней нет, и всем свобода, //И жив великий гражданин //Среди великого народа» стали распространенным типом пророчества, они опираются на примечание: «Он был казнен 8 термидора, т.е. накануне низвержения Робеспьера» (11, 402 – 403).

Б.В. Томашевский справедливо заметил, что Пушкин строит свой текст только на примерах элегий, од и ямбов Шенье, не привлекая идиллий, эклог и антологических миниатюр. Это связано не только с тем, что он создает легенду, но и с тем, что он стремится

создать субъективно романтический портрет «поэта на плахе», поэта перед гибелью, размышляющего о своей судьбе. Романтические мотивы требовали определенного отбора материала.

Такие развернутые исторические комментарии демонстрируют стремление подтвердить фактами легенду.²⁶ Байрон в «восточных поэмах» и Пушкин в «южных» используют такой прием комментирования. Однако подобные детали могли легко перемещаться из текста в текст, будучи своеобразными летучими мотивами:

«Приветствую тебя, мое светило!
Я славил твой небесный лик,
Когда он искрою возник,
Когда ты в буре восходило.
Я славил твой священный гром,
Когда он разметал позорную твердыню
И власти древнюю гордыню
Развеял пеплом и стыдом... (11, 398)

Все ключевые символы текста призваны преодолеть грубую реальность конкретной истории.

Пушкин неоднократно стремился воссоздать судьбу и личность Байрона, однако ни одно из его произведений не посвящено ему целиком, хотя многие осывящено легендой английского властителя дум. В окружении романтических лейтмотивов он предстает в стихотворении «К морю». Морская стихия в ее метафизической мощи, полноте и яркости связывается с именем Байрона:

И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум. (11, 332)

Мотивировка связи образа моря с Наполеоном вызвана тем, что морской остров стал местом его ссылки, с образом же Байрона оно поставлено в связь, поскольку было предметом его лирических размышлений. В отличие от Наполеона, который заявлял о себе миру как властитель и политик, гений Байрона связан с искусством поэзии:

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец. (11, 332)

Позднее имя Байрона содержит апологию сильной личности и поэтому сопоставляется с морем как стихийным началом всеобщей жизни людей и природы. Море первично и по отношению к сильным личностям, и к гениям поэзии, и к миру цивилизации в целом:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен.
Как ты, ничем неукротим. (11, 332)

«Властитель дум», «оставя миру свой венец», «глубок и мрачен», «оплаканный свободой» - система лейтмотивов, обеспечивающих построение легендарного текста. Личность Байрона притягивала Пушкина своей значимостью до конца жизни – в 1835 г. он начал писать его биографию. Одиночество Гения созвучно и морской «бездне», и соразмерно мировой скорби: «Мир опустел...».

Наиболее полно романтический историзм Пушкина предстает в «Песне о вещем Олеге», которая является поэтическим переложением событий, почерпнутых из первого тома «Истории

государства Российского» Н.М. Карамзина, которое великий историк оценил как исторически недостоверное.²⁷ Пушкин отмечал, что «видно мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» (1У, 404). Ради решения своей основной художественной задачи – осознания легендарных событий, лежащих у истоков русской истории - Пушкин отступает от обычного балладного канона: Олег не совершает действий, которые требовали бы возмездия. Он с уважением и естественной признательностью относится к предсказанию кудесника. В обработке безыскусного летописного предания голос Пушкина непосредственно никак не выявляется, он всего лишь смещает акценты в интерпретации события - летописец осуждал варяга за насмешку над чуждой ему верой в Перуна, поэт же доводит до заостренной формы свойственный средневековому мышлению мотив привязанности человека к коню, что оказывается в высшей степени психологически правдоподобным. С помощью архаизмов («как ныне», «сбирается», «вещий»), исторических примет и реалий («цареградская броня», «кудесник», «Перун») создается как местный, национальный, так и исторический колорит и создается впечатление временной дистанции между сюжетом и настоящим временем автора.²⁸ Эпитет «неразумным» говорит о том, что автор смотрит на «хазар» взором Олега. Но речь кудесника всецело сориентирована на стиль русского романтизма начала XIX века как своим содержанием -

«Волхвы не боятся могучих владык,

А княжеский дар им не нужен;

Правдив и свободен их вещий язык

И с волей небесною дружен.

Грядущие годы таятся во мгле;

Но вижу твой жребий на светлом челе» (11, 243 – подчеркнуто мною. – А.С.), в котором чувствуется, что образ кудесника предстает как образ гражданина - правдолюбца из оды Рылеева «Гражданское мужество», независимо и гордо говорящего правду властителю, так и формой риторического речитатива:

И синего моря обманчивый вал
В часы роковой непогоды,
И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы...,
Под грозной броней ты не ведаешь ран;
Незримый хранитель могущему дан (11, 244)

Легендарный предсказатель, певец, гордо и независимо сообщает высшую волю могучему правителю Древней Руси. И это составляет главную идейную тенденцию баллады-легенды. Романтическое предание для него предпочтительнее исторического документа, поскольку для Пушкина важно событие не само по себе, а в его отношении к романтической этической установки - свободолюбие («правдивый, свободный, вещий язык») поэзии выше суда современников. Прошлое воспринимается с позиций мышления, соответствующего современному Пушкину моменту, хотя он и ориентируется на пятую главу 1-го тома «Истории Государства Российского». Но главная ориентация – это утверждение идеи романтической судьбы героя, соответствующей предсказанию, т.е. универсальный общечеловеческий закон. Он и составляет главную романтическую составляющую произведения. Ориентация на эталон становится, таким образом, определяющей.

Еще более очевидна романтическая струя в сцене прощания с конем: в ее задачу входит не столько воссоздание исторического колорита, сколько желание автора включить в балладное

повествование популярную для байронической ветви романтизма тему неизбежности разлуки (будь то близких и дорогих существ, друзей, родственных душ влюбленных):

«Вы, отроки-друзи, возьмите коня,
Покройте попоной, мохнатым ковром,
В мой луг под устцы отведите;
Купайте; кормите отборным зерном;
Водой ключевою поите» (11, 244 – 245)

Таким образом, Пушкин подключает сюжет летописной повести сначала к современным ему представлениям о сущности человеческой жизни, а затем и к общеромантическим универсалиям. Такова романтическая идея судьбы, которая насыщает до предела бесхитростный летописный рассказ. Человек оказывается перед грозной, неумолимой, а главное, принципиально непредсказуемой силой судьбы. Безмятежное существование, неколебимое спокойствие победителя Олега безжалостно и грубо нарушается вторжением иррациональной стихии. Пушкин усиливает мрачный колорит баллады введением в легенду мотива трагической обреченности князя, которого с самого начала предупреждают о грядущей катастрофе. Страх за свою участь, охвативший Олега после предсказания кудесником, неотвратимость конца и ужасающая сцена смерти - все эти компоненты призваны создать новую форму поэтического видения жизни человека.

Исторический и общечеловеческий моменты необычайно прочно и органично объединяются в романтической легенде Пушкина. Древняя история при всей своей внешней «картинной» полновесности воспринимается по необходимости с ориентацией на эталоны нового типа романтического поведения (и волхва, и князя, и его окружения). В противовес классицистическому и

сентименталистскому аллегоризму и князь, и его окружение, и кудесник погружены в обобщенные национально-исторические ситуации. Легендарное начало позволяет Пушкину представить свою концепцию человеческой судьбы: и «частное», и «государственное» историческое лицо подвластно неумолимому случаю, чье безраздельное господство носит абсолютный характер. Элемент чудесного, проявившийся в том, что сбылось предсказание волхва вопреки всем действиям князя, несет в себе одновременно и конструктивное и дидактическое начало. В «Песне о вещем Олеге» Пушкин стремится к творческому обновлению национально-исторической проблематики в ее праисторической легендарности.

Одной из самых ранних форм поэтизации легенд Пушкина-романтика стала «наполеоновская легенда». Судьба Наполеона у многих европейских поэтов была возведена в своеобразный поэтический канон феерического возвышения и ужасного низвержения героя. Взлет - падение - уединение - изгнание - смерть - забвение у потомков - такой предстает судьба романтического героя, хотя затем по контрасту говорится о необычайном взлете посмертной славы. Сами же события, связанные с наполеоновской легендой не подлежат у Пушкина героизации. Наполеон становится ценностно-значимым центром описываемого события по мере идеализации и индивидуализации его образа.

Романтики ставили в качестве своей важной художественной задачи не только творческое обновление национально-исторических преданий и легенд, романтизацию образов истории, но и преодоление исторического субъективизма путем романтизации и героизации современных выдающихся исторических деятелей. Таковым для Пушкина-романтика явился образ Наполеона, чья легендарная судьба приобретает исключительное значение. В судьбе

Наполеона ему видится судьба любого неординарного человека. В начале творческого пути Пушкина образ Наполеона предстал перед ним вне какого-либо ореола легендарности, отношение к нему было однозначно отрицательное.²⁹ Легенда же имеет в своем основании активный, живой интерес к личности героя, в его жгучей притягательности, таинственной недосказанности. В стихотворениях «Наполеон», «Зачем ты послан был, и кто тебя послал», «Недвижный страж дремал на царственном пороге», «Герой» есть «сквозные» формулы, общие с его ранней лирикой. Особенно существенен мотив превратностей судьбы. Исторические оценки заменяют прежние моралистические. Восхищение Наполеоном охватывает большой круг европейских писателей, среди которых Гюго, Ламартин, Беранже, Гейне, де Виньи. Император становится героем, управляющим ходом истории по своему усмотрению. Ю.В. Стенник подчеркивает, что Пушкин приходит к поэтическим открытиям благодаря романтизму.³⁰

Первое обращение Пушкина к «наполеоновскому циклу» относится к 1815 г. в исторической элегии «Наполеон на Эльбе», в которой одна классицистическая тирада сменяется другой:

Страшись, о Галлия! Европа! мщенье, мщенье!
Рыдай – твой бич восстал – и все падет во прах,
Все сгинет, и тогда, в всеобщем разрушенье,
Царем воссяду на гробах! (1, 118)

Эмоциональная экспрессия приближается к романтическому стилю по своей напряженности, но затем сменяется описанием галльских орлов, Европы со щитом, эмблемами Победы с мечом в руках и монологом Наполеона. В стихотворении отсутствует и элемент легендарности, поскольку герой определенно отрицательный. Легенда о Наполеоне еще не сложилась не только в России, но и в

Европе, хотя трагический ореол отречения от престола в 1815 г. придавал его фигуре романтическое величие.

Наполеон предстает лишь как историческое лицо в своей одиозной однозначности. Описание будущей войны дано в типично державинских тонах:

И вспыхнет брань! за галльскими орлами,
С мечом в руках победа полетит,
Кровавый ток в долинах закипит,
И троны в прах низвергну я громами
И сокрушу Европы дивный щит!... (1, 117)

Таким же он обрисован и в стихотворениях «Воспоминаниях в Царском Селе»:

Где ты, любимый сын и счастья и Беллоны,
Презревший правды глас, и веру, и закон,
В гордыне возмечтал мечом низвергнуть троны?
Исчез, как утром страшный сон! (1, 82)

Образ «сына счастья» встает и в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»:

Вотще впреди знамен бесчисленных дружин
В могущей дерзости венчанный исполин
На гибель грозно шел, влек цепи за собою:
Меч огненный блеснул за дымною Москвою!
Звезда губителя потухла в вечной мгле,
И пламенный венец померкнул на челе!
Содрогся счастья сын, и, брошенный судьбою,
Он землю русскую не взвидел под собою... (1, 145)

Хотя ничего в пушкинских текстах не предвещает будущую

легенду, одна линия преемственности все же просматривается – это мысль о предрешенности судьбы императора, неизбежность его поражения.

Диапазон поэтических обликов Наполеона в это время достаточно широк: он предстает то одическим героем («Воспоминание в Царском Селе»), то элегическим («Наполеон на Эльбе»), то вдруг превращается в сказочный персонаж («Бова»), то в безымянно подразумеваемого одического злодея и тирана («Вольность»), то «антигероя» («На возвращение государя...»). При всем различии жанров и подходов, при постоянном углублении понимания характеров и персонажей истории, оценка молодым Пушкиным Наполеона однозначна, лишена оттенков и нюансов – он всегда остается тираном, злодеем «ужасом» мира, поправшем в своей гордыне все небесные и земные установления. Он достоин только мести народов.

Смерть императора в 1821 г. резко изменила отношение к нему: его имя стало легендой, он вышел из политической игры. Пушкин мог свободно размышлять над философско-историческими проблемами, не заботясь о последствиях в отношении к практической политике в России. Фигура Наполеона достигает в поэзии Пушкина-романтика вселенского масштаба. Но и теперь русский поэт не жертвует историей во имя великой личности:

И все, как буря, закипело;
Европа свой расторгла плен;
Во след тирану полетело,
Как гром, проклятие племен. (11, 215)

Гиперболизация духа отвергнутой миром личности не увлекла на путь бездумного преклонения и полного оправдания всего содеянного Наполеоном. Однако бывший император достоин в его

нынешнем положении сочувствия народов. Верные слова сказал по этому поводу В.Я. Стоюнин: «В качестве беспристрастного потомка, как гениальный представитель того народа, который храбро отстоял собственными силами свободу свою и других народов, он мог произнести самый честный приговор... Он хочет возвысить народный патриотизм не ненавистью и злобой, которые в свое время были причиной, а прекрасным чувством освободителя народов... Человечность и уважение взаимной свободы должны соединить все народы и очистить патриотизм от грубых вспышек и своекорыстных расчетов».³¹

Пушкин остро чувствовал усиление реакции после победы коалиции над Наполеоном – в 1824 он констатирует: «все пало - под ярем склонились все главы» (11, 310). И он пишет стихотворение «Недвижный страж дремал на царственном пороге»(1824), оставшееся незаконченным. В нем выведен Александр 1, который «безмолвно бодрствовал в своем чертоге», находясь в раздумьях о современной Европе:

Давно ли ветхая Европа свирепела?
Надеждой новою Германия кипела,
Шаталась Австрия, Неаполь восставал,
За Пиренеями давно ль судьбой народа
Уж правила Свобода,
И Самовластие лишь север укрывал? (11, 311)

Александр – могущественный самодержец, своеволию которого нет предела, он опьянен не менее честолюбивыми помыслами, чем в свое время Наполеон. Но в самый разгар подобных мыслей ему является поверженный «Великий Кумир». Грозный призрак предстает не героем изгнанником, *«мучением покоя в морях*

казненного по манию царей» (11, 312), но в полном блеске своей прежней славы и мощи. Наполеон и Александр противопоставлены друг другу, но не в пользу Александра. Не случайно столь величественно и отчетливо резко обрисован Наполеон:

То был сей чудный муж, посланник провиденья,
Свершитель роковой безвестного веленья,
Сей всадник, перед кем склонилися цари.. (11, 311).

Носителем антинародной политики выступает русский царь. На его фоне Наполеон становится предельно облагороженным:

Нет, чудный взор его, живой, неуловимый,
То вдаль затерянный, то вдруг неотразимый,
Как боевой перун, как молния сверкал;
Во цвете здравия и мужества и мощи,

Владыке полунощи

Владыка запада, грозящий, предстоял. (11, 312)

Наполеон предстает поэту не как итог жестокой и случайной воли рока, а как результат исторической закономерности – *«свершитель роковой безвестного веленья»*. (11, 311). Император оказывается исполнителем велений то ли воли провидения, то ли воли народов, вся его деятельность ставится в зависимость от незримых могущественных сил. По прихоти истории Александр тоже находится на вершине своей славы и мощи, кульминацией которой была победа над Наполеоном и освобождение европейских народов от его ига. Но Александр стал изменять своему величию и действовать вопреки истории. Оба императора отступили от той миссии, которая была им поручена, – освобождение народов. Александр освободил мир от тирании Наполеона, затем, совместно с другими участниками Священного союза, вновь поработил его.

История в лице народа в свое время отвернулась от

Наполеона, когда он превратился в тирана-завоевателя, руководствуясь не требованиями истории, а лишь собственным гипертрофированным самолюбием. Подобная участь, по-видимому, ожидает и Александра на избранном им пути. Назревавший заговор декабристов явился доказательством верности пушкинского пророчества – на всякую силу, посягающую на *«права Природы»* (11, 311), рано или поздно найдется своя гроза. Еще раз в этом же году Пушкин обращается к образу Наполеона в незаконченном стихотворении «Зачем ты послан был...». Двойственная трактовка его деятельности приводит в соответствующей трактовке его роли в истории. С одной стороны, это «вселенский» эгоист, честолюбиво пытавшийся творить историю, а с другой –

Зачем ты послан был и кто тебя послал?

Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?

Зачем потух, зачем блистал,

Земли чудесный посетитель? (11, 314)

Пушкин не оправдывает, но уже и не обвиняет Наполеона, который будто бы по единственной прихоти перевернул всю европейскую жизнь. История рассматривается Пушкиным с позиций романтика, представляется живущей по собственным законам, причем таким, которые враждебны человеку. История всегда ведет себя роковым образом по отношению к надеждам, иллюзиям отдельной личности, которая осуждена на крушение, гибель и забвение. Романтическое сознание изначально трагично, так как, утверждая личность, оно одновременно утверждает и ее гибель. Через историю, трактованную как легенда, имя Наполеона в 1820-е годы становится синонимом исключительного, значимость которого вроде бы невозможно обосновать общепризнанными ценностями. Сущность характера Наполеона, как и иного, романтически

понимаемого героя истории, обладает «подвижной» формой и шкалой ценностей – то злодей, то благодетель, то исчадие ада, то спаситель человечества. В буре исторических событий подлинное, согласно взглядам романтиков, носит характер единичного, уникального в своем роде.

Легенда о Наполеоне воссоздана для утверждения мысли об обреченности любой индивидуальности на гибель в силу сопротивления косной массы, идеи извечной противопоставленности гения и толпы. В образе французского императора европейские романтики (в их числе и Пушкин) усматривали не только страдающее начало, но и силу, которая способна безгранично властвовать над толпой:

Явился Муж судеб, рабы затихли вновь,
Мечи да цепи зазвучали(11, 314).

Пушкин решительно пересматривает свои юношеские позиции в оценке Наполеона в 1820-е годы. Романтически возвышенная сентенциозность (*«Чудесный жребий совершился; // Угас великий человек»*) (11, 213) сочетается с парадоксальной характеристикой:

В свое погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой,
Тебя пленяло самовластье
Разочарованной красой. (11, 214)

В тиране и завоевателе Пушкин подчеркивал доброту, человечность - Наполеон проявляет трогательную заботу о сыне:

...иногда, в своей пустыне
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В уныньи горьком думал он. (11, 215).

В романтической писательской среде возникло стремление

постоянно вызывать сочувствие к изображаемому герою легенды, и это обстоятельство - необходимость обаяния героя - входило в состав и читательских ожиданий начала XIX века в отличие от ХУ111, где однозначная истина ценилась в первую очередь.

В соответствии с популярной европейской легендой Пушкин ищет привлекательные черты в историческом герое. Общечеловеческий подтекст сохранит Пушкин и в стихотворении «Герой», где мужество и гуманное великодушие возводятся в принцип личности Наполеона. Более того, он рискует жизнью для ободрения безнадежно умирающих:

Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней...он
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами,
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость...(111, 252)

Достоверность не составляет условие художественности для поэта-романтика, который утверждает возвышенную легенду в качестве основы для создания исторического образа. В ответ на реплику Друга Герой восклицает:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздну! - Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...(111, 253)

Заключительный оксюморон передает двойственную характеристику героя. «Человеческий подтекст» важен для Пушкина в «Герое», он отказывается от шаблона:

Нет, не у Счастия на лоне
Его я вижу, не в бою,
Не зятем кесаря на троне;
Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым,
Не та картина предо мною! (111, 252)

Гораздо более привлекательным он оказывается в тот момент, когда, рискуя жизнью, стремится ободрить умирающих от чумы. Причем вопрос об исторической достоверности этого события не встает в данном отношении. В «Герое» Пушкин провозглашает легендарность основным принципом построения исторического образа. Легенда предполагает повышенное (иногда и гиперболизированное) сочувствие герою, импульсивно бессознательную передачу «особого чувства жизни». Форма легенды позволяет Пушкину избегать фактической или биографической полноты; принадлежа к древнейшему кругу культурных представлений человечества, она самой внутренней формой жанра снимает с автора ответственность за мотивировку события. Романтический поэт верит в высокое, утверждая ту истину, в которую верит вопреки внешней очевидности. Веру Пушкин называет «возвышающим обманом», истинно героической позицией объявляется та, которая неотделима от человечности.

Между ранним образом Наполеона и его романтической

легендой в стихотворениях «Наполеон» (в черновых редакциях оно было озаглавлено «Смерть Наполеона», «На смерть Наполеона»), «Зачем ты послан был...», «Недвижный страж дремал на царственном пороге», «Герой» есть и определенная связь благодаря сквозным поэтическим формулам, но главное – романтическому мотиву превратности судьбы. Наполеон предстает в качестве избранника судьбы, орудия провидения, его высокая миссия предопределена свыше, «мятежной вольности наследник и убийца». Суть подобного мотива удачно сформулировал Гегель: «Великие дела свершились вокруг нас. Чудовищная драма – видеть, как гибнет небывалый гений. Это самое трагическое, что только бывает. Вся масса посредственности своей абсолютной свинцовой тяжестью давит тупо и неумолимо, пока все высокое не окажется на одном уровне с этой массой или ниже ее. И поворотный момент целого, причина могущества этой массы, в силу которой она, как хор, останется на сцене последней, на поверхности, в том, что великая индивидуальность сама должна предоставить ей право на это, обречь себя на гибель».³² Гегель удачно формулирует сущность романтического понимания взаимоотношения выдающейся личности и толпы, обреченности индивидуального на гибель в силу беспощадного сопротивления толпы. Этот романтический постулат нашел яркое воплощение в образе Наполеона.

Однако Пушкин усматривает в Наполеоне силу власти над массами:

И налагал ярем державный
Ты на земные племена? (11, 213)

Среди рабов до упоенья
Ты жажду власти утолил... (11, 214)

Гиперболизация, придание особого масштаба деятельности героя является органической частью легенды о Наполеоне. Именно в 1821 г. слава Наполеона достигла апогея. Легенда стала широко распространяться по столицам европейских государств. Однако внутри пушкинской легенды есть неустранимые противоречия. В отрывке «Зачем ты послан был, и кто тебя послал» поэт задается типичным для ранней лирики вопросом – «Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?». Понимание двойственности роли французского императора в истории человечества никогда не покидало Пушкина.

Романтический принцип построения легендарной личности предполагает ее двусмысленность. Первое значение исторической личности в легенде относится к ее социальному статусу, второе определяется авторским отношением, необходимостью читательского сочувствия. Высокое значение исторической легенды у романтиков требовало формирования у читателей «нового чувства жизни», нового и неоднозначного восприятия действительности в ее противоречивой сложности. Хотя судьбы исторических деятелей не вплетались в авторскую судьбу, но в какой-то мере образ Наполеона как символ бренности земной славы был ориентирован и на творческое самоощущение Пушкина, что отвечало взглядам эпохи. В легендарном образе французского императора нет не только отталкивающих, но и вообще внешних деталей. Это «муж судеб», «великий человек»(11, 314; 213), «колосс», «счастливец» (11, 255), который «явился» (11, 314), «ступил на грудь» (11, 214). Пушкин стремится в образе Наполеона преодолеть субъективизм с помощью романтического понимания государственного и национального начала жизни.

В одах Байрона, посвященных Наполеону («Ода Наполеону

Бонапарту», 1814, «Ода с французского», 1816 и «Прощание Наполеона», 1815), дана отрицательная оценка французского императора, но образ также выдерживается в возвышенных тонах, так как текст оды функционирует в рамках легендарных представлений о герое. Говоря о презрении, которое испытывал Наполеон к любящему его поколению, Байрон называет его, тем не менее «звездой» над бездной.³³ Пушкин также считает, что своим изгнанием Наполеон как бы искупил свои злодеяния. Наполеон и Байрон объединяются Пушкиным в их отношении к романтически понимаемой стихии с понятием свободы. Но если Байрон певец свободы и борец за нее, то Наполеон – это воплощение абсолютной, ничем не ограниченной свободы, но, прежде всего, для себя. Однако его личность для Пушкина остается пленительной, притягательной по своей бесконтрольной силе духа, неслучайно воспоминания о ней «величавы», а гробница овеяна «славой». В морской пустыне лишь последнее пристанище «поражает душу» поэта:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим. (11, 332)

Хотя эти строки характеризуют Байрона, но так как в известном смысле Байрон и Наполеон воплощали в своей жизни и деятельности идею абсолютной свободы, то данная характеристика относится к ним обоим.

В стихотворении «К Овидию» Пушкин использовал легенду об изгнании римского поэта на берега Дуная в качестве параллели к собственной судьбе. Это явилось формой ориентации авторской судьбы на эталонную судьбу поэта. Аналогия в судьбе двух поэтов-изгнанников зиждется на географической близости мест ссылки.

Мотив изгнанничества - один из тех широко культивируемых романтических мотивов в европейской литературе, который распространяется, прежде всего, на образ поэта (хотя и Наполеон, сосланный на Эльбу, а затем на остров святой Елены, также был причислен к сонму изгнанников). Перед нами новый тип легенды, обосновываемой внетекстовыми обстоятельствами. В посланиях из письма Гнедичу место ссылки Овидия ³⁴ Пушкина объявляется той страной, где

Овидий мрачны дни влачил;
Где элегическую лиру
Глухому своему кумиру
Он малодушно посвятил...(11, 170),

хотя ему были известны исторические подробности изгнания Овидия из версии, изложенной П. Свиньиным: «Овидий... удалился в безмолвное лоно природы, на берег небольшого озера, где все питало его горечь и несчастную любовь... под сению сего древнего тополя стояла хижина знаменитого изгнанника... страдалец сладким голосом вдохновенной лиры приветствовал призрак обожаемой им Юлии. Место сие достойно памятника, который поддержал бы предание, могущее без того утратиться». ³⁵ По воспоминаниям О. Липранди, Пушкин высмеивал Свиньина, считавшего Аккерман местом ссылки Овидия. ³⁶

Поэтизация мест, связанных с пребыванием великого поэта, типична для романтиков. Начало стихотворения «К Овидию» свидетельствует о близости к легенде, изложенной Свиньиным:

Овидий, я живу близ тихих берегов,
Которым изгнанных отеческих богов
Ты некогда принес и пепел свой оставил.
Твой безотрадный плач места сии прославил;

И лиры нежный глас еще не онемел;
Еще твоей молвой наполнен сей предел. (11, 218)

Конечно, культ мест, связанных с именем героя, начали утверждать и просветители и предромантики в ХУ111 веке. Огромную роль играет культ места у Карамзина, у Байрона в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», где поездка по востоку стала органической частью легенды о поэте. Изгнанником представляли обычно поэты, преследуемые деспотической властью. Исторические воспоминания невольно пробуждаются в местах, овеянных легендой о пребывании знаменитого человека. Пушкин отдал предпочтение аккерманской версии местопребывания Овидия именно в силу поэтических причин – он сам жил в Кишиневе и ему принципиально важна для авторской проекции легенды географическая близость двух ссылок, своей и Овидия. Это давало возможность подчеркнуть сходство положений двух изгнанников. Место легенды всегда играет важную роль в романтическом духовном комплексе.

Пушкин предлагает читателю исторические детали изгнания Овидия:

Рожденные в снегах для ужасов войны,
Там хладной Скифии свирепые сыны,
За Истром утаясь, добычи ожидают
И селам каждый раз набегом угрожают. (11, 218)

Пушкин требует у читателей сочувствия к мольбам Овидия к Августу, так как велики бедствия изгнанника:

Чье сердце хладное, презревшее Харит,
Твое уныние и слезы укорит? (11, 219)

Он восторгается «Скорбными элегиями» Овидия:

Кто в грубой гордости прочтет без умиленья
Сии элегии, последние творенья,

Где ты свой тщетный стон потомству передал? (11, 218)

Своеобразие собственного романтической трактовки заключается в том, что автор сопоставляет свою поэтическую судьбу с участью Овидия:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их; изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил (11, 219).

Образ самовольного изгнанника - это уже не вариация легендарного Овидия, поскольку он не согласуется с основной частью текста стихотворения, а повторение образа разочарованного беглеца из элегии «Погасло дневное светило» - *«изгнанник самовольный, // И светом, и собой, и жизнью недовольный, // С душой задумчивой»*. Таков и Наполеон, и Байрон, и Карагеоргий, и Кирджали, и братья-разбойники. По контрасту с вечной славой Овидия Пушкин говорит о своей безвестности в будущем:

Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений,
И, жертва темная, умрет мой слабый гений,
С печальной жизнью, с минутною молвой... (11,220)

Так Пушкин определял и уточнял свой романтический стереотип безвестного поэта. «Минутная молва» противостоит долговечности славы Овидия. Следуя за Овидием, вспоминая о сходной участи изгнанника-страдальца, Пушкин считает его залогом духовного возрождения. Но если поэтический венец Овидия не может увянуть, что и составляет центральное звено легенды о римском поэте, то участь автора стихотворения, хотя и полна неопределенности, имеет и оптимистический шанс:

Но если обо мне потомок поздний мой
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
Близ праха славного сой след уединенный –
Брегов забвения оставя хладну сень,
К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье. (11, 220)

Посещение умершим мира живых становится формой личного бессмертия. Оно рисуется как бесконечная цепь встреч все с новыми и новыми поколениями. Бессмертие души обуславливается воспоминаниями посещающего гипотетического потомка в том месте, где некогда скитался прославленный поэт.

Роль исторической памяти о поэте, сохраненная в легенде, исключительно важна для Пушкина, она помогает понять неуничтожимое начало подлинной поэзии, коль скоро вечная природа в чужом сердце вызывает сходные чувства.

Романтический поэт никогда не хочет отождествить свой опыт души с чьим бы то ни было, поскольку он уникален. В исторической элегии «К Овидию» воссоздается типичный для романтической легенды образ поэта-изгнанника, из которого вырастает сложная цепь ассоциаций с судьбой автора текста. В стихотворении усложняется лирическая ситуация – тема творчества переплетается с одиночеством, смертью и бессмертием по принципу разрушенного параллелизма – путешествие по миру произведений Овидия приходит к противоречию с опытом лирического героя. Романтическое начало заключено в стремлении утвердить свой личный опыт, отталкиваясь от «чужого», но не чуждого. Но для романтика невозможна автономность адресата.

Изгнанничество как формы бегства в идеальный мир ³⁷
предстает в романтической лирике Пушкина как судьба поэта –

«Погасло дневное светило», «Я видел Азии бесплодные пределы», «Зачем безвременную скуку», «Мне вас не жаль, года весны моей», «Я пережил свои желанья». Эта тема всегда у него органически объединялась с темой верности призванию поэта, его предназначению. Традиционно романтический характер ее может быть подтвержден и развитием ее в стихотворения второй половины 1820-х гг. – К Языкову («Издревле сладостный союз»), Осиповой («П.А. О.***»), И.И. Пущину, «Три ключа», «Друзьям» («Богами вам еще даны»), «Сто лет минуло, как тевтон», «Еще одной высокой, важной песни», «Для берегов отчизны дальней», «...Вновь я посетил». Изгнанничество, как правило, становится результатом действия рока.

Вершиной обобщенно романтической легендаризации является стихотворение «Пророк». ³⁸ Романтическая легенда становится формой суда над современной историей, в ней Пушкин отказывается от просветительской идеи прямой зависимости человеческого счастья от исторического прогресса, обрекая поэта-пророка на страдание.

Особый интерес представляет разработка Пушкиным легенд о судьбе Магомета. В «Подражаниях Корану» легенда принимает притчеобразную окраску, судьба пророка олицетворяет судьбу любого человека, изначально не наделенного исключительным внутренним миром. Пушкин также сопоставляет свою судьбу с судьбой гонимого героя легенды и приходит к выводу, что время наиболее тяжелых испытаний одновременно является и периодом торжества воплощаемой его поведением идеи. ³⁹ Судьба как бы заменяет место бога, на место символа чудо, на место веры в бога секуляризованная легенда нового времени. В «Подражаниях Корану» Пушкин воссоздает земную жизнь священной персоны в

виде повествования-миракля. Но остается предпосылка средневековой легенды – вера. Легенда вырастает из веры, но принимает форму рефлексированного поэтического сообщения.

В «южных поэмах» Пушкина господствует как бы двойная легендаризация, связанная как с литературными текстами, так и с внелитературными (исторические аналогии, этнографические примечания, ссылки на источники легенды). Легендарное начало постоянно господствует в поэмах Пушкина над собственно историческими данными, которые, тем не менее, так или иначе фигурируют в разных формах и аспектах. Романтическая легенда почти поглощает историческое начало поэм, которая сводится к условностям «местного колорита», событие становится внешней стороной легенды. Стереотипные герои поэм сопрягаются благодаря легендарной основе с экстраординарными коллизиями и экзотическими подробностями.⁴⁰ В «южных поэмах» Пушкин достигает высших достижений в романтической легендаризации, предлагает новое соотношение достоверного и вымышленного, возвышает героев до их эталонного значения.

В «разбойничьей легенде» в «Братьях-разбойниках» Пушкин связывает изображаемые события с реальной историей, как и Байрон в «Корсаре». О достоверности он сообщает в письме Вяземскому 11 ноября 1823 г. Пушкин повышает социальный «ранг» своих героев по сравнению с «Корсаром». Разбойник, от лица которого ведется рассказ в поэме, сам подчеркивает безнравственность своей профессии. Пушкин опускает эти подробности:

В товарищи себе мы взяли
Булатный нож да темну ночь;
Забыли робость и печали,
А совесть отогнали прочь. (1У, 146)

Мотив «веселого разбоя» соединен с мотивом раскаяния – герои осознают греховность своих дел. Тема возмездия открывается эпизодами «видений». Пушкин пытается мотивировать их поступки, описывая трудное детство. Исключительная любовь братьев друг к другу, столь редкое явление в этой среде, выступает как смягчающее обстоятельство, как положительное начало. Угрызения совести, испытываемые братьями, свидетельствуют об изначальной человечности. Смелость, свободолюбие, разочарование, одиночество сближают их с байроновскими героями.

Английский поэт подчеркивал биографическую близость характеров своих «восточных поэм» реальным историческим, что осуществлялось им с помощью специальных примечаний. В свою очередь близость психологических характеристик героев самому Байрону стало основой для создания «байроновской легенды». Его образ конкретизируется в среде современников через описание героя в первой песне «Корсара», с помощью описаниями Гяура и Селима. Черты демонизма в характере Конрада дополнены в его характере чертами облика Байрона – мягким голосом и загаром. Внешняя бесстрастность противопоставлены силе и нечеловеческим страстям. Исторические реалии примечаний и комментариев приносят в поэму ту степень достоверности, которую ожидал романтически настроенный читатель. Они являются способом соотнесения текста с личностью автора, который выступает как очевидец. Тайный свидетель присутствует при описываемых событиях. Социальный и моральный статус Конрада – морской разбойник, убийца, он безжалостен и кровожаден, его оценка негативна, но смягчается тем, что свойственно повышенное чувство чести. «Благородный пират» способен к великой любви к Медоре, что искупает присущую ему жестокость. Имя корсара останется в памяти веков, *«с одной*

святыней, с тысячью грехов».

В поэме «Бахчисарайский фонтан» Пушкин создает легенду, близкую байронической, он свободно излагает сюжет, не стремясь к этнографической достоверности, черпает материал из «турецких» описаний Байрона. Но главная роль поэтической «этнографии» заключается в указании на присутствие автора там, где происходят события. Авторское присутствие усиливается через описание запустения (*«Где скрылись ханы? Где гарем?//Кругом все тихо, все уныло»*; 1У, 170), а затем с введением образа «утаенной любви» автора (*«И по дворцу летучей тенью//Мелькала дева предо мной!»*; 1У, 170). Акцент на достоверность предания сделан в связи с изображением фонтана:

Младые девы в той стране
Преданье старины узнали
И мрачный памятник оне
Фонтаном слез именовали. (1У, 169)

Легенда, однако, преобладает над историческими данными, которые постоянно фигурируют в разных аспектах. «Южные поэмы» стали высшей ступенью «легендаризации» в творчестве Пушкина, являя собой образец романтического соотношения истории и вымысла. Любая ситуация, имеющая хотя бы небольшой исторический источник, доводится им до романтического эталона. Так возникают легенды о Гирее, Марии Потоцкой, реальные события в них лишь толчок к работе фантазии автора, легендарное легко отделяется от исторических моментов, становящимися лишь отдельными нотами в импровизациях Пушкина. Достоверность же легенды гарантируется лишь авторским присутствием. Лиро-эпический жанр романтической поэмы довел до логического завершения те стороны «легендаризации», которые недостаточно

подробно или последовательно реализовались в лирике Пушкина, в пределах которой они зародились. Они способствовали окончательной идентификации истинности события с поэтичностью вымышленного повествования.

О силе романтической традиции в поэзии Пушкина свидетельствует то, что сознательной борьбы с легендой или пародирования ее нет в его творчестве 1830-х гг. Романтическая легенда оставалась важнейшей особенностью его поэтического сознания, она никогда не отторгалась и не рассматривалась как чужеродное. Важнейшей чертой ее поэтики стало противоречивое сочетание устойчивых характеристик. Таков контраст между социальным статусом героя и его человеческими качествами: тиран Гирей способен на глубокую страсть, завоеватель Наполеон трогательно любит сына, борец за свободу Греции Байрон наделяется порочными страстями английского лорда. Ганнибал, Петр 1, Пимен наделены легендарными началами характера и поведения.

Романтическая легенда наполняет историю высоким смыслом. Находя в цепи случайностей яркое событие, выстраивая его в ряд с аналогичными, легенда возвышает его в свете романтического идеала. Ориентируя историю на общечеловеческие коллизии, она становится важнейшей формой ее осмысления. В легенде поэт обращается не к анонимным свидетелям, а к размышляющему сообществу. Добродетельные свойства исключительной исторической личности выступают как результирующая волевого акта, становятся зримыми и понятными читателю, даже эпоха неопределенного прошлого образует подтекст для политической легенды нового времени. Добродетель становится действенной, измеримой, может быть понята разумом. В качестве

ведущих признаков легенды следует выдвинуть следующие: 1) выбор в событии такой ситуации, которая своим содержанием позволяет читателю ориентироваться на судьбоносный эталон поведения (образ А. Шенье); 2) соединение бытовой эталонности с психологически принудительной последовательностью событий (последствия предсказания кудесника в «Песне о вещем Олеге»); 3) использование аллюзии и реминисценции для размышления о современных проблемах героя (образ Овидия); 4) включение личности в романтический ситуационный и персонажный стереотип и наделение героя эталонным статусом.

В секуляризованном мире XIX века романтическая легенда и легендарность как тип художественной переработки действительного факта свидетельствовали о попытке романтиков утвердить идею сверхприродных принципов человеческого существования в форме простого, наивного и внешне лишённого рефлексии сообщения. Пушкин, как и европейские романтики, обращается к типичному для легенды взаимопроникновению обыденно человеческого и таинственного. Собственно романтическое ограничение сводится к проблеме особенностей персонификации чудесного в образе человека. Романтики стремятся утвердить веру в чудодейственную силу поэзии, апеллируя к размышляющему и утонченно воспринимающему сообществу ценителей прекрасного, а нередко и к имперсональным авторитетам.

Создание легенды – существенный признак романтического историзма. Историзм возник в европейской культуре на рубеже XVIII – XIX веков как отклик на решение злободневных вопросов современности. Понятие историзма связывалось по преимуществу с отходом культурных устремлений от натурфилософии к философии истории. В отличие от Гете романтики полагают, что человеку

ближе всего его собственная история человеческого рода, нежели история возникновения вселенной, земли, царства растений и животных. Известный историк Ф. Майнеке пишет: «Суть историзма заключается в переходе от общего рассмотрения человеческих усилий в истории к индивидуальному их рассмотрению». ⁴¹

Проблема изображения прошлого в его характерологических, индивидуальных чертах встала в эпоху романтизма и была следствием процесса индивидуализации. Специфически неповторимые моменты в жизни отдельных национальных объединений стали предметом художественных обобщений. И современность, понятая как особый исторически неповторимый этап в развитии нации, могла им стать также. Современная действительность рассматривалась романтиками в контексте мировой истории человечества. «Дух эпохи», «дух нации» стали проблемами и теоретических раздумий и их художественного решения. Именно романтики привили культурному сознанию чувство истории. Историзм ищет специфические стороны в явлениях прошлого, настоящего и будущего, сознательно ставя их в исторический контекст.

Универсальная история мироздания перестает удовлетворять философов и писателей, на смену ей приходит индивидуализирующая философия истории. Легенда позволяла романтикам не воссоздавать прошлое в его изначальной истинности, а пересоздавать в соответствии с установкой на персонификацию истории, с повышенным вниманием к исключительным лицам и событиям. Романтический историзм в случае с Наполеоном оказывался фактом наличия героя в действительности, а содержащиеся в его художественном образе возможности развития относятся уже не к нему, а к духовным потребностям поэта как

творца новой его судьбы, лишь легендарно соотносящейся с именем исторического лица. Так осознавалось единство вечного и временного у романтиков. Значимость индивидуального нельзя обосновать всеобщей ценностью. Все, что существует в истории, не может продолжаться вечно, ибо в отличие от простого повторения происходящего, легенда – это такое событие, которое содержит в себе и погашение, уничтожение времени, с этим связаны все попытки романтиков сожалеть о былой славе героев, их прошлых триумфах, исчезнувшем могуществе, утерянном богатстве.

Романтики пытаются преодолеть несовершенство истории с помощью легендаризации прошлого. Сама история существует, потому что человек – существо конечное и несовершенное, его ограниченность исключает те возможности, на которые он претендует: на земле не может быть идеального состояния, не существует справедливого устройства мира. Благодаря постоянному несовершенству устройство мира должно постоянно меняться в процессе истории. История сама собой не может быть завершена – таково теоретическое обоснование творческой субъективности поэта, который исправляет ее несовершенство своим творчеством согласно идеалу.

Благодаря персонификации и мифологизации исторических сил исторические эпохи рассматривались как самостоятельные, замкнутые индивидуальные образования. Они обладают циклическим характером и особой духовной структурой. Целостность романтической культуры в историческом плане осмыслялась наподобие мифологической эпохи. Поэзия в эпоху романтизма становится источником мифологии, в то время как в древнюю, доисторическую эпоху мифология была источником поэзии.

Трансистоический характер носит в сознании романтиков поэзия и ее творцы. Пушкин раскрывает мифологию как источник легендарной поэзии в доисторическую эпоху в стихотворении «Арион».

Основные составляющие начала системы романтических ценностей особенно наглядны в стихотворении «Арион». Рассмотрим важнейшие из них. Пушкин не прошел мимо тех персонажей античных легенд, в которых романтические идеи могли получить последовательно образное воплощение. Таким героем оказался греческий поэт Арион, счастливая история спасения которого позволила наглядно подтвердить силу и значимость центрального тезиса новой системы литературных представлений — идею исключительности положения поэта в мире искусства и действительности. Образное воображение поэта-романтика всегда ориентируется на универсальный способ художественного воссоздания, и тип легендарного сюжета античности стал в начале XIX века одним из важнейших для романтиков.

Обращавшиеся к теме Ариона европейские современники и предшественники Пушкина — Ф. Шиллер, А.В. Шлегель, Л. Тик, Э. Лебрен, А. Шенье — использовали самые разнообразные источники: «Историю» Геродота, «Фасты» Овидия, «Гускуланские беседы» Цицерона, «Аттические ночи» А. Геллия, средневековый сборник «Римские деяния». Вопрос об источниках пушкинской версии и основных сторонах ее поэтической трактовки рассматривался в трудах Н. Сумцова, С. Любомудрова, П. Черняева, А. Малеина, Г. Глебова. Итоги были подведены Д.Д. Благим в обобщающей монографии «Творческий путь Пушкина»⁴², где подробно обоснован «подцензурный характер» основной задачи поэта — подтвердить свою глубокую и искреннюю верность идеалам декабристов и

сохранить память о погибших.

Однако до сих пор остается открытым вопрос о своеобразии основных романтических ценностей в этом стихотворении. Необходимо восстановить сложную систему легендарно-поэтических представлений, заключенных в картине.

Что составляет суть пушкинской интерпретации древнейшего поэтического предания? Выбор автором сюжета строго подчинен определенной цели: в центр стихотворения поставлен эпизод чудесного спасения, призванный с исключительной образной убедительностью подтвердить романтическую концепцию поэта как существа, наделенного особой судьбой и высокой функцией идеального преобразователя жизни.

Пушкин резко отталкивается от свойственной древним авторам подробно разработанной фабулы, отказывается от лиро-эпического развертывания легенды в рамках баллады, как поступает, например, А.В. Шлегель; сохраняя верность смыслу предания и духу ушедшей эпохи, он не подвергает ее ироническому переосмыслению, подобно Л. Тику. От овидиевской интерпретации легенды у Пушкина едва проступает мерцание двух мотивов: контраст слабости судна и могущества морской стихии и подтверждение того, что море для певца «верней корабля» («Фасты»).

В отличие от наиболее детализированного изложения легенды у Геродота Пушкин полностью снимает мотив враждебности корабельщиков по отношению к Ариону, обусловленный наличием у него приобретенных на чужбине сокровищ. В античной мифе нет грозы, корабельщики благополучно достигают берегов Коринфа, певец, спев песню, в торжественном одеянии сам бросается в море. В окончательной редакции пушкинского текста фраза «спасен

Дельфином, я пою» была снята, и певец не совершает никаких поступков — ни физических, ни словесных. Если у Геродота Арион коленопреклоненно умоляет корабельщиков сжалиться над ним и разрешить спеть ему предсмертную песню, то у Пушкина он поет не по чьему-то желанию, а исключительно по внутреннему побуждению. Всецело погружая образ певца в сферу искусства и порывая с бытовыми и психологическими мотивировками легенды, Пушкин формирует новое обширное лирическое пространство, которое может быть открытым для разнообразных психологических, биографических и даже философских соответствий и уподоблений.

Поставленной задаче воссоздать античную легенду в романтическом ключе соответствует и лексическое наполнение текста, лишенного античного колорита, — Пушкин использует преимущественно нейтральные лексемы, только один ряд слов выпадает из общего правила и достигает высокого семантического ореола (*моцны, кормщик, лоно, гимны, риза*). Прием нагнетания слов высокого слога придает изображаемой картине слегка архаизирующую тональность, относя события к далекому прошлому. Условный характер местного колорита позволяет романтику избрать нужную ему систему изобразительности и соотнести происходящее со своей собственной биографией или поэтической судьбой. «Арион» примыкает к циклу «крымских» стихотворений, опубликованных в издании 1826 года под рубрикой «Подражания древним». Фрагменты его пронизаны выразительными впечатлениями Пушкина от восприятия южной природы Крыма, напоминающей средиземноморские пейзажи. Крым как бы становится своеобразным уголком Древней Греции. Стиль «Ариона» и «подражаний древним» знаменовал собой возрождение внутри романтизма первозданности неоклассического стиля. Принципы

романтического эллинизма определялись особым характером использования реалий античной культуры: апеллируя к духу ушедшей эпохи, романтики в то же время ограничивали ее целостное воссоздание отдельными конкретными деталями, — как правило, пейзажными, скульптурными или архитектурными. Всеобщие начала романтического идеала сохраняли доминирующее положение, а изображение любой новой реальности всецело ему подчинялось. Эллинистические ассоциации, намеки, аллюзии служили общему универсальному методу отображения. Особенно действенными средствами поэтической выразительности они стали в сфере лирики, где кратковременные переживания проецировались на широкое «поле истории».

Предметный план содержания «Ариона», как и лексический, несет на себе печать нейтральности и своеобразной анонимности. В соответствии со сказочной традицией перед нами предстают три этапа плавания — по спокойному морю, в период разгула своевольной и слепой стихии и в момент обретения спасительного берега, — метафорически реализуя общеромантическую концепцию жизненного пути человека как плавания-путешествия с целью обретения духовно близкого, родного предела. В этой перспективе судьба и поведение пловцов и певца различаются. Если подробно сообщаются местоположение и физические действия кормщика и пловцов, то место певца не обозначено никак. Он оказывается как бы пространственно изолированным («Нас было много на челне» — кажущаяся конкретность всеобщего присутствия), в то время как каждому из пловцов определено и место и дело («Иные парус напрягали, // Другие дружно упирали...»). Глаголы *напрягали*, *упирали* настойчиво подчеркивают активный и дружный характер физических усилий пловцов в противовес беспечной легкости и

кажущейся незначительности действий певца. Однако ценностная значимость его поведения неожиданно подчеркнута кольцевым повтором личного местоимения: «*А я... я пел...*». Разнонаправленность действий двух сторон сочетается с неопределенностью общего результата. В отличие от пловцов поэт не преследует в своих песнях определенных целей. Линия судьбы певца заранее отделена от линии судьбы пловцов, а неожиданное изменение ситуации, обозначенное в тексте многоточием («*А я — бесконечной веры полн — / Пловцам я пел...*»), (111, 58) радикально не влияет на его положение в мире. Носитель изменяющего ситуацию начала возникает извне и нарушает лишь судьбу пловцов. Происходит смена пространственных и временных координат, звуковых характеристик (от молчания и тишины, не нарушаемой, по-видимому, пением, к грозе и шумному вихрю). Во всеобщем катаклизме только певец сохраняет внутреннюю непоколебимость и находится вне пределов досягаемости стихии подобно пушкинской героине стихотворения 1825 года «Буря» («Ты видел деву на скале...»). Он изначально приобщен к духовному истоку жизни, существует в особой системе духовных измерений, чем и объясняется беспечность и независимость его поведения.

Смысловая насыщенность отличает и предметные эпитеты. Так, определение «грузный», характеризующее челн, переносит акцентирует непрочность судна: несмотря на мастерство и ум кормщика, слаженную и дружную работу гребцов, челн не может противостоять стихии — неодолимой, непредсказуемой, коварной, олицетворяющей злой лик природы. И пловцы гибнут не только из-за ненадежности челна, тому виной не только гроза — они гибнут от причины, не зависящей ни от объективных (крепости или ветхости судна), ни от субъективных (личных волевых усилий людей)

обстоятельств.

Таким образом, личная судьба певца только внешне включается во всеобщую жизнь природы, внутренне же она не зависит от ее законов, так как поэт не подвержен власти земных владык. Это и составляет собственно художественную тенденцию романтического метода и образует его проблематику. Предметный план без остатка подчинен идейной задаче, что вызывает потребность в аллегории, заставляет автора отказаться от избыточной конкретизации и детализации. Однако то, что в предметной картине указанная смысловая тенденция непосредственно не выявляется, открывает перед Пушкиным своеобразное преимущество: создается дополнительный стимул для переосмысления сюжетной ситуации, для активизации восприятия читателя и расширения сферы его воображения. Предметный мир воссоздан не в своей неоднородности, а строго дифференцированно, в зависимости от того, что актуализируется в воспринимающем сознании. Статика предметного мира подчиняется энергии лирической взволнованности, и круг аналогий чувствам лирического героя все более и более расширяется. Сами чувства автора и героя в «Арионе» почти не обнаруживаются: приобретая «центробежный» характер, они «пронизывают» различные объекты внешнего мира.

Романтическая личность, как известно, требует для своей реализации безграничного простора, освобождения от сковывающих ее сил, безудержно стремится раздвинуть рамки лирического «я». В рассматриваемом стихотворении это осуществляется за счет точно дозированного вовлечения в текст символически истолкованных деталей предметной изобразительности.

«Арион» знаменует новый этап в эволюции романтического стиля Пушкина. В период южной ссылки образ моря и морской

стихии были для поэта символом непреклонной воли лирического героя и гордого неприятия обыденности. После 1825 года формируется новый аспект содержания традиционного образа: море таит в себе угрозу, чревато гибелью и уничтожением. Меняется и образный контекст слова «берег», опиравшийся ранее на представления о желанной свободе, поисках обетованного края, духовной прародины (стихотворение «Погасло дневное светило»). В этом понимании он сохраняется в тех произведениях второй половины 20-х годов, где воспроизводится романтическое состояние духа адресатов лирических воспоминаний (например, в стихотворении «Не пой, красавица, при мне...»; 1828).

Во второй половине названного десятилетия резко возрастает ассоциативный ряд значений слова «берег» как места отдохновения героя от шумной светской суеты, приюта уединения и творчества. Концовка «Ариона» демонстрирует предельную степень уединенности поэта-романтика: морская скала, узкая полоска суши, всепоглощающая устремленность певца навстречу сиянию солнца — и заключает в себе заветную цель любого «плавания в море житейском», причем интересно, что на первый взгляд она достигается случайно. Традиционный для всей системы пушкинской лирической образности мотив солнца символически знаменует пробуждение живых сил души поэта и, вероятно, поэтического вдохновения. В последних двух строках - *«И ризу влажную мою //Сушу на солнце под скалою»* (111, 58) - Пушкин косвенно обращается к горацианской традиции благодарения властителю морских стихий. В оде Горация «К Пирре» герой, избежав опасностей любви, сравнивает себя с погибавшим и спасшимся пловцом: «влажны ризы пловца по обету повешены мной перед богом морей». Пушкин расширяет ситуацию мотива благодарения и

снимает иронию, характерную для Горация. Риза становится формой торжественных одежд певца, серьезно и благоговейно относящегося к своему дару, который обладает чудесным свойством оберегать и хранить поэта.

Общеизвестна биографическая соотнесенность сюжета стихотворения с реальной судьбой Пушкина. В «Арионе» проведена прямая аналогия судьбы героя и судьбы поэта. Смертельная опасность счастливым образом преодолена певцом, наступают психологическое облегчение и поэтическое просветление, погружение в мир свободного искусства. Объяснение этому дается в чисто романтическом ключе: решающая роль в благоприятном исходе принадлежит поэзии.

Спасение Пушкина в «грозу» 1825 года внешне выглядит случайным, так как принципиально несовместимо с логикой поведения самодержавного властелина, для которого возвращение поэта из ссылки в Михайловском — широковещательный жест в адрес общественного мнения, смертельно напуганного репрессиями в отношении декабристов. Но, согласно внутренней логике стихотворения, поэтический дар сильнее любой «грозы» — а певец не только наделен пророческим свойством предвидения (недаром он «беспечной веры полн» — по-видимому, в свое высокое предназначение, как и его предшественник, мудрый кудесник из «Песни о вещем Олеге»), но и неведомым образом храним и оберегаем своим песнопением.

Именно причастность к духовной сфере высокого искусства делает певца неуязвимым со стороны враждебных сил. Не случайно, что и до и после грозы он как бы изъят из сферы материально-пространственных взаимоотношений. Линия его судьбы неведомо проходит сквозь сеть всевозможных искусств стихийных начал и

всецело определяется духовной стороной, творчеством. Случайные повороты на жизненном пути не могут изменить основных свойств поэтической души. Беспечность по отношению к непредвиденным «возмущениям» природы объясняется тем, что единственной областью его волеизъявлений остается искусство. Чудесный характер спасения заставляет поэта на миг со всей отчетливостью ощутить тайну своего избранничества — *«Лишь я, таинственный певец, //На берег выброшен грозою...»*. (111, 58)

При таком осознании этих строк становится более ясным смысл эпитета «таинственный», то есть находящийся в положении избранника судьбы благодаря покровительству силы, источник которой остается неизвестным. Важно также отметить, что с помощью этого эпитета усиливается мотив тайны: таинственной оказывается не только спасение певца, но и его «пение», то поэтически ликующего, то вторящего звукам «шумного» вихря, с налету измявшего лоно волн. Смена адресата «пения» (пловцы — солнце) несколько не меняет поэтической сущности певца, отмеченного печатью тайны. Исчезновение прежнего адресата не привело к более отчетливой конкретизации нового — солнца, которое таит в себе новую загадку.

Незримое покровительство неизведанных, лишь душевно предвосхищаемых сил ведет поэта к осознанию своего права на особую с ними связь. Губительный или ограждающий от опасностей характер действия этих сил непредсказуем, они произвольно меняют свои «намерения», одна акция становится оборотной стороной другой. Чудесное обладает в романтической концепции мира удивительной способностью, и удваиваться и двоиться (на охраняющее начало или на губительное).

Тайна поэтической судьбы остается принципиально

нераскрытой, все свершившееся принимается как должное, само собой разумеющееся, загадочность источника спасения становится естественным исходом грозы, не вызывая желания его обнаружить. «Сладость» рационально непостижимой тайны сполна ограждает экзальтированного романтического читателя. Умолчание о главном событии становится настолько притягательным, что снимается любое недоумение.

Ситуация таинственного спасения в результате скрытого покровительства в «Арионе» развернута: буря, губительная для сосредоточенно серьезных пловцов, является спасительной для беспечного певца. Вовлеченность пловцов в движение судна оказывается их порабощением и возможностью последующей гибели, — в противовес этому невовлеченность в движение поэта становится залогом его таинственного спасения, то есть отстраненность выступает как форма внутренней свободы. «Благорасположенность» стихии к поэту является судьбоносной прямом смысле слова — «На берег выброшен грозою!» Подобное отношение стихии к поэту есть признание его особой избраннической роли: гроза превращается в тайный знак, который подает судьба, знаменуя добрые намерения только по отношению к нему.

В ликующей концовке стихотворения перед певцом открывается перспектива «воскрешения» его поэтической души, восславляющей высокую идею свободы, верность которой — «я гимны прежние пою» — составляет его призвание. Таков основной по существу философский итог стихотворения, обнаруживающий своеобразие романтической переакцентуации античной легенды в лирике Пушкина. Лирическое «я» в «Арионе» находится не в состоянии отрешенности и отчуждения, столь типичного для

пассивных романтиков, а погружено в мир высших ценностей Пушкина — радостного приятия всей полноты жизни и утверждения исключительной роли поэзии в человеческом обществе.

Романтическое «я» не отчуждено от мира. Это напоминает тайное покровительство музы в произведении «Ответ анониму» сохраняется ранее изложенная концепция судьбы:

О, кто бы ни был ты: старик ли вдохновенный,
Иль юности моей товарищ отдаленный,
Иль отрок, музами таинственно храним. (111, 229).

Судьба как психологический субстрат романтической ценности

Легенда стала формой романтического представления о враждебности судьбы человеку. Психологическое пространство легенды знаково ограничено и замкнуто, охватывая одно событие, что способствовало утверждению веры в чудодейственные силы романтической поэзии, так как оно содержало призыв к помощи со стороны анонимного покровителя. Модель поведения героя строилась по определенной схеме: предощущение опасности, развитие страсти, наступление кризиса и катартическое очищение. Исключительные свойства эталонной личности при такой разработке становятся зримыми и свидетельствуют об ее избранности. Чудо преображения действительности продолжала традиции средневекового миракля – сверхъестественные силы отличаются дуалистичностью своего поведения: одним приносят гибель, другим успех, удачу и счастье.

В легенде о Наполеоне содержатся важные для романтического психологизма понятия судьбы, рока, предопределения, промысла, участи, фатума. Как «мятежной вольности наследник и убийца», он избранник и орудие провидения. Парадоксальным образом он завещал миру «вечную свободу».

Наделение характеров исключительных людей, обладающих яркой индивидуальностью, особой судьбой становится определяющей чертой сознания романтика. Интерес к индивидуальной психологии, к специфике человеческого характера привел романтиков к исследованию человеческой судьбы, к анализу соотношения субъективных устремлений героев и их объективных последствий.

Судьба – психологическая константа романтического лирического героя. Сила поэтических высказываний покоилась на многозначности этого понятия. В.С. Соловьев утверждал: «Есть нечто, называемое судьбой, - предмет, хотя не материальный, но, тем не менее, вполне действительный. Я разумею пока под судьбою тот факт, что ход и исход нашей жизни зависит от чего-то кроме нас самих, от какой-то преодолевающей необходимости, которой мы волей-неволей должны подчиниться. Как факт это бесспорно: существование судьбы в этом смысле признается всеми мыслящими людьми, независимо от различия взглядов и степеней образования».⁴³

В процессе движения романтической культуры на путях индивидуализации все острее ставится вопрос о сущности человека. Понятия «дух эпохи», «душа эпохи» содержат внутреннее требование определить психологическую структуру персонажа, героя, лирического субъекта, что потребовало от романтиков поставить проблему истории человеческой судьбы. Уже говорилось о том, что в творчестве Пушкина сон представляет собой особый вид проявления внутренней жизни, преисполненный судьбоносного значения.

Тема судьбы открывала для Пушкина возможность сопоставить человека с универсальными законами бытия, разрешить

романтический конфликт идеала и действительность с помощью взаимоотношения человека и судьбы. Отправной точкой для него стали концепции судьбы в лирике Батюшкова и Жуковского, которые в свою очередь постоянно обращались к русскому XVIII веку, когда активно культивировалась античная традиция. «Злая судьбина» и «неумолимый рок» стали клишированными понятиями уже тогда, и молодой Пушкин их прочно усвоил. Момент психологической рефлексии заметен уже в творчестве Сумарокова и Державина, но подлинными виртуозами психологического романтизма стали Батюшков и Жуковский.

Поэзии Батюшкова присуще чувство разлада идеала и действительности.⁴⁴ Обращаясь к античности, он связывает тему судьбы с темой смерти, образом богинь судьбы Парок. Такова «Тибуллова элегия» 1809 г. Мольбе доступны только боги, но не Парки. Обрекая Тассо на изгнание и нищету, судьба дарует ему свободу только в час его смерти (в стихотворении «К Тассу» 1808 г.). Боги не могут его уберечь от власти Парок, судьба является высшей силой, даже боги ей подчинены. Парки равнодушны к страданиям и мольбам человека, лирический герой Батюшкова⁴⁵ остается один на один с враждебными силами. Судьба непримирима, глуха к сетованиям человека, ее приговор неизменен. Очень часто судьба осуществляет несправедное гонение. Высшие силы бытия противостоят человеку в предромантической лирике Батюшкова (элегии «Гезиод и Омир – соперники», «Странствователь и домосед», «Подражания древним»). Только в элегии «Выздоровление» его герою удается победить смерть с помощью любви, герой находит утешение под покровительством амура вопреки враждебности рока. Он может обрести счастье в потустороннем мире, который предстает перед ним как идиллия,

как прекрасный рай, область, на которую не простирается влияние рока. Рок лишается своего могущества, а герой обретает гармонию, красоту и счастье. Условием свободы от власти судьбы является отказ от материальных благ и признание неизбежности смерти, которой у него постоянно сопутствует судьба. Внутренне освободиться от судьбы может и человек, наделенный талантом поэзии. Батюшков противопоставляет судьбе талант:

Пускай свирепый рок по воле им играет:
Пускай незнаемый, без злата и честей,
С главой поникшею он бродит меж людей;
Пускай фортуною от детства удостоен
Он будет судия, министр, иль в поле воин, -
Но музам и себе нигде не изменит.

В самом молчании он будет все пиит. (187) ⁴⁶

Счастье приходит к человеку вместе с поэтической мечтой, хотя это кратковременный этап молодости. Мечта объективно противостоит судьбе. Любовь награждает поэта за его безвестность, приносит успокоение и счастье. Постепенно тема судьбы у Батюшкова возвышается до универсального принципа жизни, она всегда враждебна человеку, но он на краткий миг преодолевает ее, забывшись в поэтической мечте. Она позволяет обрести внутреннюю свободу лирическому герою. Однако судьба карает поэта за его преданность богу поэзии, хотя служение Фебу есть залог его бессмертия. Батюшков использует мир античности для воссоздания романтического идеала. Покровительство бога поэзии есть дар, никому кроме поэта не доступный.

Таинственная сила судьбы использовалась романтиками так часто и охотно, поскольку она исторически не имела

антропоморфного облика. Она сурова, безлична, всегда неизвестна человеку. Она дает человеку жизнь, но и определяет не только путь к богатству или бедности, но и счастье и несчастье. Все обстоятельства жизни являются следствием ее приговора. Таинственная неопределенность романтического идеала могла быть реализована в контексте абстрактных образов судьбы.

Важное значение для психологического обоснования судьбы имела поэзия Жуковского, который осваивал ее в сфере традиционных религиозных представлений. У Жуковского, судьба определяет нравственные качества человека (стихотворение «Сельское кладбище», в редакциях 1802, 1839 гг.). Он верит в справедливость провидения, которое карает лишь несправедливо живущих. Романтизм Жуковского лишен индивидуалистической настроенности, его дуализм «проявляется не в конфликте человека с обществом, а в философском двоемирии». ⁴⁷ Жуковский наиболее последовательный христианин в кругу пушкинских друзей. Его христианская позиция способствовала преодолению трагичности того обстоятельства, что человек подвластен судьбе. В отличие от героев Батюшкова герой Жуковского не выбирает счастье, оно ему ниспосылается свыше, судьбой. Ее власть заканчивается только со смертью человека («Могила»), нередко Жуковский отождествляет судьбу и смерть. Так причина преждевременной смерти А. Тургенева – приговор судьбы:

О друг мой! неужли твой гроб передо мною!

Того ль, несчастный, я от рока ожидал!

Забывшись, я тебя бессмертным почитал... (1, 59)

Поэт смиренно принимает удары судьбы, не отвергая всего того, что она посылает:

Следуй же мудрым! всегда неизменный душою,

Что посылает судьба, принимай и не сетуй! Безумно
Скорбью бесплодной о благе навеки погибшем
То отвергать, что нам предлагает минута! (1, 292)

У поэта особая судьба – он никогда не унижится перед фортуной, отказ от славы и роскоши открывает ему путь к бессмертию – «Стезя к бессмертию судьбой открыта нам!» («К Поэзии», 1804; 1, 63). Но и быть поэтом суждено человеку роком. Понятие рока у Жуковского приближается к христианскому провидению. У него поэт как бы благодаря своей нравственности настигает свою судьбу, сливается с ней. Нравственность – та единственная основа жизни, благодаря которой не только поэт, но простой смертный может рассчитывать на покровительство судьбы.

Частное человеческое начало без всякого трагизма поглощается общим, божественным. Человек достигает идеала, реализуя его в собственно душевной жизни. Он не ищет его во внешних сферах жизни, он всецело погружен внутрь собственного сознания. Жуковский выбирает не противостояние судьбе, как это делает Батюшков, а христианский стоицизм.

Пушкин наследует оба решения темы судьбы. Человек прав в своем стремлении к счастью наперекор судьбе – таков девиз молодого Пушкина-лицеиста, совпадающий с позицией Батюшкова. Единственную цель живого человека составляет наслаждение, драматических отношений со смертью у лирического героя молодого Пушкина нет. В стихотворении «Блаженство» он вводит понятие рока в ироническом ключе. Часто судьба оказывается у Пушкина благосклонной к человеку и его ждет счастье. Радость возможна и за пределами жизни. Христианские представления о загробной жизни становятся предметом игры. Но в то же время он освещает проблему судьбы преимущественно в сфере поэтического

творчества, лишая ее трагического звучания. Жуковский покоряется судьбе со всей серьезностью, а Пушкин иронически говорит о готовности быть по доброй воле послушным судьбе как условию независимости поэта. Поэтому судьба никак не ограничивает его свободу.

В посланиях «К другу стихотворцу» и к Юдину он впервые противопоставляет поэтическую мечту и власть судьбы: «Судьбы всемогущее поэт»!

Романтическое сознание вносит в тему судьбы трагическое звучание. Начало изменений может быть датировано появлением стихотворений, в которых он выражает свою неудовлетворенность своей судьбой («Нет, нет, напрасны ваши пени», «Я пережил свои желанья», «Алексееву», «Телега жизни»), которая становится непримиримой, но поэт ей не покоряется. В послании «Чаадаеву» 1821 г. лирический герой Пушкина отказывается от страстей и одновременно от искренности и свежести чувства. В стихотворении «Кинжал» романтически сильная личность противостоит тирану, на борьбу с которым его направляет богиня мщения и судьбы Немезида. По воле судьбы наказан тиран. В случае с Наполеоном «длань народной Немезиды» восстанавливает справедливость. В послании «К Овидию» намечается мысль о противостоянии судьбе благодаря поэтическому таланту, дарующему бессмертие. В «Телеге жизни» человек и в пору юности, и зрелости, и старости предопределен законами бытия. Судьба Наполеона и Байрона Подтверждает этот вывод в стихотворении «К морю»: «Судьба земли повсюду та же». В этой сентенции нет и признака надежды.

В стихотворениях на лицейскую годовщину Пушкин рисует судьбу равнодушной:

Увы, наш круг час от часу редееет;
Кто в гробе спит, кто дальный сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему...(11, 428)

Судьба не вмешивается в течение жизни, не обладает божественным статусом, как у Жуковского. Враждебность судьбы преодолевается верностью идеалам молодости. Члены «святого братства», верные лицейской дружбе, противостоят судьбе. Пушкин благословляет судьбу за то, что он не одинок, дружеское единство никто не может разрушить:

Куда бы нас не бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село. (11, 425)

Новая разработка темы дана в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный». Судьба скрывает от человека цель жизни. Смерть для Пушкина является психологической драмой сознания, а не действия. Если жизнь конечна, то остается неясным, на каких условиях она дается человеку. Судьба приравнивается к общим законам бытия, и поэт не видит смысла человеческого существования в силу указанного обстоятельства:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум. (111, 104)

Поэту неясно, кто его вызвал к жизни «враждебной властью», которая ввергает человека во власть страстей и обрекает на

постоянные сомнения. Размышления лирического героя соответствуют его эмоциональному настрою. Жизнь осознается как дар свыше, но одновременно она ощущается им как лишенная смысла. Враждебность судьбы обнаруживается в том, что она скрывает от человека его жизненное предназначение. Вопросы о том, зачем дана жизнь и почему она заканчивается так жестоко – *«зачем судьбою тайной//Ты на казнь осуждена?»*, - остаются без ответа. Жизнь, лишенная смысла, ведет к обесцениванию всего, что окружает героя, обрекая его на тоску и прозябание («однозвучный жизни шум»).

Митрополит Филарет откликнулся на это стихотворение, справедливо усмотрев в нем полемику с доктриной христианства, и попытался противопоставить ему благодать провидения.

В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных»(1829) смертный человек как часть вечного человечества может примириться со своей смертью, если ощутит мудрость вселенской гармонии. Вечное бытие природы отождествляется вечностью человеческого рода. Одинокий человек трагически переживает свою противопоставленность природному мировому единству, но как часть человечества образует единство высшего гармонического порядка. В кругообороте поколений, их закономерной смене нет места судьбе как отрицательному началу.

Возврат к индивидуально пессимистической точке зрения на судьбу характерен для стихотворений «Бесы», «Зимняя дорога». Жизнь лишается и цели и смысла, а страх и тоска охватывают лирического героя. Бессмысленна и судьба, и человек, будучи игрушкой в ее руках. Вечному обновлению человечества трагически противостоит конечность индивидуального существования.

В романе «Евгений Онегин «фортуна злая» является причиной гибели Ленского, холодности и позднейшего отворачивания к жизни Онегина, несчастья Татьяны, отдавшей «судьбу» в «руки модного тирана». Судьба предстает всевластной и в трезвом скептицизме Онегина, и в доверчивости своему чувству Татьяны. «Лепаж стволы роковые» в сцене дуэли становятся формой прямого вмешательства судьбы. Смерть Ленского становится событием, решающим судьбы всех героев. Герои обретают свободу, отказываясь от счастья, вера в него остается слепой, а истина ведет к скептицизму. Апелляция к идее романтически понимаемой судьбы пронизывает и роман в стихах Пушкина.

Трагическое звучание темы судьбы постоянно усиливается в творчестве Пушкина 1820-х гг. Судьба неизменно противостоит поиску прекрасного и возвышенного идеала.

Человек бессилён против жестокости судьбы, но в момент осознания ее бессмысленности он оказывается сильнее. Судьба не только жестока и разрушительна, но и обрекает человека на духовное умирание, поскольку лишает его способности любить и чувствовать прелесть бытия, отравляя сознание неизбежностью смерти.

Энергия романтического идеала оживила тему судьбы, придала ей особый, ключевой смысл. Судьба положена в основу большинства романтических конфликтов, пронизывая жизнь человека от отдельного мига его существования до мироустройства в целом. Это обстоятельство обуславливает проникновение темы судьбы в многие важные темы пушкинского творчества – дружбы, любви, счастья, покоя и воли, назначения поэта. Она становится как бы психологическим субстратом пушкинского лирического творчества в целом.

Новое понимание поэтических ценностей — соотношение реального и идеального — нашла у Пушкина всестороннее решение, в результате чего изменился подход к процессу восприятия вещей, ситуаций, событий, то есть того, что ранее не входило в задачу поэта. Теперь любой объект стал приобретать в системе поэтических представлений положительную или отрицательную ценностную значимость. Эстетическая наполненность объекта становится важнее его реального существования. Глубоко прочувствованные поэтом ценности его сознания служат способом ориентации в окружающем мире.

Герой Пушкина готов бежать от опостылевших ему ценностей, повинуясь таинственной романтической жажде нового и неизведанного. Герой постоянно исполнен тоски по неизведанной дали будущего. Кризис ценностей прошлого не означает всеобщего кризиса, поскольку романтики обретают в результате активного поиска новые ценности.

Согласно романтическому представлению необходимо разграничить внешнее («прозаическое») и внутреннее («поэтическое»). Поэт погружается в непроницаемую «тайную свободу», и вдохновение как бы следует за ним, становясь недоступной никому из непосвященных.

Романтическая аксиология Пушкина стала основой художественных исканий последующей русской лирики. Новое Романтическое открытие внутреннего лирического «я» стало решающим началом реформы русской лирики на рубеже XVIII — начала XIX века.

Проблема взаимоотношения мира и человека находится в центре романтического сознания Пушкина – мир признается как нечто негативное, лишенное свободы, главного условия

осуществления поэтом свое индивидуальности. Поэтическая аксиология романтизма обладает значительным позитивным началом. Ни один образ сам по себе не имеет ценности вне личностного отношения поэта. Ценность реализуется волевым актом поэта в художественном тексте, подтверждая его свободу. Мгновение творчества становится посредником между памятью и забвением, местом перехода от истины к иллюзии. Уникальность момента поэтического озарения препятствует его интеграции в обычную жизнь, поэтому оно безмолвно. Все, что переживается и созерцается в момент творчества, несет в себе эстетически ценное начало. Эстетическое обретается в момент творчества, поэтому оно недоступно прагматике повседневного сознания.

¹ См.: Смирнов А.А. Романтический принцип «самовыражения» в лирике В.А. Жуковского//Жуковский и литература конца XVIII — XIX века. М., 1988. С. 11—28.

² Коровин В.И. Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов//История романтизма в русской литературе. М., 1979. Т. 1. С. 186.

³ Тонкий анализ этой особенности лирики Пушкина см.: Грехнев В.А. Пушкин: «Лирическое движение»//Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 27—40.

⁴ Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 174—175.

⁵ Abrams M. N. Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. N. Y., 1971; Romanticism reconsidered / N. Frye. N.Y., 1963; Bowra M. The Romantic Imagination. Oxford, 1950; Oppel

H. The Sacred River. Frankfurt, 1948; Beer J. Coleridge The Visionary. London, 1959; Gerard A. English Romantic Poetry: Ethos, Structure and Symbol in Coleridge, Wordsworth, Shelly and Keats, Berkeley, 1968; Murry J.M. Keats. London, 1955.

⁶ Гегель. Эстетика. Т. 2. С. 241.

⁷ Там же.

⁸ Термин П. Моро - Moreau P. *Âmes et thèmes romantiques*. P., 1965 (De quelques paysages introspective)

⁹Brentano Cl. *Sämtliche Werke: In 36 B.* Stuttgart, 1975. B.16. S.314

¹⁰ Гегель. Эстетика. Т. 2. С. 243.

¹¹ См. рецензию В.Г. Белинского на девятое издание риторики Н. Кошанского. - Белинский В.Г. *Собрание соч.:* В 9 Т. М., 1981. Т. 7. С. 512 – 522.

¹² Frye N. *The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism // Romanticism reconsidered*. Ed. by N. Frye. N.Y., 1964. P.5.

¹³ Hillmann H. *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. F.a/M .1971; Манн Ю.В. *Динамика русского романтизма*. М., 1995

¹⁴ Целостный анализ данного текста Пушкина в аспекте указанной проблематики см. в исследовании В.И. Коровина *Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждения романтизма в русской литературе: 1790 - 1825*. М., 1979. С.183 - 208

¹⁵ Карамзин Н.М. *Избранные сочинения:* В 2 Т. М.-Л., 1964. Т. 2. С. 156.

¹⁶ См. об этом подробно: Веселовский А.Н. *В.А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения*. СПб., 1904. С. 492.

¹⁷ О роли романтики как доминирующего пафоса в литературе первой половины XIX века см. в теоретической монографии Е.Г. Рудневой «Романтика в русском критическом реализме: Вопросы теории». М., 1988.

¹⁸ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 130.

¹⁹ Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 Т. М.;Л., 1964. Т.2. С.182.

²⁰ Recherches sur le roman historique en Europe: XYIII-e - XIX-e s., Les Belles Lettres, P., 1973; Jenssen Ch. Der historische Roman. Berlin, 1954; Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.

²¹ См. А.Н. Веселовский. Опыты по истории развития христианской легенды//ЖМНП. 1875 – 1877. ТТ. 178, 187, 189.

²² Barbéris P. Chateaubriand, une réaction au monde moderne. P., 1976.

²³ Томашевский Б.В. Литература и биография//Книга и революция 1924. № 4. С. 6 – 9. Томашевский понимал легендарную биографию как искусственную, с намеренным подбором реальных и вымышленных событий, складывающихся в некий эталон. В качестве примера эталона для легенды он предлагал тип «умирающего поэта», поэта «с утаенной любовью», поэта-изгнанника. Однако эта работа не содержит конкретного определения легенды как предмета пристального внимания романтиков. Г.О. Винокур в книге «Биография и культура» (М., 1927) выделил эталон «ленивого и беспечного поэта», изгнанника, «вертеризм». Эти идеи были развиты на конкретном материале творчества Рылеева в статье А. Авербух «Образ Рылеева в

легендарно-поэтической традиции//Историко-литературные опыты. Иркутск, 1930. В ней рассматривались проблемы легендаризации жизни Рылеева его литературным окружением. Она понимала легендарную биографию как фиктивную, противопоставленную фактической. Письма Рылеева к жене, воспоминания его друзей стали материалом романтической легенды, во многом не совпадающей с реальными обстоятельствами его жизни и смерти.

²⁴ Пушкин стал создателем романтической легенды о трагически погибшем французском поэте-лирике. Об отношении Пушкина к творчеству А. Шенье наиболее подробно говорится в глубоких работах Ю. Веселовского «Пушкин и Шенье»// Пушкин/ <Соч.> Под. ред. С.А. Венгерова. СПб., 1909. Т. 3. С. 581 – 584; Б.В. Томашевского Пушкин и Франция. Л., 1960. С.160 - ; статьях Е.П. Гречаной «Андре Шенье – поэт» и «Андре Шенье в России» в издании: Андре Шенье. Сочинения 1819. М., 1995. Пушкинская легенда о Шенье определяет трактовку его образа у Лермонтова и других русских поэтов.

²⁵ Byron G. G. Poetical Works. Oxford, 1979. P. 106.

²⁶ Тема преследуемого поэта характерна для русской лирики 1820-х гг. «Тасс в темнице» П. Плетнева, «Байрон в темнице» П. Габбе, «Певец в темнице» В.Ф. Раевского. Традиция была создана Батюшковым в исторической элегии «Умиравший Тасс».

²⁷ Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., <1818>. Т.1. С. 142.

²⁸ См.: Творогов О. Лексика «Песни о вещем Олеге»//Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1959 Т. 169. С. 229 – 252.

²⁹ Об образе Наполеона в целом и в его эволюции в творчестве Пушкина много ценного сказано в содержательных работах

отечественных и зарубежных ученых: Муравьева О.С. Пушкин и Наполеон: Пушкинский вариант «наполеоновской легенды»// Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т.16; Реизов Б.Г. Пушкин и Наполеон//Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1975. С. 51 – 66; Дубровский Н.А. Наполеон 1 в русском обществе и литературе//Русский вестник. 1895. №№ 2, 4, 6, 7; Грунский Н.К. Наполеон в русской художественной литературе//Русский филологический вестник. 1898. № 3 – 4; Monnier A. Puskin et Napoleon//Cahiers du monde russe et sovietique. 1991. V.32. N 2; Rothe H. Puskin und Napoleon//Arion: Jahrbuch der deutschen Puskin-Gesellschaft. 1989. B.1; Pachmuss T. Terras V. The shift of the image of Napoleon in poetry of A. Puskin//Slavic and East European journal.1961. V. 5. N. 4; Sorokine D. Napoleón dans la literature russe. Paris, 1974; Descotes M. La légende de Napoleón et les écrivains francais du XIX s. Paris, 1967; Deschamps J. Sur la Légende de Napoleón. Paris, 1931; Chasse Ch. Napoleón par les écrivains. Paris, 1921; Tulard J. Le myth de Napoleon. Paris, 1971; Dell'Isola M. Napoleón dans la poésie italienne à partir de 1821. Paris, 1921; Schömann M. Napoleón in der deutschen Literatur, 1930; Stählin F. Napoleón Glanz und Fall im deutschen Urtiel. 1952; Wülfing W. Napoleón-Bibeln// Wege der Literaturwissenschaft/ Hg. J. Kolkenbrock. 1985.

³⁰ Стенник Ю.В. Традиции торжественной оды ХУ111 века в лирике Пушкина периода южной ссылки: «Наполеон»// ХУ111 век. М., 1975. Сб. 10. С. 109.

³¹ Стоюнин В.Я. Пушкин. СПб., 1881. С. 141 – 144.

³² Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. М., 1971. Т. 2. С. 243.

³³ «Оду с французского» Байрон опубликовал под видом

перевода, в действительности же это оригинальное произведение, которое написано после поражения и капитуляции и достаточно полно выражает отношение к французскому полководцу как и душителю и провозвестнику свободы. - Вугон G.G. *The Poetical Works*. Oxford, 1979. P. 607.

³⁴ Относительно местопребывания Овидия существовали две версии: «аккерманская» основывалась на местных преданиях, «томская», согласно которой поэт жил в городе Томы в устье Дуная, на свидетельствах самого Овидия. – См.: Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании//Публий Овидий Назон. Скорбные элегии: Письма с Понта. М., 1978. С.197. Теоретически Пушкин отвергал «аккерманскую» версию и следовал исторической правде – об этом свидетельствуют его примечания к стихотворению 1821 г., вошедших в первую главу «Евгения Онегина»: «Мнение, будто бы Овидий был сослан в нынешний Аккерман, ни на чем не основано. В своих элегиях *Ex Ponto* он ясно назначает место своего пребывания город Томис». Это же составляет основание и для включения легенды об Овидии в текст поэмы «Цыганы». – См.: Двойченко-Маркова Е.М. Источники легенды об Овидии в «Цыганах» Пушкина//Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966. С. 321 – 329.

³⁵ Свиньин П.П. Воспоминания в степях бессарабских//Отечественные записки. 1821. № 9. Ч. 5. С. 8

³⁶ Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников. Л., 1936. С. 213 – 214.

³⁷ Ценные обобщения по теме странничества в поэзии Пушкина содержатся в статье С.А. Кибальника Тема изгнания в поэзии Пушкина//Пушкин: Материалы и исследования Л., 1991. Т. 14. С. 33

– 50 и в его монографии «Художественная философия Пушкина». СПб., 1999.

³⁸ См. новейшие работы В.П. Старка Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы. Т.ХІУ. Л., 1991; С.А. Кибальника. Независимость и цель поэзии в эстетике Пушкина//Известия РАН. Сер. лит. и яз. М., 1992. Т. 51, № 5; М.В. Строганова. Певец - поэт - эхо//Российская словесность. М., 1995. № 5.

³⁹ Важнейшие наблюдения по этому вопросу содержатся в капитальной монографии С.А. Фомичева Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 118 – 127.

⁴⁰ Подробности стереотипов рассмотрены в книге В.М. Жирмунского. Байрон и Пушкин. Л., 1924.

⁴¹ Meinecke F. Die Entstehung des Historismus. München, 1959. S. 2. Удачными следует признать попытки И.К. Горского в монографии «Исторический роман Г. Сенкевича» (М., 1966) и С.И. Кормилова «Художественный историзм как теоретическая проблема» (Филологические науки. 1977.№ 4. С. 17 – 45) определить художественные особенности историзма в литературе. Кормилов полагает, что историзм является универсальной чертой художественного сознания в целом, а не только в связи с историческими жанрами.

⁴² См.: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина: 1826—1830. М., 1967. С. 153—160; Суздальский Ю.П. «Арион» Пушкина//Литература и мифология. Л., 1975. С. 3—21; Глебов Г.С. Об «Арионе» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.;Л., 1941. Кн.6. С. 206—304; Шкловский В.Б. Арион - певец, спасенный песней // Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 236—

280; Пугачев В.В. Из эволюции мировоззрения Пушкина — «Арион» // Проблемы истории, взаимосвязей русской и мировой культуры. Саратов, 1983. С. 38—59. Зарубежные интерпретации данного стихотворения см.: Busch U. Zu Puskins Gedicht “Arion”// Festschrift für Margarete Woltner zum 70. Geburtstag /Hg. P. Brang. Heidelberg, 1967; Mikkelson G.E. Puskin’s “Arion”: A lone survivor’s cry//Slavic and East-European journal. 1980. V. 24. № 1. P. 1-13.

⁴³ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 272.

⁴⁴ Благой Д.Д. Судьба Батюшкова//Батюшков К.Н. Соч. М.; Л., 1934; Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970; Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М., 1971; Кошелев В.А. Константин Батюшков: Странствия и страсти. М., 1987.

⁴⁵ И.М. Семенко доказала, что впервые в истории русской поэзии в творчестве Батюшкова появляется лирический герой: Автор» превращен в «лирического героя» - в предмет изображения, в характер, в индивидуальность. Эпикурейство, жанровое по своему происхождению, становится индивидуальной характеристикой лирического героя, олицетворившего в понимании поэта ценности жизни». – Семенко. И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 27.

⁴⁶ Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964.С. 187.

⁴⁷ Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 100.

Глава IV

Романтический психологизм в лирике Пушкина

Романтизм предельно актуализировал духовное начало человека, мир его сознания. Новалис, сближая поэзию и философию, усматривал в них особую «гармоническую настроенность души, где все становится прекрасным, где каждый предмет находит должное освещение, где все имеет подобающее ему сопровождение и подобающую среду. В истинно поэтическом произведении все кажется столь естественным и все столь же чудесным!». ¹

Классицисты воспевали совершенного и разумного человека, но он никогда не мог преодолеть свои страсти. У романтиков человек слит с универсумом как носитель «пламени жизни», он не только цель и вершина мироздания, но и проводник таинственных сил вселенной. Лирический персонаж в романтической картине мира наделен двойственной, противоречивой душевной жизнью, окружен бескрайним морем, бесконечным небом, глубиной ночи, мелодиями времени, легендами и историями прошлого. Де Сталь отмечает, что поэт воспринимает природу «не только как поэт, но и как брат, и можно сказать, что родственные узы связывают его с воздухом, водой, цветами, деревьями — словом, со всей изначальной красотой творения». ²

Каждый «словесный жест» романтика — это попытка выйти за ограниченные рамки существования, преодолеть неожиданно возникающие препятствия, вырваться на простор и воспеть океан, эфир, воздух, свет, землю, величие сил природы. Чувство поэта охватывает все природные стихии, одновременно углубляя и расширяя сферу самоанализа.

В начале своего становления на рубеже XVIII—XIX веков психологизм осознается романтиками, прежде всего, как

особенность мышления поэта, художника, который передоверяет своим героям переполняющие его душу чувства, порывы и настроения и подвергает ощущения героев анализу.

Подобный характер лирических исканий романтиков в сфере психики был тонко подмечен А.Д. Галаховым при оценке поэзии Е.А. Баратынского: «Мания мысли овладела литературой. Поэзия перестала изображать предметы и занялась действием предметов на душу: вместо страшного она описывает страх, вместо отвратительного — отвращение». ³

Психологизм в романтической лирике — это воссоздание в пределах лирического «я» разноплановых и разнонаправленных мыслей, порывов, настроений поэта или его героев. Писатель пунктирно воссоздает тот внутренний путь, по которому движется поэтическое его сознание.

Обращение к внутреннему миру лирического субъекта сближает сентименталиста Карамзина и романтика Пушкина, но если у первого он выступает как средство этического утверждения индивидуальности, то у второго он соотносится с эстетическими идеалами красоты, искусства, возвышенных объектов природы. Смена ценностных ориентации — вот главное, что знаменует переход от сентиментализма к романтизму.

«Игровое начало» лирического субъекта в ранней лирике

Пушкина как исток романтического психологизма

Едва заметные проявления романтического психологизма прослеживаются в лицейских произведениях, где реализуется установка на «игровое» поведение героя в системе масок. Образ юноши-отшельника в «Послании к Юдину» появляется под влиянием Жуковского, маска «философа резвого и пиита», «парнасского счастливого ленивца» воссоздается в послании «К

Батюшкову» 1814 г. Наиболее частым лирическим героем становится поэт-философ, который уединился в своей келье и которому чужда мирская суета, или в анакреонтической лирике - студент, гуляка, молодой страстный влюбленный.

Жанрово-стилистическая пестрота лирических масок в лицейской лирике поэта резко осложняет попытки определить существо «образа автора»: он то отшельник, то «философ резвый», то вольнодумец, то юный эпикуреец, то беззаботный гуляка, то тоскующий влюбленный, то одинокий мечтатель, то отшельник, то певец любви, то умудренный опытом поэт. За этим скрывается определенная авторская позиция — нежелание выразить свой взгляд на мир в завершенном виде. Подобное отношение к миру Л.С. Выгодский определял как «игровое»: «Это своеобразное отношение к действительности, которое характеризуется созданием мнимых ситуаций или переносом свойств одних предметов на другие». ⁴ Самостоятельной творческой задачей поэта становится перенесение поэтической ситуации в план возможного или вероятного, реальное время заменяется условно иллюзорным. Выбор маски определяется жанром. Юный Пушкин как бы играет с различными проблемами жизни, времени, судьбы, переозначивая ситуации, предметы и явления.

Смена мнимых ситуаций лежит в основе целого ряда лицейских стихотворений. Таково его раннее стихотворение «К Наталье» (1813). Итоговая ролевая мистификация героя — «Знай, Наталья! — я... монах» — является лишь зародышем одной из множества нанизываемых автором мнимых ситуаций, и ей Пушкин предпочитает не одну действительную роль, а набор возможных ролей, о которых не случайно говорится в условной форме: герой мог бы быть владельцем сераля, арапом, турком, кавалергардом:

Не владетель я Сералья,
Не арап, не турок я.
За учтвого китайца,
Грубого американца
Почитать меня нельзя,
Не представь и немчурою,
С колпаком на волосах,
С кружкой, пивом налитую,
И с цыгаркою в зубах.
Не представь кавалергарда
В каске, с длинным палахом.
Не люблю я бранный гром:
Шпага, сабля, алебарда
Не тягчат моей руки
За Адамовы грехи. (I, 7)

Так кратко воссоздается внутренне драматизированная (хотя это прямо и не реализовано в тексте) смена якобы возможных ролей лирического героя, каждая из которых разоблачается мнимым итогом. В свою очередь, такой итог, выдаваемый сначала за истинный, неожиданно отвергается как ложный, затем вновь отрицается, что мотивируется или фактом «самозабвения в мечте», или саморазоблачением героя. Прежде чем перейти к обнаружению своей истинной роли, лирический субъект проходит вереницу ситуаций, молниеносно создавая и отвергая одну за другой. «Истинное» лицо героя раскрывается в своеобразных микроситуациях – в беседе с возлюбленной, в облике Филимона, во встречах с героиней в облике Назоры, с героями в виде седого опекуна, владетеля Сералья, учтвого китайца, грубого американца, немца, кавалергарда. Игра текста и метатекста составляет

излюбленный художественный прием Пушкина.

Смена впечатлений в игре поэтического воображения представлена в «Послании к Юдину» (1815):

...но быстро привиденья,
Родясь в волшебном фонаре,
На белом полотне мелькают;
Мечты находят, исчезают,
Как тень на утренней заре. (I, 169)

Питомец Муз и вдохновенья,
Стремясь Фантазии вослед,
Находит в сердце наслажденья
И на пути грозящих бед.
Минуты счастья золотые
Пускай мне Клофо не совет:
В мечтах все радости земные!
Судьбы всемогшее поэт. (I, 173)

Колебания между иллюзией и мнимым возвращением к реальности составляют существенную черту «игрового» поведения лирического героя Пушкина лицейского периода. Оно становится как бы прообразом, предварением романтического психологизма, становление которого в лирике поэта приходится на рубеж 10—20-х годов.

Важную роль в становлении психологизма в лирике Пушкина сыграло творчество Парни, в «легкой поэзии» которого был блестяще разработан принцип смены мнимых ситуаций, реализующих шаловливый облик поэта-эпикурейца. Не менее важен и художественный опыт Карамзина, который обострил интерес к индивидуальным особенностям психологии человека.

Романтическая субъективность Пушкина формируется на «сопротивляющемся» материале прежних жанровых канонов, ее же «универсализация» в аспекте психологизма осуществляется во взаимодействии с новыми представлениями о мире. С этим связан отказ Пушкина от ориентации на нормативную стилистику в ее карамзинском варианте.

Статус неопределенности как характерная черта пушкинского психологизма

Лирическое движение в стихотворении «Цветок» (1829) становится формой психологического раскрытия романтического «я». Оно предстает как переход от вещественного материального образа к невещественному, духовно-идеальному измерению и далее к сфере «чистого» вымысла и игры воображения.

Начало стихотворения - образ, характерный для «описательной» пейзажной лирики европейского предромантизма:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я...(III, 137)

Обычно романтический герой обращался к абстрактным комплексам - стихии, времени года. Обращение к конкретному предмету было характерно для поэзии рококо, где оно открывало богатые возможности для шутливой игры и риторического остроумия. У Пушкина цветы становятся идеальными существами, традиционные аллегории Пушкин редко реализует в этой области (роза, увядшая на груди возлюбленной, роза как атрибут пиршества).

Далее следует неожиданный, лишенный даже ассоциативной мотивации переход к состоянию душевной мечтательности:

И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя...(III, 137)

Сходные по композиции переходы уже встречались в произведениях 1820-х годов: таково, например, пробуждение от мечты о минувших днях и отказ от иллюзии в стихотворении «Друзьям» (1822):

Я пил — и думою сердечной
Во дни минувшие летал
И горе жизни скоротечной,
И сны любви воспоминал;

Меня смешила их измена:
И скорбь исчезла предо мной
Как исчезает в чашах пена
Под зашипевшею струёй.(II, 241—242)

Подобный переход в стихотворении «Цветок» осложняется введением вопросов, характер которых лишен прямой причинной связи с предыдущим повествованием, не подразумевают они и четко выраженного адресата. В стремительном полете воображения Пушкин молниеносно переходит от одного предположения к другому, но последний шаг в развертывании цепи вопросов опирается на фантом «ничто», «нуля» -

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем? (III, 137)

Поэт плавно переходит к размышлениям, а вопросы обращены «в никуда», что приводит к образованию неясной и неопределенной ситуации. Вопросы, нанизанные в цепочку логически упорядоченных суждений, о существовании «его» и «ее», приобретают в последующем движении текста характер бесспорной

аксиомы. И совсем неожиданно в романтическом сознании лирического «я» начинают преобладать элегические чувства тоски и печали:

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли
Как сей неведомый цветок? (III, 137),

которые несколько ранее возникали лишь в предваряющих эпитетах— «засохший», «безуханный», «забытый».

Элегизм стихотворения базируется на том обстоятельстве, что переход от жизни к смерти разительно контрастирует с умиранием человека. Пушкин подчеркивает легкость «души» цветка и легкость его «дыхания» в период умирания.

Ощущение печали свидетельствует о силе реальности, о ее незримой власти над лирическим героем и одновременно о борьбе духовных начал личности с теми мыслями и чувствами, которые вызваны этой реальностью.

Характер вопросов, появляющихся в третьей и четвертой строфах, более органичен для сентиментально-элегического раздумья, — ведь почти любое воспоминание о прошлом легко скрашивается в сентиментальные тона, инициирует загадку:

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной? (III, 137)

Засушенный цветок в книге вызывает целую вереницу предположений, открывающих путь для раскрытия новых ситуаций.⁵ Само перечисление возможных причин «странной мечты» героя образует как бы «путь в прошлое» в форме типичного

для сентиментализма поэтического воспоминания. Отталкиваясь от скромного цветка как объекта лирических размышлений, Пушкин уже с помощью романтического воображения создает новый художественный мир, наделяет его героев воображаемой судьбой.

Простое обозначение предполагаемых обстоятельств (свидание, разлука, одинокая прогулка), столь типичной для сентиментального дневника цепи событий, вызывает эмоционально возвышенные мечтания, приводит к построению хотя и гипотетических, но в то же время жизненно серьезных для любого человека проблем жизни, смерти, любви, одиночества.

Намеки на возможность элегических размышлений составляли существенную сторону и поэтики сентиментализма. Однако кульминация размышлений лирического субъекта скорее для романтического мировидения, когда человеческая жизнь рассматривается не в ее абстрактно всеобщем целом, а в стадии ее расцвета и скорого «увядания», когда она уподобляется жизни цветка по принципу прямого параллелизма — собственно из текста стихотворения мы ничего не можем сказать о чьей-то угасшей жизни, которая обращена к нам своим физическим существованием — «запахом» и «цветом», но о которой всегда сохраняется память, пусть хрупкая и нежная, но духовно неизменно возвышающая человека.

В этом стихотворении Пушкин отталкивается от традиционного литературного образа и создает новый воображаемый мир, населяя его героями и наделяя их судьбой. Для такого типа произведений Пушкина характерен стремительный полет воображения, в процессе расширения которого строится мир, состоящий из последовательной смены одного предположения на другое.

Не менее типичным для романтизма является в рассматриваемом

стихотворении и то обстоятельство, что в сумме предложенных альтернатив ни одной из них не отдано предпочтения — ни в названии стихотворения, ни в обозначении реалий — все предстает лишь как многозначительное умолчание по поводу тех вопросов, которые активно инициируют мысль читателя, воссоздавая бесконечное пространство для новых построений.

Построив целый воображаемый мир, бросив лишь мимолетный взор на цветок, Пушкин неожиданно называет его «неведомым», то есть признает иллюзорность всего построения, включая и судьбу отношений «его» и «ее», получившую риторически убедительное подтверждение. Эпитет «неведомый» становится сигналом возвращения к исходной ситуации, в которой лирический субъект, по сути, признавался в невозможности адекватного постижения реальности. Этот финал отчетливо соотносится с финалом «Фонтану Бахчисарийского дворца», который своей неопределенностью полностью соответствует форме романтического обращения к идеальному объекту. Таким образом, Пушкин снимает прямое цитирование этических постулатов, что всегда оставалось актуальным для сентименталистов.

Характеристику данной особенности романтизма дал Гегель: «Романтическое искусство позволяет внешней стихии свободно развернуться и любому материалу, вплоть до цветов, деревьев и предметов самой обычной домашней утвари, беспрепятственно стать объектом изображения даже в их природной случайности существования», новое же содержание «приобретает настоящую ценность только в том случае, если в нем запечатлелась душа». ⁶

В 1820 году в стихотворении «Погасло дневное светило...» впервые принципы романтического психологизма в поэзии Пушкина проявляют себя, объединяясь на основе целостного воплощения

романтического идеала. Стихотворение – типичный пример романтического психологизма как способа типизации переживания неопределенности лирического субъекта. Предвосхищение полноты предстоящей свободы сопоставляется автором с ощущениями, вызываемыми несмолкающей стихией грозного океана. Повторяющийся в качестве ключевого рефрен-мотив «Шуми, шуми, послушное ветрило» призван подчеркнуть неограниченность и в то же время неопределенность душевной устремленности поэта навстречу торжествующей стихии. Несмотря на то, что лирический герой провозглашает свое чувство неудовлетворенности всеобщим, перспектива его желаний теряется в смутной противоречивости постоянно меняющихся и вызывающих недоверие впечатлений.

В стихотворении «Погасло дневное светило...» чувственно-пластические образы не воссоздаются, едва наметившись, они тонут в потоке переосмыслений, где все лишено устойчивости, где царит динамика перехода от предметного к психологическому.

Добровольное бегство из родного края к отдаленным пределам определяет архитектуру стихотворения, — силой воспоминания поэт обращается к анализу сердечных переживаний прошлого, которые, иссушив его душу, привели к страданию. Разрыв с прошлым не избавляет героя от магии любовного чувства («прежних сердца ран, глубоких ран любви, ничто не излечило»), хотя обновление души, возможно, благодаря созерцанию «волшебных краев» «полуденной земли» («и чувствую: в очах родились слезы вновь, «душа кипит и замирает», «мечта знакомая вокруг меня летает»).

«Искатель новых приключений» жаждет приобщиться к обретаемой в романтическом идеале полноте жизни. Необычная по динамике интенсивность переживаний, прихотливые переходы в

настроении, неослабное стремление к новому и неизведанному, интерес к сильным чувствам и одновременно к потаенным сторонам души — все это создает гамму настроений героя, стремящегося к романтическому идеалу мироотношения в его полноте и бесконечном совершенствовании. Во всех этих аспектах новый романтический принцип лирической характерности воплотился в лирике Пушкина 20-х годов.

Так, в стихотворении 1829 года «Я вас любил...» - две сферы восприятия — идеальная и обыденная, формально они объединены внутренней причастностью к монологу лирического «я». Текст стихотворения демонстрирует высокую степень изолированности внутреннего мира лирического героя от внешнего, что происходит за счет «снятия» предметных образов. Выбор объекта размышлений намеренно избирателен — судьба любовного чувства, которое наделено исключительно романтическим характером самоотречения. Отказ от чувства, венчающий лирическую ситуацию, самоценен и внутренне универсален, так как воспоминание о прошедшей любви может «заменить» как само чувство любви, так и любые ее внешние проявления. Отказ от любви совершается во имя любви:

Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем. (III, 188)

Перед нами предстает столь излюбленный романтиками текст-фрагмент, воссоздающий такие ситуации, которые лишь имплицитно присутствуют в тексте и создают активные условия для дальнейшей фантазии поэта. Г.А. Гуковский метко определил само существо подобной композиционной формы в романтизме: «Всякое лирическое стихотворение данной системы отрывок, ибо поток душевной жизни не имеет начала и конца».⁷ Действительно, в тексте

нет сведений и даже намеков на особенности душевного склада лирического «ты», о котором мы могли бы судить по реакциям лирического «я». Представляется, что не существует никаких оснований для взаимоотношений между «я» и «ты» ни в прошлом, ни в настоящем, а заключительные строки, обращенные в будущее:

Я вас любил так искренно, так нежно,

Как дай вам бог любимой быть другим. (III, 188)

скорее апеллируют к романтической мечте. Это косвенно подтверждается тем, что пушкинский текст лишен следов диалогизма. Конечно, лирика в целом имеет существенные ограничения на возможности развертывания поэтической ситуации в диалоге, но именно романтическая лирика наиболее последовательно выражает свою «установку» на внутренний монолог. Поэтому можно считать, что предполагаемая как возможность любовь лирического «ты» всего лишь внутреннее желание лирического высказывания самого автора. Само обращение к лирическому «ты» в конце текста является условно формальным, как часть внутреннего монолога, обращенного к собственной мечте героя.

И в целом стихотворение «Я вас любил...» оказывается ориентированным на время лирического «я», в глубинах внутреннего мира которого протекает процесс интимно личностного приобщения к идеально совершенным основам душевной жизни. Автор воссоздает последовательность субъективных реакций на душевные процессы лирического «я», исключая пространственно-временную событийность.

Второй важнейший путь становления романтического психологизма - углубление меланхолии, крайней формы элегической мечтательности. Элегия Пушкина как жанровое

образование изучена полно и всесторонне в работах В.Э. Вацуро, Б.В. Томашевского, Л.Г. Фризмана.⁸

Романтическая тоска в духе Жуковского проникает в стихотворения конца лицейского периода – «Послание к Юдину», «Наездники», «Я видел смерть...», «Певец», «Элегия» («Я думал, что любовь погасла»). Герой наслаждается страданием, считая его необходимым этапом своего духовного развития:

Нет! и в слезах сокрыто наслажденье,
И в жизни сей мне будет утешенье:
Мой скромный дар и счастье друзей. (1, 256)

Я слезы лью; мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье. (1, 218)

Но мне в унылой жизни нет
Отрады тайных наслаждений;
Увял надежды ранний цвет:
Цвет жизни сохнет от мучений!
Печально младость улетит,
Услышу старости угрозы,
Но я, любовью позабыт,
Моей любви забуду ль слезы! (1, 208)

Итогом этой группы мотивов стало стихотворение «Безверие», в котором только вера в бессмертие души снимает страх смерти. Важнейшей особенностью элегического цикла второй половины 1810-х годов является сосредоточенность, с которой герой остается наедине со своими чувствами и мыслями. Изоляция его внутреннего мира достигает высокой степени:

Лишенный всех опор отпавшей веры сын
Уж видит с ужасом, что в свете он один. (1, 244)

Страдания прошлого, в созерцание которых погружен герой, приводят его к отказу от жизни в настоящем:

Мы все на страшный гроб родясь осуждены.
Всечасно бранных уз готово разрушенье;
Наш век – неверный день, всечасное волненье. (1, 244)

Даже муки любви, которые охватывают героя, не в состоянии противостоять ударам судьбы:

Тогда б воскликнул ты к богам:
«Довольно я любил; отдайте мне покой!»
Но мрачная любовь и образ незабвенный
Остались вечно бы с тобой. (11, 64)

Это самый значительный момент на пути к романтическому взгляду на мир.

В стихотворении «Погасло дневное светило» не упоминает о «предмете» своей любви. Но именно здесь впервые в русской лирике осознается возможность раздвоения лирического чувства. Элегическая структура существенно не меняется, но наполняется новым эмоциональным содержанием. Происходит важный психологический сдвиг – если сентименталист находит в слезах утешение, то романтик страдает, более того, культивирует собственные страдания. Уединение превращается в одиночество, холм в гору, долина в бездну, ручей в поток, озеро в море. Обостряется конфликт личности с надындивидуальными силами, которая не может смириться с общей участью людей ни в страдании, ни в счастье. Общий «удел» человеческого рода оспаривается, «счастье» остается в качестве утешения лишь презренной толпе.

В жанре элегии романтизм смог обрести ту жанровую форму,

которая наиболее соответствовала новому взгляду на мир, так как элегия всегда свидетельствовала о нарушении естественного порядка вещей. Культивирование жанра элегии связано с резким психологическим скачком в осознании человеком нового времени своей индивидуальности, ее неповторимости. Доминанта жанра элегии настраивает на выражение печали, на рассуждение о ее причинах. Элегия своей жанровой тематикой – конфликт человека с надындивидуальными силами – смерть, стихия, судьба, время – соответствовала романтической гиперболизации страстей. Элегическая точка зрения на окружающую действительность – внешний по отношению к герою мир есть источник бед и страданий человека – соответствует романтическому пафосу «наслаждения собственными страданиями». Жанровая структура элегии, в основе которой лежит «застывшее» содержание надгробного плача, предполагает одиночество героя, его обращение к прошлому, к отдаленному пространству, упреки и жалобы, адресованные к кому-то недостижимому, невидимому и неслышимому, содержится подтверждение «Всеобщего Закона», которому подчинен, но не желает подчиниться человек.

Элегия воплощает в себе «болезнь» романтической эпохи – уныние и меланхолию. Вопрос, когда меланхолические настроения приобрели у Пушкина романтический характер, остается неизученным.

Известно, что английские предромантики Э. Юнг, Т. Грей и У. Коллинз открыли и утвердили меланхолическое настроение как поэтическое. Меланхолия стала неизбежным следствием форсированной чувствительности сентименталистов и в этом отношении составила основу скорбных настроений романтиков, которые стали предпочитать мрачные темы для размышлений и

выбирать предметы, возбуждающие фантазию и обостряющие ощущения. Первенство в открытии меланхолии как поэтического чувства принадлежит Карамзину, хотя уже в творчестве Хераскова и Муравьева появились новые акценты в трактовке тем разочарования и скорби. Карамзин в стихотворении «Меланхолия» утверждает отличную от просветительской точку зрения на скорби и горести людей. В его рассуждении «Мысли об уединении» говорится: «Некоторые слова имеют особую красоту для чувствительного сердца, представляя ему картины меланхолические и нежные». ⁹ Меланхолия поражает воображение, вызывает игру чувств, трогая душу, это страсть «нежных, кротких душ», «судьбою угнетенных», это «несчастных счастье и сладость огорченных». На первый план выдвигаются романтические мотивы «страсти», «судьбы». Кроме поэзии Карамзина для Пушкина важна и французская руссоистская традиция. Руссо, как известно, осознавал меланхолию как результат столкновения благородных страстей с неумолимой судьбой, позднее она была существенной составной частью лирики Ламартина, занимала важное место в спорах романтиков 1813 – 1816 гг. ¹⁰ Де Сталь, опираясь на Руссо, утверждает, что прекрасны лишь крайности воображения, среди которых меланхолия занимает одно из первых мест. Это чувство является специфическим порождением культуры северных народов. ¹¹ Жуковский в письме к Вяземскому обобщил практику русских лириков, указав, что меланхолия «питается извне, без внешнего влияния она исчезает», это грустное чувство, «извлекаемое из неверности, непрочности и ничтожности всего житейского». Меланхолия – «одна из самых звучных струн романтической лиры», «романтик всегда обретет в арсенале меланхолии самые сильные свои оружия». ¹²

Пушкин акцентирует меланхолическое мирочувствие в

стихотворениях 1814 – 1815 гг. «Романс», «К Наташе». Гипертрофия жестокого романса и идеализированное упрощение ситуации - наиболее ранние формы освоения Пушкиным меланхолической традиции. Наиболее очевидна меланхолическая настроенность лирического героя в стихотворении «Сон», где поэт предстает в облике юноши с «тихим взором, исполненным тоской», поющем о своей печали:

Мне страшен свет, проходит век мой темный
В безвестности, заглохшею тропой... (1, 184)

Лирическому герою ранней лирики Пушкина становится недоступной радость жизни:

Под сумрачным навесом облаков,
В глуши долин, в печальной тьме лесов,
Один, один брожу уныл и мрачен.
В вечерний час над озером седым
В тоске, слезах нередко я стенаю.(1, 215)

Болезненные чувства вызывают образ смерти:

Я видел смерть; она в молчаньи села
У мирного порога моего;
Я видел гроб; открылась дверь его;
Душа, померкнув, охладела... (1, 216)

Всеобщий исход поэт воспринимает в состоянии мрачной резиньяции :

Последний взор моих очей
Луча бессмертия не встретит,
И погасающий светильник юных дней
Ничтожества спокойный мрак осветит. (1, 216)

Герой «взят вечной тьмой»:

Схожу я в хладную могилу,

И смерти сумрак роковой

С мученьями любви покроет жизнь унылу. (1, 217)

Чувство меланхолии «расцветает» в элегической атмосфере:

Мне страшен мир, мне скучен дневный свет;

Пойду в леса, в которых жизни нет,

Где мертвый мрак – я радость ненавижу. (1, 239 240)

В 1817- 1819 гг. в поэзии Пушкина формируются новые принципы психологической интроспекции, которые станут господствующими в 1820-е гг. Итоговым для лицейского периода становится послание в Горчакову, в котором меланхолическое чувство охватывает весь мир:

Мне кажется: на жизненном пиру

Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,

Явлюсь на час – и одинок умру. (1, 255)

Б.В. Томашевский справедливо полагал, что большинство условных психологических сторон лирики Пушкина станет основой для романтической лирики 1820- гг.: «Чувство меланхолии господствовало над прочими чувствами. Поэтому и темы были в ограниченном выборе. Разлука с возлюбленной, неразделенная любовь, чувство меланхолической ревности, скорбь об утраченной радости, мрачное уединение и «стенания» на лоне природы в вечерний час, чувство угасающей юности и приближение безвременной смерти, наслаждения в страданиях и печали – вот почти весь замкнутый круг элегических тем «унылого» толка». ¹³

Именно в рамках психологической лирики Пушкин приходит к романтическому осознанию антиномии жизни и искусства («Жуковскому», 1818), к мысли о том, что поэт всегда в конфликте с окружающей обыденностью («Товарищам», 1817), что искусству поэзии чужды заранее установленные цели («В альбом

Илличевскому», 1817), что поэтическая фантазия преодолевает границы разума («Мечтателю», 1818), что искусство находится в непримиримой вражде с принципом пользы («Уединение», 1819).

Подлинно романтическим содержанием наделяется чувство меланхолии в лирике Пушкина 1820-х гг. в результате осознания конфликта «я» и общества. Меланхолия становится итогом всеобщего разочарования в прежних ценностях жизни, с чем связано и опустошение романтической души, неспособной на естественные чувства:

Напрасно, милый друг, я мыслил утаить
Обманутой души холодное волнение.
Ты поняла меня – проходит упоенье,
Перестая тебя любить...
Исчезли навсегда часы очарованья,
Пора прекрасная прошла,
Погасли юные желанья,
Надежда в сердце умерла. (11, 112)

Душа обманута в идеальной мечте. Действительность и идеал стали полярными явлениями в сознании Пушкина. И романтик отрекается от ценностей во имя абсолютного идеала. Именно таково звучание темы переоценки ценностей в послании В.Ф. Раевскому:

Но все прошло! – остыла в сердце кровь,
В их наготе я ныне вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь
И мрачный опыт ненавижу.

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный. (11, 265 –266)

Романтик в отличие от сентименталиста, оплакивающего судьбу,

презрительно отвергает все горести. Однако даже сильная личность типа Байрона и Наполеона вынуждена уступить демонической силе бездны в стихотворении «К морю». «Голос бездны» становится «судьбой» для любого героя. Меланхолия приобретает глобальный характер, отражающий абсолютный характер романтического отчуждения.

Формирование принципа лирической характерности в
романтическом «психологизме»

Психологизм вырастает внутри излюбленных романтиками форм «измерения» душевной жизни — сны, пробуждении души, забвении в мечте, воспоминании, сакрализации душевного опыта. Они противостоят всякой попытке линейного осознания особенностей душевного потока. Романтические поэты отказываются от внешней событийности и описательной картинности лирики XVIII века, стремясь к оценочно-рефлективной поэзии.

Процесс субъективной романтизации душевных изменений в лирике Пушкина начался довольно рано, таково стихотворение 1817 ода «Простите, верные дубравы...»:

От вас беру воспоминанье,
А сердце оставляю вам.
Быть может (сладкое мечтанье!),
Я к вашим возвращусь полям,
Приду под липовые своды,
На скат тригорского холма... (II, 36,
подчеркнуто мной. А.С.)

В оценках и рефlekсах поэтического сознания Пушкина мечта превращается в воспоминание, а ее осуществление в будущем мыслится как возобновление прошлой ситуации.

Сходен по характеру построения лирической ситуаций и художественный образ талисмана в стихотворении «Талисман» (1827), в котором наиболее последовательно отражена романтическая концепция внутренней жизни человека. Подарок волшебницы, талисман, обладает таинственной силой только потому, что он «любовью дан». Хотя это и волшебный предмет, но он не может спасти героя от тех несчастий, причины которых коренятся в обстоятельствах внешнего порядка, - «от недуга, от могилы», - но он всемогущ в сфере любовных отношений и спасет от коварной измены и «сердечных ран». Талисман становится критерием истинности душевных побуждений человека: воспоминание об искренности любви волшебницы становится залогом того, что любое коварство может быть раскрыто, а всякое обольщение героя напрасно, если его инициатор стремится нарушить искренность и естественность сердечного чувства. Воспоминание о даре также является талисманом, равно охраняющим и придающим новые силы как «дарящему», так и тому, кто хранит этот дар в памяти.

Память о прошлом, воспоминание, становится основным фактором, определяющим особый психологический ракурс лирического «я», способным создать условия для душевного обновления — «заменить» силу, гордость, «упование и отвагу юных дней», столь необходимые «в грозный час» испытания. Сила воспоминания-талисмана безгранична в сфере душевных проявлений.

Талисманом может стать память об имени лирического персонажа — таково ведущее начало стихотворения «Что в имени тебе моем...» (1830):

Что в нем? Забытое давно

В волненьях новых и мятежных,

Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я... (III, 210)

О силе воспоминаний, в которых содержится негативная оценка предшествующего душевного опыта, свидетельствует текст «Воспоминания» (1828). Воспоминание обычно у романтиков выступает как позитивная ценность и как активное воссоздание прошлого из глубин «былого», и как пассивное состояние самоотдачи «всем впечатленья бытия». Этому способствует свободная форма фиктивности воспоминаний - прошлое предстает как художественный текст в силу господства вымысла. Позитивное восприятие прошлого как настоящей жизни противостоит нынешнему состоянию лирического персонажа.

Пушкин особенным образом строит свое произведение. Лирический герой в начале останавливается на впечатлениях от окружающей обстановки:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень,
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья. (111, 102)

Для смертного наступает время сна, а для героя бдения. Первое является наградой за труды, второе томительно изнуряющим душевным переживанием –

В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья... (111, 102)

Герой томится не от страха, а от несбыточных мечтаний, активизированных воспоминанием о своем прошлом. «Ум, подавленный тоскою», ставит под вопрос осмысленность прожитого героем. Особенно важно, что муки героя являются постоянным эмоциональным содержанием его чувств. «Змеи сердечной угрызенья» в ночное время лишь «живей горят». Их «длинный свиток» вызывает трепетное отношение в силу их уникальности и исключительности, хотя их конкретное наполнение мыслей и чувств остаются за пределами текста. Это еще одно проявление романтического принципа неопределенности как способа лирической типизации. Насыщенность воспоминаний, заключенных в свитке, позволяющем в мановение ока охватить всю жизнь, свидетельствует о высоком статусе героя, о его сознании, остро впитывающем все впечатления прошлого. Свиток отличается таким важнейшим свойством, как длина. Этим подчеркивается объем памяти героя. Об индивидуализированном характере пушкинской интроспекции верно заметил С. Сендерович, посвятивший этому стихотворению монографическое исследование: «Свиток знаменует единичность, уникальность записи; свиток несет на себе неприменный отпечаток личности того, кто сделал запись и предполагает персоналистическую концепцию времени». ¹⁴

Еще более важно, что предметом эмоциональной оценки становится собственная жизнь героя:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаяю,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю. (111, 102)

Воспоминания приводят героя к навязчивому душевному состоянию и становятся на некоторое время средством его саморазрушения.

Во второй части герой переходит непосредственно к содержанию воспоминаний, к воспроизведению прошлого:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, в гоненьи и в степях
Мои утраченные годы... (111, 651)

Оценивая обманчивую скоротечность наслаждений, к которым так стремился лирический персонаж, при мысли о прошлой жизни он вдруг неожиданно испытывает открытую неприязнь, горечь и отвращение ко всему, что оставило глубокий след в душе.

Изменения в жизни героя произошли в отрицательном направлении, однако заставили его активнее размышлять о смысле прожитой жизни в целом:

Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой
И шепот зависти и легкой суеты –
Укор веселый и кровавый. (111, 654)

Автор избегает конкретизации, друзья остаются обезличенными, упоминаются лишь их действия, которые оскорбляют память. Порочностью отличается мир человеческих чувств, где любой человек особенно раним. Герой предельно раним и впечатлителен, поэтому оказывается беззащитным к ударам

судьбы – оскорблениям и предательству. Если раньше он не задумывался об этом, то теперь не может отрешиться от всего негативного, что содержится в глубинах его памяти и не может быть стерто какой-либо новизной последующих впечатлений. Сила печальных воспоминаний настолько велика, что они персонифицируются в двух призраках, грозно встающих в горестном сознании:

И нет отрады мне - и тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые —
Но оба с крыльями, и с пламенным мечом —
И стерегут — и мстят мне оба —
И оба говорят мне мертвым - языком
О тайнах счастья и гроба! (III, 651)

Соответственно раздваивается и образ судьбы героя, которая подарила и «двух ангелов», и «гибельную свободу», и «друзей предательский привет». Образы «отрадных» призраков претерпевают постоянные изменения – от неотчетливых силуэтов они переходят к теням, обладающих неким контуром, к эпитету «молодые» автор добавляет «милые». В конце концов, они обретают статус ангелоподобных женских существ, становящихся посланницами судьбы. Однако одним из их атрибутов становится меч. Они стерегут и мстят герою. Герой справедливо осознает их поведение как угрозу своему существованию, так как они говорят о загробной жизни «мертвым» языком. Образы, однако, не лишены типичной для романтиков двуплановости. Они говорят не только о тайне смерти, но и о тайне счастья за гробом. Угрожая, они в то же время предупреждают об опасности. Однако можно предположить,

что ангелы есть посланцы высшего мира в качестве беспощадных судей, а слова, которые они произносят мертвым языком, станут приговором. Важно то, что смерть выбрала посланцами души фигуры, наиболее близкие в отношении героя. Воспоминание, таким образом, обладает способностью «оживлять» призраки, которые появляются как бы в ответ на воспоминание. Герой остается на распутье, надеется преодолеть душевный кризис. Так Пушкин воссоздает сложную психологическую ситуацию в душе романтического героя, стоящего перед дилеммой духовной смерти и полноценной жизни. Он осознает неординарность своей личности и судьбы в результате тех неудач, которые его преследовали на жизненном пути. Он одинок и не видит зримых опор в своей жизни, но, отказавшись смыть печальные строки прошлых горестей и обид, он сохраняет главное в романтике – безграничную веру в свое высокое предназначение. Воспоминания не только подводят итог жизни, не только способствуют очищению души, но и открывают способность к провидению будущего. Благодаря силе памяти герой преодолевает разрыв между настоящим и прошлым, что позволяет ему противостоять происходящим изменениям. Фраза «Но слез печальных не смываю» следует понимать как решение, направленное на определение своего поведения в будущем, однако особенности развития поэтической темы не допускает никакой конкретизации, а лишь содержит своей тональностью туманный намек на возрождение.

Хотя воспоминание предстает в этом произведении как чисто психологический феномен, неожиданно оно обретает облик свитка как некоего материального аналога, обладающего «историей», «записью», независимой реальностью, которая открывается лишь в процессе рефлексии над фактами прошлого.

В стихотворении «...Вновь я посетил» память обращается к прошлому, опираясь на впечатления, которые вызывает окружающий предметный мир, как бы хранящий минувшее в его неприкосновенности:

Минувшее меня объемлет живо;
И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах. (111, 399)

Наряду с рощами к прошлому взывает вся окружающая природа – лесистый холм, мельница, домик няни, три сосны, молодая роща, озеро:

Меж нив золотых и пажитей зеленых
Оно синее стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак... (111, 399)

Стихия перемен властвует над человеком в большей степени, чем в сфере природы. Ко всем объектам природы, правда, трудно применимы обычные признаки достоверности, поскольку стихотворение является размышлением лирического героя, подчиненным памяти о прошлом. Драматическая концовка стихотворения становится смысловой доминантой авторских размышлений. Роща противопоставляет краткости человеческой жизни, младенцы вызывают мысли о конце жизни. Родные места не изменились, поэтому ценностный эталон, содержащийся в воспоминаниях о них, позволяет утвердить мир, каким он был прежде, облики людей, которые жили рядом с героем, наконец, самого себя, каким он представляется себе в прошлом вопреки изменившимся обстоятельствам. Историческое время осознается как психологическое – движение памяти от «минувшее меня объемлет живо» до «и обо мне вспомнит» охватывает неопределенный

период от воспоминания до того момента, когда со временем он сам становится объектом воспоминания. Закон преемственности времени восстанавливается Пушкиным путем психологических сопоставлений. Гармоничный мир природы не знает драматических коллизий индивидуального сознания – таков собственно романтический итог данного стихотворения. Природа не нарушает гармонии, а пластически оттеняет ведущую мысль автора.

И в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу» реалии кладбища и мотив смерти становятся лишь импульсами к двум принципиально противоположным типам психологического отношения к смерти – гармонически примиренного и взвинчено тщеславного. Посещение кладбища не становится открытым размышлением о смерти, а создает повод к психологическому переживанию определенного отношения к ней.

Остановившись на содержании внутреннего мира героя, уделяя ему особое внимание, автор не обходит и внешний мир, который предстает как след в душе героя. Такая особенность романтизма может быть объяснена тем, что сознание романтика возвышается над размышлениями о человеке и пытается установить связи с универсумом. Воспоминание оказывается способным преодолеть дистанцию между настоящим и прошлым, тем самым противостоять внешним переменам, сохраняя незыблемыми внутренние константы души, что достигается романтиками за счет обращения к экзистенциальным темам творчества – любви, смерти, поэтическому призванию. Прошлое, чтобы стать фактом искусства, должно быть отмечено особым знаком избранности, и часто этим знаком становится его отзвук, след в душе художника. С этими процессами романтического воображения связано восприятие прошлого как ахронного состояния. Более того, в мире Пушкина прошлое обладает

статусом некоего полюсного эталона, который организует надпространственную плоскость вечности, открытой только душе романтика.

Итогом темы воспоминания явилось стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» - память о поэте сохранится в сознании будущих поколений благодаря контакту с новыми поэтами: «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». В сердцах новых поколений его лира пробудит живой отклик, поэтому поэтическое «я» способно вырваться из объятий смерти («нет, весь я не умру»). Память способна тем самым оградить человеческий дух романтика от могущественных сил небытия. Благодаря поэзии душа поэта, покинувшего «подлунный мир», способна на контакт с живыми людьми, в сердцах которых она находит отклик на звуки «заветной лиры».

Внутренне мотивированный психологизм как одно из важнейших романтических установлений в лирике Пушкина ведет к последовательной индивидуализации и субъекта лирических размышлений.

Специфика романтического психологизма «обусловлена» особенностями идеала, в центре которого духовная индивидуальность человека, наделенного характером, способным к пониманию основных закономерностей бытия. Благодаря тонко разработанным «механизмам» романтического психологизма в лирике «чувствительность» поэта к окружающему внешнему миру и к внутренним реакциям лирического субъекта стала намного более усложненной и утонченной, что органически вошло в новую систему поэтических ценностей. Подвижность, особый динамизм внутренней жизни поэта-романтика, проходящего, как Протей, через противостоящие формы развития, и стали формой раскрытия

романтической концепции двоемирия, согласно которой человеческая жизнь колеблется между полюсами реального и идеального, бытием и небытием, духовно психическим и вещно материальным.

Психологизм в лирике Пушкина постепенно входит в процесс освоения основных романтических ценностей, а духовная субъективность поэта достигает стадии самостоятельного и свободного выражения. Благодаря романтическому психологизму в творчестве Пушкина утвердилось новое понимание принципа лирической характерности. Характер у романтика — это состояние внутреннего мира личности, обладающей автономностью, самостоятельностью и преодолевающей любую психологическую и социальную заданность. Романтическая типизация лирического характера — сложный творческий процесс воссоздания существенных для данного литературного мировоззрения образов настроений, переживаний, которые в сфере лирики оказываются наиболее вероятными и возможными для индивидуального восприятия. Родовые особенности лирики в романтическом типе творчества обретают наиболее полную реализацию. По сравнению с предшествующими периодами развития лирики романтическая наиболее остро и напряженно осознает и усиливает характерность объекта своего воссоздания.

Благодаря новому соотношению идеала и действительности в романтическом мировосприятии характерность субъективных переживаний в лирике раскрывается с особенной силой и отчетливостью, возможности внутренней жизни личности воссоздаются с наибольшей полнотой. Важнейшей формой выражения авторского сознания становится обрисовка лирического героя и необычного поэтического мира, который его окружает.

Романтическое восприятие жизни связано, прежде всего, с раскрытием судьбоносных потенций личности, с возможностью диктовать свою волю миру чувств и представлений, и лирика оказалась наиболее «податливой» для выявления субъективности поэта, принципиальной свободы его «я». Романтикам удалось восстановить равновесие между чувственной стороной образа, составляющей его силу и живость, и способностью быть фактом сознания, восприятия. Идеал романтиков — не абстрактная красота, а прекрасное, обладающее индивидуальной характерностью.

Центральной проблемой романтического творчества Пушкина становится проблема взаимоотношения индивидуума и мира. Она заранее предполагает исключительность, неординарность лирического субъекта, сложный и непредсказуемый характер его реакций на окружающую действительность. В 20-е годы Пушкин активно искал новые формы и средства выявления характерности лирических персонажей.

Классическим образцом характеристики внутреннего состояния лирического героя является стихотворение «Пророк» (1826). От крайне неопределенного состояния лирического персонажа, лишённого пространственно-временной и внутренней системности и организованности («на перепутье», томимый «духовной жаждой», «в пустыне мрачной»), с помощью мифологического существа происходит установление глубинных, связей поэта-пророка с миром. Они возникают на уровне зрения — *«отверзлись вещице зеницы, // Как у испуганной орлицы»*; и на уровне слуха — *«и внял я неба содроганье, // И горний ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольной лозы прозябанье»*; а далее — речи — *«вырвал грешный мой язык»*. Завершает процесс преобразования наиболее радикальный акт, коренным образом изменяющий весь

душевный настрой героя — *«грудь рассек мечом» и «уголь, пылающий огнем, // Во грудь отверстую водвинул».*

Решительные изменения во внутреннем мире героя происходят в период мучительных духовных поисков героя как отклик на них, как результат. Смысл происшедшего с героем заключен в освобождении души из-под власти физических сил и возможность поэту душой слиться с мирозданием. Мотив освобождения души из плена материального мира вызывает мотивы узничества, сна, видения и даже сумасшествия как форм освобождения.

Таковы необходимые предпосылки для пробуждения активных сил души поэта-пророка, призванного говорить на только ему доступном языке истины и наделенного избраннической функцией — быть посредником между людьми и высшими силами жизни. Новые формы взаимоотношения героя и мира лишаются всего обыденного, поверхностного и приобретают последовательно идеальный характер. Идеал психологически мотивированного романтическим взглядом на мир поведения поэта-пророка — «Глаголом жги сердца людей», - восходящий в своих истоках к «гласу бога», становится как бы организующим началом нового характера лирического персонажа. Он, и только он придает универсальную ценность и значимость его жизни, которая исчерпывается устремленностью к великому и высокому подвигу.

Все произведение представляет собой развернутую аллегорию развития внутреннего мира исключительного лирического героя. Его мысли и намерения выражаются с использованием овеществленных метафор. Уже на самом раннем этапе его размышлений о смысле бытия он погружен в идею обрести надличностный идеал своего существования, так как окружающая среда предстает как враждебная, и он ищет защиты от воздействия

внешнего мира. Он сомневается в возможности утолить свою духовную жажду. «В пустыне мрачной я влачился» - фраза, не проясняющая ни обстоятельств скитаний героя, ни причин его одиночества. О неопределенности его пути свидетельствует также и появление шестикрылого серафима, который застаёт героя, пребывающего в полубессознательном состоянии. Действия серафима обладают предельной степенью очевидности, в то время как состояние героя, смысл его заветного пути остается требующим отгадки. До встречи он оценивал свое будущее пессимистически, не видя конечной цели. Встреча происходит на перепутье, когда героя находится между жизнью и смертью. Он обретает мудрость, способность понимать взаимосвязь всех явлений, предвидеть будущее во всей полноте и многообразии. Конкретность событий среднего этапа пути противостоит умолчанию о его начале и конце.

Благодаря новым открывшимся поистине чудесным образом возможностям границы постижения мира в его целостности и полноте необычайно расширились. Произошел переход от мрачной пустыни одиночества к союзу со всем миром. И для его взора нет никаких преград ни в настоящем, ни в будущем. Поэтому становится возможным перейти от позиции мудреца к позиции пророка, который не ограничивается наблюдением, а смело устремляется к действию, подавляя страх перед внешним миром. Пылающий уголь вместо сердца несет освобождение от человеческих слабостей, от всего личного и потому ограниченного. Он сможет самостоятельно определить свою судьбу, он становится одержимым в желании выполнить свою миссию, хотя окончательное разрешение конфликта содержится в «гласе бога». Теперь его помыслы полностью совпадают с промыслом всевышнего и растворяются в нем - «Исполнишь волею моей». Мгновение «гласа бога» становится

формой признания избранничества пророка. Состояние мгновения благодаря его творческой, отчасти визионерской значимости становится вневременным в отличие от самозабвения в мечте, которое обладает ограничениями. Миг становится для пророка точкой перехода от ирреальности прошлого (встречи с серафимом) к ирреальности будущего (глаголом жги сердца людей). Универсальный надличностный смысл жизни героя осознается как его собственный. И его действиями уже руководит не внешняя, а внутренняя необходимость, порождением которой является истинная свобода, непосредственно связанная с творческими усилиями героя. Уникальность позиции героя препятствует его интеграции в обычную жизнь. Все, что происходит под знаком мгновения, созерцается романтиками в эстетическом плане, поскольку оно недоступно прагматике повседневного сознания.

«Пророк» является как бы моделью, демонстрирующей основную особенность лирической характерологии поэта-романтика — коренное преобразование лирического «я» по мере изменения представлений об идеале. В реалистической литературе, также утверждающей независимость и суверенность личности человека (хотя и на основе иной системы взглядов на окружающую действительность), идеал и его носитель уже не раздваиваются, и это приводит к созданию более полнокровного и, главное, — более детерминированного обстоятельствами характера.¹⁵

Романтизм осваивает заданные принципом двоемирия формы психологической характерности лирического субъекта, который неожиданно оказывается в положении демиурга по отношению к внешнему миру, хотя это происходит при условии «присвоения» ему как бы дополнительного мировоззренческого статуса — пророка, говорящего исключительно на «языке» истины и добра, гения, поэта,

избранника, изгнанника, говорящего языком истины, то есть всегда ориентированного на тот или иной тип психологически идеального поведения. Самым показательным для воссоздания романтической характерности стал принцип неопределенности психологического статуса лирического субъекта.¹⁶

В эпоху классицизма ясность и «незамутненность» изображения реального мира и выражения чувств служила основным критерием истинно поэтического и прекрасного. Принципу ясности изображения и восприятия романтики противопоставили прием опосредованного видения, принцип неопределенности. Это обстоятельство с необходимостью вытекало из различия мировоззренческой направленности, - социальные идеалы классицистов отличались четкой государственно-правовой ориентацией на позитивные начала дворянской государственности, в то время как цель романтиков заключала в себе тотальную критику существующей системы установлений и порочных сторон межличностных связей в цивилизованном общежитии.

Положительное содержание романтической утопии по необходимости домысливалось в плане прошлого («золотого века») или будущего («прекрасной утопии»). На уровне поэтики у романтиков утопии соответствовала нарочито неопределенная даль времени и пространства, призванная облагородить предмет изображения, оказывающийся невыразительным и даже жалким при его прямом, непосредственном созерцании. С целью преобразования неприглядной действительности романтик открывает особое состояние души, когда все окружающее оказывается увиденным как во сне, проявившемся в грезе, мечтательном состоянии. В эпоху романтизма поэтизируется очарование неясной и неоднозначной истины, ускользающе двусмысленной и обманчивой.

В стихотворении «Демон» (1823) прекрасное получает двойственную характеристику: именно тогда, когда

...возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, —

появляется «злобный гений», вызывающий чувство трепета своими «язвительными» речами, улыбкой и «чудным взглядом»:

Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасною мечтою;
Он вдохновенье презирал... (II, 299)

Все важнейшие категории романтической поэтики: конфликт личности и общества, ценности романтического идеала, типы поведения лирического героя, взаимоотношения природы и романтического «я» — пронизаны явлением неопределенности как важнейшего принципа придания особых черт той или иной ситуации.

Идея незавершенности творения - ядро всех романтических утопий и картин будущего и идеализированного прошлого.

Явление неопределенности как одного из главных приемов романтической характерологии можно проследить на весьма показательном в этом отношении стихотворении Пушкина «Там, на берегу...» (1824):

Там, на берегу, где дремлет лес священный,
Твое я имя повторял;
Там часто я бродил уединенный
И в даль глядел... и милой встречи ждал. (III, 451)

На «неопределенность» места происходящих событий

указывают все компоненты текста: уже в самой словоформе «брег» в сочетании «там, на берегу» заключен оттенок архаики, отнесенности к «нездешнему» месту; глагол «дремлет» вводит дополнительную характеристику обозначенному пространству, накладывает отпечаток некоего воображаемого измерения (возникающего во сне или в мечте), удаляющего читателя от конкретного образа леса; эпитет «священный» усиливает предыдущее настроение путем придания возвышенной и положительной оценки месту происходящего события, как и некоего особого душевного состояния. Заключительные строки стихотворения — «и в даль глядел...» — призваны подчеркнуть принципиальную незавершенность события, совершающегося под знаком постоянного, вневременного аспекта бытия. Это общее впечатление подкрепляется использованием системы глаголов прошедшего времени («повторял», «бродил», «глядел», «ждал»), которые «наделяют» изображенное событие способностью к повторению, непрерывному возобновлению. Длительное однообразие ожидания лишает его сколько-нибудь ясной и однозначной перспективы. Результирующее намерение лирического героя — «и милой встречи ждал» — предполагает, тем не менее, однократный завершающий момент в бесконечном потоке времени. Но одновременно герой обращен и в прошлое: ведь силой воспоминаний восстанавливаются общие контуры «священного» леса, дорогого сердцу лирического героя места возможной реализации высокой мечты. Признаки настоящего времени в тексте отсутствуют, не обретая ни смысловой определенности, ни грамматической формы, они «нейтрализуются», что, в свою очередь, не позволяет до конца определить цель и объект лирической устремленности героя. Мгновение как объект активного воспоминания, как прямая задача, состоящая в стремлении

раствориться в наличности момента (по возможности фиктивной), исторгнутого из забвения, само рассматривается романтиками как предмет поэтического творчества. Мгновение становится средоточием жизни художника, высшей степенью его жизненной интенсивности.

К поэтике неопределенности ведет не только композиционно-стилистическое своеобразие отрывка, фрагмента. Любые события, прерванные во времени, не несут желанием, надеждам и чувствам героя искомой определенности:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты<...>
В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои... (II, 406)

В послании «Я помню чудное мгновенье» нарушается предметно-событийная логическая последовательность, в свое время подробно рассмотренная Б.В. Томашевским:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты. (II, 406)

Ни прошедшие годы, ни появление лирического «ты» логически не связаны с неожиданно наступившим пробуждением чувства героя, которое не имеет ни ясно мотивированного источника, ни непосредственно предшествующей причины.¹⁷ Отсутствие в этом стихотворении объяснения смены одного психологического состояния героя другим, несомненно, связано с романтическим осознанием спонтанности вдохновения, не соприкасающегося с реальным временным потоком. Мысль о вдохновении как состоянии некоего противостоящего времени явления, имеющего

исключительно внутренние источники, которые при прямом рассмотрении не могут быть ни выявлены, ни обозначены, еще одна форма проявления принципа неопределенности, свойственного лирической типизации у романтиков.

В этой связи следует отметить важность мысли А.И. Белецкого о том, что «любовная тематика в данном стихотворении («Я помню чудное мгновенье». — А. С.) явно подчинена другой, философско-психологической тематике, и основной его темой является тема о разных состояниях внутреннего мира поэта (выделено мной. — А. С.) в соотношениях этого мира с действительностью». ¹⁸ Остановить мгновение физически невозможно, а идеал красоты недостижим в реальном мире, поскольку он постоянно развивается. Но романтик допускает остановку времени душевного созерцания красоты, которая безмерно ее обогащает – «И сердце бьется в упоенье». «Период» мгновения определяется психологическим движением от «помнил» к «забыл» и далее к «вспомнил». Мгновение прошлого отмечено особым знаком, рождает отклик в душе, запечатлевается в памяти.

Таково мгновение прекрасного, прочувствованного при чтении перевода «Илиады» Гомера:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;

Старца великого тень чую смущенной душой. (111, 256)

Читатель чувствует момент присутствия подлинного Гомера («тень великого старца»), проникается духом греческого языка («звук эллинской речи»). Умолкнувший звук можно услышать, а тень почуять. Русский поэт Гнедич воскресил память о величии и речи и поэзии прошлого, воскресив мертвое и нарушив бытовую логику и вызвав чувство романтического восхищения и восторга, осознаваемого только душой («чую смущенной душой»).

И действительно, сфера поэтического воссоздания особенностей творческого процесса в искусстве наиболее «удобна» для последовательного проведения принципа неопределенности. Таков образ красоты, возникающий в сознании художника, и его неожиданная и необъяснимая утрата, приводящая героя к душевной опустошенности, в стихотворении «Недоконченная картина» (1819):

Чья мысль восторгом угадала,
Постигла тайну красоты?
Чья кисть, о небо, означала
Сии небесные черты?

Ты гений!... Но любви страданья
Его сразили. Взор немой
Вперил он на свое созданье
И гаснет пламенной душой. (II, 98)

Ликующее состояние души поэта в момент постижения смысла жизни, определяющее и тональность и построение «Вакхической песни» (1825), не имеет очерченных границ, сосредотачивается на констатации положительных ценностей жизни. Губительный для подлинных чувств бег «времени» особенно выразительно передается Пушкиным в элегиях 1830 года «Что в имени тебе моем», «Поэту», «Безумных лет угасшее веселье...», «Заклинание» и особенно в «Прощании»:

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

Бегут меняясь наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас. (III, 233)

В петербургский, предромантический период в стихотворении «Возрождение» (1819) Пушкиным проводится своеобразная аналогия поэта с историей «жизни картины»:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой. (II, 111)

Все наносное, не связанное с деятельно творческим началом души, ветшает и тлеет, разрушительный характер действия времени направлен на то, что инородно по отношению к подлинному искусству. Несмотря на профанирование варваром творческого порыва, наступает время восстановления положительного начала. Образ двойственного характера и картины (создание гения и одновременно вмешательство варвара) и времени (то разрушающего наносное, то восстанавливающего подлинное) непосредственно иллюстрирует принцип неопределенности, свойственный особенностям романтической типизации. Хрупкость и непрочность произведений искусства оказывает мнимой, герой всегда сохраняет свою значимость в соприкосновении с ними. Прекрасное,

благородное, возвышенное начало искусства дает человеку внутренние психологические силы противостоять неблагоприятным обстоятельствам внешнего мира. Время и движение осознаются не как движение к новому, а как развитие от прошлого к будущему. Смена старого и нового не приводит к мысли о бренности, обреченности, напротив, Пушкин не абсолютизирует факт уничтожения, поэтому движение не приобретает регрессивного характера.

В качестве важнейшей черты романтического искусства Вяземский подчеркивал неясность полутайны. У Пушкина это и вопрос о смерти Марии в «Бахчисарайском фонтане», и о самоубийстве героини «Кавказского пленника». Подобная позиция обеспечивает поэту-романтику беспрепятственный полет фантазии, ничем не сковывающий возможность обретения прекрасного, несущего освобождающее и возвышающее начало.

«Помехи времени» оказываются несущественными для романтика, поскольку он стремится к пребыванию в особой сфере психологических измерений: в области воспоминания, мечты, созерцания, где прошлое и будущее становятся чуть ли не синонимами, равновеликими по силе творческой продуктивности. Стремление к идеалу неотделимо от мечты. Чрезвычайно большое значение в этом отношении в поэзии Пушкина приобретает память, благодаря которой герой может постоянно обращаться к прошлому, заново «пробегать» в сознании мельчайшие его подробности, представить судьбу в целом. Воспоминание способно развернуть и воссоздать целостно поэтическую картину. В серии фрагментов 1823 года обращают на себя внимание следующие строки:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,
О ты, певцу дубрав давно знакомый Гений,

Воспоминание, рисуя передо мной

Волшебные места, где я живу душой,

Леса, где я любил, где чувство развивалось,

Где с первой юностью младенчество сливалось

И где, взлелеянный природой и мечтой,

Я знал поэзию, веселость и покой... (II, 285, подчеркнуто мной. А.С.)

Хотя текст озаглавлен «Царское село», он вполне мог бы получить и любое другое название, так как представленный в нем поэтический мир — это мир, созданный исключительно силой воспоминания, равновеликого мечте.

В набросках 1822 года, озаглавленных «Таврида», наслаждение поэзией мыслится поэтом как мечтательное путешествие в прошлое лирического героя:

Мечты поэзии прелестной,

Благословенные мечты!

Люблю ваш сумрак неизвестный

И ваши тайные цветы. (11, 757)

Хотя мечты вымысел, а не действительность, они идеальны и в этом смысле художественны в противоположность предметной реальности:

Ты вновь со мною, наслажденье;

В душе утихло мрачных дум

Однообразное волненье!

Воскресли чувства, ясен ум. (11, 256)

Мечта становится сном наяву, признается деятельностью поэтического порядка, посредством которой поэт общается со всем миром -

Холмы Тавриды, край прелестный -

Я снова посещаю вас...
Пью томно воздух сладострастья,
Как будто слышу близкий глас
Давно затерянного счастья. (11, 256)

Мечта как результат поэтического творчества порождает новую реальность, в которой обнаруживаются провидческое состояние духа. В исследовании М.О. Гершензона «Сны Пушкина» обстоятельно разъяснено, что сон, греза, мечта для Пушкина не независимая игра, а специфический тип проявления внутренней жизни, полный глубокого значения и тесно связанный с духовными и творческими мирами.¹⁹

Таким образом, лирическое «я» Пушкина-романтика типизируется в своей неопределенности, раздвоенности между внутренним, суверенным психологическим содержанием и внешним, как правило, наносным, случайным. Глубинная сущность поэтического начала «души» оказывается лишенной пространственно-временной содержательности. Она по прошествии определенного времени как бы очищается и возрождается в изначальной полноте своего существования:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней. (II, 111)

В душевных привязанностях любящих сердец, в интимном общении с человеком может найти пушкинский лирический герой счастье, красоту и гармонию. Гуманистический пафос пушкинской любовной лирики непосредственно вытекает из индивидуальной судьбы любящего, из особенностей его психологической жизни. Возлюбленная становится скорее предметом воспоминаний, нежели

объектом сиюминутного общения, зрительно воспринимаемого. В целом ряде известнейших стихотворений поэта лирический герой обращается к женскому образу, который воссоздается в его сознании не в силу факта непосредственной близости в прошлом, а лишь за счет активизации ресурсов воображения и мечты. Героиня в своем образном воспроизведении теряет четкие зрительные очертания и формы. Главное содержание заключено в чувстве героя, во внутренних психологических жестах, движениях, поступках, а не в том, кого и как он любит. Его любовное чувство сохраняется неизменным благодаря своей изначально «духовной» содержательности.

В элегии «Для берегов отчизны дальной» (1830) герой остаётся верен своему чувству и после смерти возлюбленной, в сознании сохраняется и ее образ, и время, проведенное с нею. Объект возвышенных увлечений в прошлом находится во власти сил смерти, и хотя героя охватывает печаль и мысль о бренности человеческих созданий, его любовное чувство все же сохраняет изначальную заданность:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ним и поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...(111, 257)

Поэт в романтическом понимании – посредник между реальным и идеальным, в который возносится его душа в момент вдохновения, поэтому он находится как бы постоянно на границе двух миров. В «Тавриде» ситуация «встречи мертвого и живого» ставится в центр мировоззрения лирического героя. Пушкин утверждает существование особого знания о границе между условностью и реальностью:

Конечно там, где все сверкает
Нетленной славой и красой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия,
Минувшей жизни впечатлений
Не сохранит душа моя... (11, 752)

Душа в ее романтической интерпретации проходит в своем существовании определенные стадии. Исходным идеальным состоянием полноценной души является состояние сновидной мечтательности, когда мысли и чувства находятся в некоем оцепенении, затем под влиянием различных факторов наступает пробуждение. Событие, выступающее в роли катализатора, может быть встреча с возлюбленной, посещение особого отмеченного идеальностью места, таинственно связанного со счастливым состоянием души в прошлом. Пробуждение предполагает активизацию всех способностей души – творчества, сострадания, дружбы, любви, то есть возвышенных творческих процессов, которые совершаются в романтическом сердце.

Наряду с центростремительными, направленными в глубь сознания лирического «я», в романтической лирике Пушкина уверенно и сильно заявляют о себе и центробежные, вызванные экспансией лирического «я» вовне авторского или персонажного сознания. Наряду с интровертным, не менее значителен и экстравертный тип психологической экспансии лирического субъекта.

Так, в стихотворениях «Погасло дневное светило...» и особенно «К морю» сознание лирического героя вырывается далеко за пределы видимого пространства, поэтический мир Пушкина углубляется, выходит за рамки непосредственно осязаемого, вбирая

в себя просторы земли и неба. Автор враждебен всему бытовому, замкнутому, камерной повседневности, он стремится охватить бесконечность дали, расширить свое видение до вселенских масштабов, возвыситься и восторжествовать над бездной мироздания, олицетворенной в образе океана. Эти намерения придают исканиям лирического героя отвагу, бескомпромиссность, поддерживают его позицию гордого вызова, дерзкого бунтарства. Он преисполнен беспокойных и томительных стремлений к новым формам жизни, не удовлетворен настоящим, что вызывает трагическую оценку им господствующих в мире общественных отношений и установлений.

Романтический герой отказывается видеть мир сквозь дымку розовых иллюзий, он не склонен к самообману и самообольщению, которые столь настойчиво культивировались представителями «легкой поэзии». Пройдя через кричащие противоречия действительности, герой прозревает, дисгармония находят отклик в его душе, порождая страдание, отчаяние, печаль. Неумная активность души поэта наталкивается на враждебность судьбы. В стихотворении «К морю» жестокой и мрачной действительности противопоставлен мир чуткой души, мир активных сторон характера героя.

Бесконечность, необозримый простор океана подавляют человека, вынуждают его ощутить свое ничтожество, физическую слабость. Но таково лишь первое впечатление от созерцания природной стихии. Когда же человек становится свидетелем «своеволия» разволновавшегося моря, то только вначале его охватывает ужас, позднее он неожиданно ощущает в себе нечто сходное по силе и энергии с разбушевавшимися волнами. Воля человека торжествует над чувством страха и приводит героя к

мысли о своем превосходстве над слепой природой. Образ моря символизирует общественные потрясения, призывает к поиску выхода из них, и человеку открывается возможность проявления психологической активности и независимости. В психологической ситуации Чайльд-Гарольда мечта поэта движется от ложных увлечений юности через «угрюмый океан» настоящего в «волшебные края» «полуденной земли» в поисках неизведанных впечатлений.

Новые формы психологического восприятия окружающего мира особенно наглядны при «изображении» природных стихий. Герой Пушкина находится в состоянии постоянного вопрошания. Если судьба проявляет себя к герою враждебно, то он вопрошает ее как о непонятном, хочет доискаться до причин, хотя, как правило, остается без ответа:

Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
И душу бурную
Дремотой лени усыпил? (11, 288)

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал? (111, 104)

Если судьба обращена к нему своей хранительной ипостасью, то этот факт воспринимается им как знак избранничества, как приобщение к тайнам судьбы.

Романтик пытается анализировать свое психологическое поведение, обозначая его с помощью определенных типов – странника, изгнанника, отшельника.

Тема странничества имеет, разумеется, биографический исток - южную ссылку. В.И. Коровин отмечает, что в элегии «Погасло дневное светило...» бегство биографически вынужденное предстает как добровольное странничество: «биографический образ поэта соотнесен с романтическим образом добровольного изгнанника».²⁰ С подобным оксюмороном мы встречаемся и в послании «К Овидию»:

... изгнанник самовольный,

И светом, и собой, и жизнью недовольный. (11, 219, подчеркнуто мной. А.С.)

Недобровольное изгнание Пушкин обращает в добровольное странничество. Романтический странник занимает особое место в окружающем его мире – это позиция расширенного кругозора, когда «раздвигаются» границы мира во времени и пространстве. Когда в стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый...» герой входит в амплуа странника, границы обозримого мира как бы раздвигаются, и он занимает в пространстве бесконечно высокое положение, с которого даль времени и даль пространства обновляются:

Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалой;
Стихий других, земли жилец усталый,
Приветствую тебя, свободный Океан. (11, 290)

Для пушкинского странника характерна не только глобальность байронического отчуждения, но и сердечного приобщения к окружающему миру. Это можно выразить двумя формулами – «я всему миру чужой», «весь мир моя родина». Пушкин часто сливает образы странника, отчужденного от мира и приобщенного к нему. В стихотворении «Погасло дневное

светило...» герой выступает как в ипостаси беглеца в изменившем ему мире, так и в амплуа «искателя новых впечатлений», которому свойственна безмятежная романтическая радость странствования, во время которого он запечатлевает в душе яркие и живые впечатления. В стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый...» герой находится на пороге нового мира, далекого манящего «там»:

Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалой. (11, 290)

Но одновременно за его спиной враждебное и отвергаемое «там», в прошлом «обветшалой» Европы.

Наиболее глубоко и оригинально разработан Пушкиным мотив странничества в стихотворении «Из Пиндемонте». Перед героем предстает широкий и притягательный мир, преисполненный красотами природы и искусства. Чтобы приобщиться к нему, надо отрешиться от представлений о ложных и истинных правах человека. «Счастье скитаться» стало «правом скитаться», стать странником:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам...
Вот счастье! Вот права... (111, 420)

Замысел бегства осмысляется в этом стихотворении как замысел осуществления в себе идеального героя, равного свободной стихии, осуществление в себе свободной стихии, не обусловленного ни внешними, ни внутренними обстоятельствами.

Странствование понимается буквально как странствование повсюду, мир предстает как целое, связь с которым более прочная и глубинная, чем в случае индивидуалистической свободы. Поэт заявляет о своем соучастии в жизни всего того, что его окружает. Странствие, связанное с одержимостью вдохновением, всегда

остается осуществленным («Поэт», «Рифма, звучная подруга...»). Странствие, связанное с воспоминанием, всегда выступает как мысленное устремление к некоему «там» («Ненастный день потух», «Редает облаков летучая гряда», «Кто видел край, где роскошью природы...», «Я знаю край, там на берега...»).

Особое место среди «странников» Пушкина занимает странник, в сознании которого отражается романтическое стремление в запретные для человека стихии, прежде всего, стихии воздуха. Она открывает перед лирическим «я» безграничную даль мира, но это заветное желание оказывается запретным и потому остается лишь порывом, намерением, жаждой познать все и вся.

Узничество осознается Пушкиным как форма внутреннего странничества, психологического освобождения души из темницы материального мира вслед за известной трактовкой этой темы в «Шильонском узнике» Байрона. Так, в стихотворении «Узник» орел становится проводником героя, стремящегося стать странником в свободной стихии воздуха:

Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!...» (11, 276)

Воздух является запретной стихией для романтика, хотя именно к ней он часто апеллирует. В сознании романтика воздух лишен тяжести пространственной прикреплённости, он помогает совершить прорыв к свободе, преодолев земное «здесь», однако, не обладает возможностью полностью приблизиться к «там». Ощущение беспредельности, когда весомость земной реальности

оказывается частично снятой, а частично заставляет себя ощущать, приводит романтика к ощущению прозрачной дематериализованности объекта устремлений. По сравнению с глубиной зеркала или воды воздух обладает большей широтой охвата. Можно говорить о бесконечности воздуха, его неделимости на составные части, короче - «чистой» образности. Воздух обладает той же степенью энергии и легкости, которой обладает поэтическое вдохновение, возвышая и одухотворяя все земное. Будучи посредником между видимым и невидимым, он находится на неопределенной дистанции по отношению к реальному и идеальному.

Пейзажные образы в романтической лирике Пушкина стали предметом глубоко эмоционального психологического осмысления. В его поэзии окончательно утверждаются обобщающие формы типизации «чувства природы», открытые в русской литературе впервые Жуковским. Образы природы не становятся у него самодовлеющими, он увлекается ими по мере их внутренней соотнесенности с духовными исканиями, с той художественной заданностью, которую они приобретают в сознании поэта. Секрет романтического пейзажа заключен, прежде всего, в его психологической насыщенности авторской тенденцией.²¹ Мир пушкинской пейзажной лирики почти лишен целостных описаний ландшафта: лесов, полей, деревьев, обелисков, разрушенных дворцов и монументов. Отсутствует и образ города, помещенный в экзотическую или историко-культурную среду. Красота материально чувственного мира, а в особенности цивилизованного мира, не получает у поэта всей полноты признания. Мир внешних реалий не господствует над изображением героя, а служит лишь фоном или дополнительным аксессуаром к общей картине. Он соотнесен с

обычным «человеческим» масштабом ценностей, уместается в психологическом поле лирического героя.

В целом Пушкин остается представителем, прежде всего психологического течения в русском романтизме, если иметь в виду даже только его пейзажную лирику.²²

Обращение лирического героя к материальному миру лишь усиливает сознание его свободы и независимости. В «Вакхической песне» (1825) стихия солнца пробуждает в душе персонажа восторженное чувство, которое не безразлично радостям независимого бытия. Но это не означает достижения гармонии и согласия между ним и окружающим миром. Счастье оказывается коротким мигом, пробуждающим в душе радостный гимн. Реальная жизнь отнюдь не вызывает чувства блаженства. Если в стихотворениях «Погасло дневное светило...», «Редет облаков летучая гряда...» герою явно недостаточно того, что он видит, и он стремится к новому и неизведанному, тому, что расширит возможности приложения его активности, то в ряде стихотворений 1823 года он осознает несоизмеримость своих душевных и физических сил. Тема «пресыщения чувством», избыточности внутренней, психической энергии, чей напор не может выдержать поэт, намечается уже в самом начале романтического периода творчества Пушкина в стихотворении «Я пережил свои желанья...», где, стремясь мысленно охватить свой жизненный путь, лирический герой ощущает исчерпанность ощущений. Мотив равнодушия к жизненным наслаждениям, столь ярко раскрытый в поэме «Кавказский пленник», отличает и стихотворения «Кто, волны, вас остановил...», «Свободы сеятель пустынный...», «Придет ужасный час...».

В стихотворении «Три ключа» (1827) герой размышляет о

«сокращенном», более того, «урезанном» существовании, он стремится ограничить свои заботы и волнения тем днем и часом, которым живет. Безрадостный итог печального пробуждения от иллюзий будит мысли о небытии и вечном забвении:

Последний ключ — холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит. (III, 57)

Стихотворение показательной эволюцией перехода от дара самой жизни в ее постоянном обновлении (ключ юности) к дару поэзии, а затем неожиданно к утрате памяти, сознательной жажде забвения, которое стирает все следы прежних воспоминаний, отрицает воспоминания и как процесс, и как результат. В итоге магическое слияние смерти и жизни оказывается своеобразным «саморасточением» лирического субъекта, не менее важным для романтического художника, чем «самонакопление». Отзвуки настроений «Трех ключей» обнаруживаются в стихотворениях «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный», «Предчувствие», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Дорожные жалобы», «Вновь я посетил», «Когда за городом...».

Таким образом, романтическое мироощущение и миропонимание не сводится лишь к безгранично оптимистическому расширению возможностей индивида, а включает в себя и понимание их реальной ограниченности.

Концепт дружбы как форма романтического психологизма

Наиболее показателен процесс становления романтического психологизма можно проследить на основе рассмотрения концепта дружбы в лирике Пушкина.

Истоки темы дружбы в русской лирике обнаруживаются в поэзии Н.М. Карамзина, где впервые личность осознается как этически и эстетически ориентированный субъект лирического

переживания. Отказываясь от моралистической нормы классицистов, разделявших государственное и личное в характере человека, Карамзин по-новому осознал новые возможности душевной жизни, в рамках которой преодолеваются устоявшиеся нормы и стандарты общественного поведения человека.²³

Пушкинское представление о ценности поэтической дружбы обнаруживается в период перехода от сентименталистской к романтической поэзии на рубеже XVIII - XIX веков. Возникший в литературе новый взгляд на дружбу имеет в своей основе предромантическое представление о безусловной ценности человеческой индивидуальности и связанное с ним противопоставление официальных объединений людей по социальному признаку или в рамках государственных установлений особым союзам, в которых доминируют личные симпатии и привязанности, а стремление людей к некоей новой общности обуславливается в них не кастовой соотнесенностью, а сходством чувств, родственным характером переживаний, близкими по тональности типами эмоций. Поэты следовали за великим Руссо, провозгласившим дружбу как «самый священный из всех» договоров, заключаемых между людьми.²⁴

Для Карамзина дружба является главной ценностью в жизни, имеющей непреходящее значение, поскольку ее не могут заменить ни слава, ни деньги, ни чины. Она дается человеку свыше («дар небес»), не может быть приобретена за заслуги. Карамзин, по сути, первым утверждает культ дружбы на основе предромантической концепции жизни:

| | |
|---------------------------|---------------------------|
| Верна дружба! Ты едина | Буди ты благословенна, |
| Есть блаженство на земле; | Дружба, дар святой небес! |
| Кто тобою усладился, | Буди жизни услажденьем |

Тот недаром в мире жил.

Ты моей здесь на земле!²⁵

Чувство дружбы осознается сентименталистами как мирная радость в противовес воинским доблестям, которые воспевались их предшественниками. Нередко целью жизни становятся собственно «утехи» дружбы и любви. Сентименталисты стремятся посвятить жизнь человека деятельным наслаждениям души, не причиняя никому зла и обретая удовольствие от созерцания собственного благородства. Карамзин, однако, не идеализирует чувство дружбы и не придает ему универсального статуса, как это произойдет у подлинных романтиков. Для Карамзина дружба может служить лишь временным убежищем от невзгод -

Небеса благоволили

Но и дружбе окончаться

Смертным дружбу даровать,

Время некогда придет;

Чтоб утешить их в несчастьи,

Сама дружба нас заставит

Сердце бедных усладить.

После слезы проливать. (57)

В свете общей пессимистической концепции жизни, истоки которой обнаруживаются в масонской традиции, Карамзин утверждает тщетность усилий людей обрести счастье в земной жизни, которая является таковой и субъективно (в силу конечности отдельного индивида) и объективно (в силу гибели и материальной реальности):

Счастье истинно хранится

Все исчезнет, что ни видишь,

Выше звезд, на небесах;

Все погибнет на земле;

Здесь живя, ты не сможешь

Самый мир сей истребится,

Никогда найти его.

Пеплом будет в некий день. (57)

Карамзин предпринимает попытку изолировать внутренний мир человека от его связей с внешним, где царствует дисгармония и пороки. Любая государственная политика чревата злыми намерениями, истинное совершенство может существовать, по его

воздействию на нравственное состояние общества и предлагает посвятить земную жизнь семейно-дружеским наслаждениям, когда никому не причинишь зла. Первое место среди истинных ценностей занимает дружба:

Любовь и дружба - вот чем можно
Себя под солнцем утешать!
Искать блаженства нам не должно,
Но должно - менее страдать;
И кто любил, кто был любимым,
Был другом нежным, другом чтимым,
Тот в мире сем недаром жил,
Недаром землю бременил. (139)

Кодекс сентименталистской дружбы последовательно развивается в послании Карамзина А.А. Плещееву. В рамках светской условности «естественное чувство счастья» невозможно, но оно становится предметом желания все большего круга людей, множатся проекты общественного переустройства, в центре которых находится проблема счастья. Однако «слова казались прекрасны, // Но только были несогласны» (141), так как ни слава, ни почет, ни обладание престолами и алтарями никак не способствуют его достижению - даже отшельник, навсегда прощаясь с миром, «в тоске жизнь свою скончает», а «химеры, адские мечты, // Плоды душевной пустоты» страхом ум его затмевают. Более того, одиночество таит в себе опасность сумасшествия. Поэтому человек вынужден жить в обществе вопреки его мыслимым и немыслимым несовершенствам:

Каков ни есть подлунный свет;
Хотя блаженства в оном нет,
Хотя в нем горесть обитает,-

Но мы для света рождены,
И должны в нем, мой друг, остаться. (144)

И единственной альтернативой подобному состоянию оказывается вновь дружба. Только люди, состоящие в дружеских отношениях, наделены всей «суммой» истинных отношений чувствительности - отзывчивостью, добротой, сострадательностью, бескорыстием, способностью к самопожертвованию. Дружба у Карамзина становится формой истинной гражданственности: один человек самоотверженно и самозабвенно привязывается к другому, испытывает истинную духовную близость, проникается сходными интересами в течение дружеского общения. В противоположность деловым связям в чувстве дружбы изначально господствует не разумный расчет, а добровольная преданность другому, в отношении с которым возможен личный выбор. Один избирает другого, опираясь на свою добрую индивидуальную волю. Идеал дружбы у Карамзина опирается на горацанский призыв «довольствоваться малым»:

Чем можно, будем наслаждаться,
Как модно менее тужить,
Как можно лучше, тише жить,
Без всяких суетных желаний,
Пустых, блестящих ожиданий;
Но что приятное найдем,
То с радостью себе возьмем. (144)

За дружбой следуют узы супружества и занятие поэзией:

Кто может быть приятным другом,
Любимым счастливым супругом...
Кто муз от скуки призывает...
Тот в мире с миром уживется

И дней своих не прекратит
Железом острым или ядом;
Тому сей мир не будет адом...(145)

Карамзин, как видно из сказанного, не идеализирует чувство дружбы, а считает его формой утешения в мире, в котором изначально царят зло и предрассудки. Дружба при этом обладает не только воспитательной функцией, поскольку в ней реализуется способность любого человека на эмоциональный отклик в отношении страдания ближнего, но и - что самое главное для него - врачующей. Дружба - лекарство от сумасшествия, которое настигает человека в момент осознания как скоротечности своей жизни, так и принципиального одиночества перед лицом неведомого. Тем самым Карамзин лишает горацианский идеал дружеского уединения его гедонистического содержания и целиком погружает в сферу моралистической проблематики. Проблему свободы в пределах индивидуального сознания Карамзин всегда решал на основе идеала воспитательного уединения - так в послании И.И. Дмитриеву он заключает:

А мы, любя дышать свободно, Гнушаться издали пороком
Себе построим тихий кров И ясным, терпеливым оком
За мрачной сению лесов, Взирать на тучи, вихрь сует,

Куда бы злые и невежды
Вовек дороги не нашли
И где б, без страха и надежды,
Мы в мире жить с собой могли
От грома, бури укрываясь
И в чистом сердце наслаждаясь
Мерцанием вечерних лет,
Остатком теплых дней осенних.(138)

Чистые сердцем покидают порочный круг светских привязанностей и в стоически гордом сознании собственной добродетельности отвергают мир зла. В условной обители невинности не только осуществляется этическое противостояние лирического субъекта миру светских лживых условностей, но и открывается возможность обрести ясность ума, чистоту чувств, возвыситься до морального совершенства. Карамзин в «Мыслях об уединении» так формулирует свой идеал: «Во сокровенных убежищах природы душа действует сильнее и величественнее; мысли возвышаются и текут быстрее; разум в отсутствии предметов лучше ценит их».²⁶ В этом суждении заложено зерно романтического понимания процесса творчества, но у Карамзина оно остается в пределах рационалистической концепции. Дружбе он придает гражданский смысл, в ней заключен нравственный идеал человека. В содержание достоинства индивидуального человека включено не только благородство мыслей и чувств, но и власть нравственного императива над суетными влечениями. Только при этих условиях человек обретает свободу духа, которая позволяет свободно презирать пустые условности и суетное тщеславие светского общества:

Прости! твой друг умрет тебя достойным,
Послушным истине, в душе своей покойным,
Не скажут ввек о нем, чтоб он чинов искал,

Что знатным подлецам когда-нибудь ласкал. (105)

Карамзин, таким образом, чисто рационалистически пытается объяснить чувство дружбы. Как последовательный сентименталист, он ставит вопрос об иерархии чувств любви и дружбы:

Что может быть любви и счастья быстрее?

Как миг их время пролетит.

Но дружба нам еще милее,
Когда от нас любовь и счастье бежит. (259)

Мысли Карамзина об обретении свободы в этической сфере сознания, в создании изначально условного идеального мира как психологически реального противовеса несовершенствам общественной жизни стали важнейшим аргументом для Батюшкова и Жуковского, как и для большинства русских романтиков.

В начале XIX века тема дружбы развивалась по трем основным направлениям: карамзинском, анакреонтическом и предромантическом. Как правило, все они реализовывались в жанрах дружеского послания и лирического экспромта. Идеал дружбы формируется у Батюшкова на основе эпикурейского понимания жизни как мига перед смертью, жизни, которую надо прожить, сполна насладившись радостями бытия. Таковы стихотворения «Совет друзьям», «Элизий», «Дружество», «Мои пенаты». Эпикуреизм Батюшкова рано начал приобретать романтическую окраску - его лирический герой мечтательно устремляется внутрь собственного мира чувств и представлений в тот момент, когда его охватывают переживания разочарования, уныния, меланхолии. Гедонизм оказывается бессилён перед лицом рока. Эпикурейскую концепцию дружбы как веселой встречи-пирушки философов-ленивцев станет существенной темой лицейской лирики Пушкина. Но именно Батюшкову принадлежит первенство в насыщении образа уединения романтическими началами по антитезе к воспитательному уединению Карамзина. В текстах таких его стихотворений, как «Сон Могольца», «Таврида», «Мой гений», «Есть наслажденье в дикости лесов...» уединение теряет моралистическую направленность, становясь условием обретения полной свободы как условия подлинного поэтического

творчества. Это остро чувствует Гнедич, который уже в 1807 г. именно в послании Батюшкову нащупывает романтическое начало дружбы:

Жизнь наша есть мечтанье тени:
Нет сущих благ в земных странах.
Приди ж под кровом дружной сени
Повеселиться хоть в мечтах.²⁷

В ранней лирике Жуковского заметна эволюция к романтическому представлению о дружбе. Друзья скрашивают ему тяготы земного существования.

Когда ж придет нам расставаться,
Не будем слез мы проливать:
Недолго на земле скитаться;
Друзья! Увидимся опять...(59)²⁸

Дружеское послание под его пером теряет адресата. Таково обращение к безличному другу в послании «К Филалету» (1808):

Где ты, далекий друг? Когда прервем разлуку?
Когда прострешь ко мне ласкающую руку?
Когда мне встретить твой души понятный взгляд
И сердцем отвечать на дружбы глас священный?.. (138).

Постепенно дружба в лирике Жуковского становится все более таинственным и загадочным атрибутом романтической судьбы. В послании «Тургеневу, в ответ на его письмо»(1813) дружба «во мгле судьбы» становится «звездой отрады»(284). Жертвенное бескорыстие возводится в высокий символ подлинной дружбы в эмблематическом стихотворении 1805 года «Дружба»:

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый...

О Дружба, это ты! (67)

Дружеские послания - самая большая группа жанров в лицейский и петербургский период творчества Пушкина. О глубинной семантике этого жанра справедливо пишет Г.А. Лескис в работе «Пушкинский путь в русской литературе» как о «выражении духовной, нравственной связи «я» и «не-я», одного лица с другим, не обусловленной ни любовными, ни семейными, ни служебными интересами, связи, какая возможна только на каком-то достаточно высоком этапе развития личности».²⁹

В лирике Пушкина раскрытие темы дружбы определяется карамзинской и анакреонтической традицией вплоть до 1817 года. Его идеал лицейского братства во многих «составляющих» является развитием и обогащением карамзинской идеи дружеского сообщества душевно преданных друг другу людей. Важнейшая категория «душевного участия», столь часто встречающаяся в поэзии Пушкина в целом, имеет своим истоком поэзию Карамзина.

Однако с раннего периода творчества Пушкина выработанный им под воздействием Батюшкова идеал эпикурейской дружбы философов-мудрецов противопоставляется и карамзинскому представлению о тихой дружбе «нежных друзей», и светским обычаям условной дружбы-приятельства. Идея дружбы с самого начала расслаивается у Пушкина на два принципиальные направления: первое - это понимание дружбы как творческого союза поэтов, а второе - дружбы как товарищеского братства, как единства лицеистов, не нарушаемого никакими сторонними воздействиями. В большинстве случаев, в лицейском периоде творчества основа дружеского союза зиждется на общей заинтересованности поэзией, находящей свое выражение как в единомыслии, так и в спорах по

вопросам поэзии. Тесное объединение темы поэзии и дружеского общения знаменательно уже для стихов 1814-1815 годов - таковы послания Дельвигу, Батюшкову, Галичу, Кошанскому. И только в послании Пушкину утверждается понимание дружбы как товарищеского единства, братских уз. Ощущение же возвышенности и даже святости лицейского союза утвердится в серии стихотворений, посвященных лицейским годовщинам и написанных во второй половине 20-х и первой половине 30-х годов.

Уже в Лицее Пушкин настойчиво объединяет дружеские и любовные чувства лирического героя. Если поначалу дружба расценивалась как высшее счастье жизни, то к 1817 тема любви начнет превалировать. Поэт приходит к заключению, что любовная страсть может быть настолько всепоглощающей, что может разрушить дружеские отношения. Познавшего любовь приятельские отношения дружбы не могут принести утешения. Почти эпикурейски решается вопрос о соотношении дружбы и смерти: первое сильнее («Мое завещание»), а факт смерти шуточно обыгрывается, становясь предлогом для встречи друзей.

Участие Пушкина в деятельности «арзамасцев» укрепило его понимание дружбы как творческого союза поэтов. Непосредственным выражением лицейского братства становится понятие «лицейский дух», то есть те этические начала, которые были вскормлены всей той обстановкой, в которой воспитывались лицеисты первого выпуска. Для многих лицеистов их братство, кроме святых уз товарищества, будет скреплено и политическим единомыслием. Дружба как форма политического единомыслия станет характерным признаком поэзии и друзей Пушкина - Рылеева и Кюхельбекера.

Несомненно, что на формирование пушкинских

представлений о святости дружеских уз повлияли и античные мыслители, о которых он узнавал и на уроках и во время чтения писателей XV-XVI века. Особый статус дружбы всемерно подчеркивал Цицерон, который во многом предвосхищает предромантические представления о дружбе в трактате «Лелий»: «Кажется мне, дружба происходит скорее от самой природы, чем от нужды, больше в силу склонности души любить, испытывая при этом известного рода чувства, чем от расчета, сколько пользы принесет она. Что касается правил дружбы, то я могу вам только посоветовать предпочитать дружбу всем явлениям человеческой жизни; нет ничего столь подходящего к естественным принципам, столь удобного для счастливых или несчастных случаев жизни за исключением мудрости, я не знаю, едва ли что-нибудь лучшее дано богами человеку».³⁰

В целом же тема дружбы осваивалась Пушкиным-лицеистом согласно традициям «легкой поэзии», анакреонтический тип дружеского послания последовательно воплощается в послании Галичу (1815), в «Пирующих студентах». Непосредственные впечатления лицейской дружбы стали основой поэтических ситуаций в посланиях Н.Г. Ломоносову, Юдину, в «Городке».

За время пребывания Пушкина в Петербурге необычайно обогатилось содержание его дружеских посланий. И, прежде всего, тем новым пониманием дружеской поэтической ситуации, которая основана на политическом вольнолюбии. Впервые дружба как политический союз единомышленников представлен в послании Чаадаеву 1818 года. Эпикурейские воззрения на дружбу не исчезают и в этот период, а усиливаются благодаря общению с товарищами по литературному обществу «Зеленой лампы». Тесный круг товарищей, мудрецов-философов - образует ядро новой системы мотивов и

образов. Эти обстоятельства наглядно проявляются в послании Чаадаеву. Подобно декабристам Пушкин уравнивает личные чувства дружбы и гражданские, поскольку идеальным ее проявлением есть гражданское братство, движимое страстной любовью к отчизне. За общностью политической симпатий в Чаадаеве Пушкин обнаруживает свойства истинного друга - предельная искренность и откровенность, быстрота и неожиданность в спорах. Личные качества друга имеют решающее значение для того, чтобы обратиться к нему с призывом посвятить «души прекрасные порывы» отчизне... Идеал дружбы личностен не менее чем гражданственен, поскольку центром ценностной ориентации личности становится романтический порыв, в котором воссоединяется и любовь, и дружба, и сильная гражданская страсть.

Мотив призыва к другу очень характерен для поэзии декабристов. В. Ф. Раевский обращается к своему другу П.Г. Приклонскому:

Довольно, милый друг, за призраком гоняться,

Не время у моря погоды ожидать! («Послание Петру Григорьевичу Приклонскому», 1817) ³¹

В.К. Кюхельбекер в стихотворении «К Ахатесу» (1821), которое первоначально было обращено к его другу Туманскому, восклицает:

Мой пламенный юноша, вспрянь!

О друг, - полетим на священную брань! (144) ³²

В этом стихотворении мы встречаем те строки, которые выражают сущность декабристской дружбы, основу которой составляет романтический идеал гражданского подвига:

И в вольность и в славу, как я, ты влюблен,

Навеки со мною душой сопряжен!

Мы вместе помчимся туда,

Туда, где восходит свободы звезда! (146)

Декабристы отвергали дружбу, не скрепленную общностью гражданских интересов, они ощущают личное начало как гражданское. Происходит и обратное явление, когда единомышленник непременно становится личным другом. Друзья причастны гражданской деятельности. Гражданское братство декабристов неотделимо от их интимных отношений. У Кюхельбекера уже в Лицее возник идеал высокой, чистой дружбы, осознанной как братство членов некоего священного союза. В сфере поэзии его всегда отличало стремление к высоким предметам. Идеализация дружбы осуществлялась им как стремление к родству душ, интимной близости:

Дельвиг, когда мы с тобой

Тайными мыслями, верою сердца делились и смело

В чистом слиянии душ пламенным летом неслись

В даль за пределы земли... (81).

Дружба становится высшим из человеческих чувств:

Ты не нарушишь обетов святых, о Матюшкин! в отчизну

Прежнюю к братьям любовь с прежней душой принесешь! (80)

Именно Кюхельбекер утверждает, что дружба возвышается над чувством любви:

При вас, товарищи, моя утихнет кровь,

И я в родной стране забуду на мгновенье

Заботы и тоску, и скуку и волненье,

Забуду, может быть, и самую любовь! (95)

Пушкин-лицеист также склонен утверждать неизменность и вечность дружбы – таково его послание «В альбом Илличевскому»:

Но пусть напрасен будет труд,
Твоею дружбой оживленный –
Мои стихи пускай умрут –
Глас сердца, чувства неизменны
Наверно их переживут! (1, 258)

Дружба также осознается им если не выше, то долговечнее любви в стихотворении «В альбом Пущину»:

Ты вспомни первую любовь.
Мой друг, она прошла... но с первыми друзьями
Не резвою мечтой союз твой заключен;
Пред грозным временем, пред грозными судьбами,
О милый, вечен он! (1, 262)

Новое, собственно романтическое понимание свободы в дружбу и в любви теперь противостоит и у Пушкина бездумному гедонизму «легкой поэзии» лицейского периода. Эстетический в своем истоке идеал обретает нравственно-политическую конкретизацию: легкомысленные забавы юности, неопределенность исходной ситуации («как сон, как утренний туман») противостоят глубинной духовной устремленности к всеобщей свободе. В пределах нового понимания дружбы эстетический идеал сливается с гражданским долгом. Не случайно, что в стихотворении «К портрету Чаадаева»(1817-1820) Пушкина привлекают гражданские свойства личности - он сравнивает друга с римским республиканцем Брутом, со сторонником афинской демократии Периклом. Ум и способности Чаадаева скованы условностями «службы царской», когда же «оковы рухнут», то все способности героя будут посвящены делу свободы.

В многочисленных пушкинских посланиях 1819 года также обнаруживаем тесное переплетение политических и эпикурейских

мотивов. В стихотворении «NN», называя друга «властелином наслаждений», «счастливым беззаконником», ленивцем, поклонником Вакха и Венеры, воссоздает образ друзей-эпикурейцев, которые, наслаждаясь жизнью, ведут уже разговоры:

Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного. (11, 84)

Подобное сочетание мотивов наблюдаем и в послании «Всеволожскому» 1819 года, где поначалу образ друга воссоздается по известной модели - он «счастливый сын пиров», «обожатель забав и лени золотой», но затем все резко меняется:

Кипит в бокале опененном
Аи холодная струя;
В густом дыму ленивых трубок,
В халатах, новые друзья
Шумят и пьют! - задорный кубок
Обходит их безумный круг. (11, 101)

Если эпикуреизм Пушкина-лицеиста выражался в спокойном наслаждении радостями жизни, в невозмутимом равнодушии ленивца-мудреца, то теперь послание наполняется гражданской темой, критикой светской жизни:

Ты там на шумных вечерах
Увидишь важное Безделье,
Жеманство в тонких кружевах
И Глупость в золотых очках,
И тяжкой Знатности веселье,
И Скуку с картами в руках. (11, 101)

Проникновение политических мотивов разрушает прежнее

представление о дружеском кругу ленивцев-мудрецов, теперь дружба становится союзом деятельных приверженцев высокой идеи гражданского служения общественным целям.

Особый круг тем у Пушкина связан с именем Жуковского, к которому он обращается и как к другу стихотворцу, и как к старшему товарищу по «Арзамасу». Дружба с родоначальником русского романтизма отразилась и в возвышенном тексте «К портрету Жуковского», и в шутливой, в арзамасском духе «Записке к Жуковскому». Жуковский предстает творцом истинной поэзии, обращенной к истинным поклонникам прекрасного, в их число входят те друзья поэта, которые способны не только его понять, но и оценить по достоинству:

...творишь ты *для немногих*,
Не для завистливых судей,
Не для сбирателей убогих
Чужих суждений и вестей,
Но для друзей таланта строгих,
Священной истины друзей. (11, 59)

Дружба с истинным поэтом награждает высшей формой счастья - познанием прекрасного, способностью ощущать всю полноту и цельность поэтического начала жизни:

Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов!
Кто наслаждение прекрасным
В прекрасный получил удел
И твой восторг уразумел
Восторгом пламенным и ясным. (11, 59)

Приобщение к истинной красоте поэзии благодаря дружескому общению с великим поэтом обещает бессмертие:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается младость. (11, 60)

Нередко огонь любви поглощает тихий и спокойный свет дружбы. Чувство любви «... *и нежит и томит, // В трудах, заботах и в покое // Всегда не дремлет и горит*» (11, 67). В стихотворении «...И я слышал, что божий свет» (1818) впервые ставится под сомнение превосходство дружбы над чувством любви. Если в лицейский период любовь была всеобъемлющей, то теперь оба чувства живут в душе поэта, питаясь единым «мучительным и жестоким» началом. Постепенно зарождается романтическая многоплановость внутреннего мира поэта.

Формирование собственно романтического понимания темы дружбы падает в основном на период южной ссылки в начале 20-х годов. В этот период в творчестве Пушкина образуется новое пространство для лирического отражения действительности. Условность эпикурейского и карамзинистского мировосприятия сменяется открытостью лирической экспрессии. Немаловажное значение приобретает и конкретика биографических деталей (Пушкин оказался отторженным от прежних друзей - «арзамасцев», от петербургских единомышленников) и новых тональностей. Тема дружбы развивается в двух направлениях - дружба как творческий союз (послания Гнедичу, Дельвигу, Баратынскому, Катенину) и дружба как союз политических единомышленников (в стихотворениях, адресованных Чаадаеву, Ф. Глинке, Я. Толстому). Кроме друзей, оставшихся в Петербурге, среди адресатов дружеских посланий мы обнаруживаем много новых имен, среди которых В.Ф.

Раевский, В.Л. Давыдов, В.П. Горчаков, Н.С. Алексеев.

Важно проследить появление романтических начал в отношении Пушкина к Чаадаеву. Преклонение перед независимым образом мыслей, юношеской восторженностью превращается в свидетельства искренней и сердечной дружбы. Поражает запись в кишиневском дневнике: «Получил письмо от Чаадаева. - Друг мой, упреки твои жестоки и несправедливы: никогда я тебя не забуду. Твоя дружба заменила мне счастье, - одного тебя может любить холодная душа моя. - Жалею, что не получил он моих писем: они бы его образовали. - Мне надобно его видеть» (X11, 303). Из письма становится ясным, что Пушкину открывается новая сторона его творческого поведения - романтическая сосредоточенность на идеальном, исключительном объекте истинной и высокой дружбы. И в дружески шутливой форме Пушкин завещает чернильницу, «наперсницу» поэтических дум, чувств, мечтаний Чаадаеву как духовно наиболее близкому человеку:

Чаадаев, друг мой милый,
Тебя возьмет унылый;
Последний будь привет
Любимцу прежних лет. (11, 184)

Особенно значительным в своей «монологической сосредоточенности» оказывается послание Чаадаеву 1821 года. Он назван единственным другом, от отсутствия которого страдает душа поэта: «Тебя недостает душе моей усталой». При мысли о Чаадаеве он забывает «тревоги прошлых лет», и его не тревожат даже мысли о поэтическом успехе - «слова для меня предмет заботы малой». Единственное чувство не может найти никакой замены - это чувство дружбы, ибо только оно может врачевать душевные раны поэта:

Ни музы, ни труды, ни радости досуга -

Ничто не заменит единственного друга. (11, 188)

Чаадаев оказывается как бы вместилищем всех желаний поэта - он и единомышленник, и наставник, и великий друг, к которому направлены все устремления поэта. В этом произведении Пушкин достигает максимальной интенсивности в выражении своих чувств, но, что самое важное, он романтически абсолютизирует и идеализирует свое чувство, доводя его до крайних форм проявления:

Ты сердце знал мое во цвете юных дней...
Ты другу заменил надежду и покой;
Во глубину души вникая строгим взором,
Ты оживлял советом иль укором;
Твой жар воспламенял к высокому любовь;
Терпенье смелое рождалось вновь...(11, 188)

В стихотворении воссоздается типичная для романтиков ситуация - возвышенно горестные переживания в отсутствии самого объекта лирических излияний. И биографически, и творчески Пушкин остро переживает факт разлуки с Чаадаевым, но в тексте стихотворного послания он заостряет их до гиперболы, глобального обобщения:

Но Дружбы нет со мной. Печальный, вижу я
Лазурь чужих небес, полдневные края;
Ни музыки, ни труды, ни радости досуга –
Ничто не заменит единственного друга.

(11, 188, подчеркнуто мною.- А.С.).

В посвящении Н.Н. Раевскому-сыну «Кавказского Пленника» Пушкин также романтически последовательно проводит идеализацию дружбы, которая помогает избежать разочарования, не потерять веры в будущее, в добро, ждать его, вооружившись терпением:

Но сердце укрепив свободой и терпением,
Я ждал беспечно лучших дней;
И счастье моих друзей
Мне было сладким утешеньем. (1У, 92)

Пушкина мучают мысли об изменах, клевете, но в отличие от Байрона, они не приведут его к холодности чувства. В послании 1821 г. к Чаадаеву Пушкин усматривает в адресате того человека, который мог бы помочь ему сохранить веру в высокое. Когда для веры наступает час испытания, ему необходим друг, преисполненный «горения», энтузиазма, «прекрасных порывов». Пушкин подчеркивает в Чаадаеве те черты, которые представляют его именно таким:

Ты был целителем моих душевных сил;
О неизменный друг, тебе я посвятил
И краткий век, уже испытанный Судьбою,
И чувства – может быть, спасенные тобою! (11, 187)

Чаадаев спасает поэта от разочарования в идеалах, помогает сохранить душевное спокойствие. Спасенные чувства – это те высокие, которые Пушкин едва не потерял в заблуждениях петербургской жизни. Для этого утверждения достаточно сопоставить характеристики «Зеленой лампы» в послании Горчакову 1819 г. и во втором послании к Чаадаеву. В первом случае поэт радостно воспринимает «младых повес счастливую семью»,

Где ум кипит, где в мыслях волен я,
Где спорю вслух, где чувствую живее,
И где мы все – прекрасного друзья... (11, 114),

поскольку они противостоят «вялым бездушным собраньям».

В «Чаадаеву» 1821 г. Пушкин дает прямо противоположную оценку семье повес:

Не трудно было мне отвыкнуть от пиров,
Где праздный ум блестит, тогда как сердце дремлет,
И правду пылкую приличий хлад объемлет.
Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них. (11, 187)

Приятельский тип дружбы больше не интересует Пушкина, он открыто выступает за высокое значение «неизменного друга»:

Одно желание: останься ты со мной!
Небес я не томил молитвою другой...

Когда соединим слова любви и руки?
Когда услышу я сердечный твой привет?
Как обниму тебя! (11, 189)

Дружба Чаадаева принесет ему счастье, так как поможет сохранить веру и надежду в высокое предназначенье человека. Свои надежды на помощь Чаадаева поэт обосновывает типичной для романтиков ссылкой на прошлые отношения:

Ты сердце знал мое во цвете юных дней;
Ты видел, как потом в волнении страстей
Я тайно изнывал, страдалец утомленный;
В минуту гибели над бездной потаенной
Ты поддержал меня недремлющей рукой;
Ты другу заменил надежду и покой;
Во глубину души вникая строгим взором,
Ты оживлял ее советом иль укором. (11, 188)

Идеализация святой дружбы у Пушкина приближается к идеализации дружбы в ее гражданском понимании:

Мне ль было сетовать о толках шалунов,
О лепетаньи дам, зоилов и глупцов

И сплетней разбирать игривую затею,
Когда гордиться мог я дружбою твоею? (11, 188 - 189)

Подобные мотивы станут сквозными и для многих стихотворений, посвященных лицейским годовщинам, Романтическая тоска по далекому, но душевно близкому кругу друзей переполняет душу романтически настроенного поэта. Таково «19 октября»:

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку...(11, 424).

Итак, чувство дружбы достигает романтически идеальной стадии в лирике Пушкина 20-х годов. В дружбе он усматривает спасение и душевной пристанище от жизненных невзгод. Культ романтической дружбы как возвышающего братства людей, основанный на полной искренности между его членами, станет сквозным мотивом стихотворений о лицейских годовщинах. В стихотворениях 1820 – 1822 гг. нам важно отметить три аспекта дружеской темы – ее идеальное начало, коварство и неверность друзей и дружба как форма приятельских отношений.

Еще одна сторона дружбы, дружба как защита от невзгод также характерна для периода южной ссылки. Новое соотношение вымышленного и реального, мотивов, порожденных впечатлениями от новых жизненных обстоятельств, и мотивов, воспринятых от байронической традиции.

Наиболее широко и последовательно подобное сочетание разворачивается в лирическом посвящении Н.Н. Раевскому-младшему к поэме «Кавказский пленник», где дружба как единственное утешение среди жизненных бурь ставится выше любви, которая неожиданно попадает в один ряд с клеветой и

изменой:

Когда я погибал, безвинный, безотрадный,
И шепот клеветы внимал со всех сторон,
Когда кинжал измены хладный,
Когда любви тяжелый сон
Меня терзали и мертвили,
Я близ тебя еще спокойство находил,
Я сердцем отдыхал - друг друга мы любили;
И бури надо мной свирепость утомили,
Я в мирной пристани богов благословил. (1У, 91)

«Жертва клеветы» познает скорбь, отчаивается - но находит вновь утешение в дружеском участии. Дружба не сводится к утешению, она помогает избежать усталости и охлаждения, вызванного изменами, невзгодами, отсутствием добра и постоянства. Она ведет к победе добра над злом, которое преодолевается терпением:

Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем;
Я жертва клеветы и мстительных невежд;
Но сердце укрепив свободой и терпеньем,
Я ждал беспечно лучших дней;
И счастье моих друзей
Мне было сладким утешеньем. (1У, 92).

Неслучайно здесь появляется лицейская формула о счастье друзей, впервые появившаяся в посланиях 1817 г. Горчакову и Кюхельбекеру.

По мере усиления байронической тенденции все сильнее у Пушкина звучат мотивы одиночества, уныния и грусти. Важно отметить, что разочарование в друзьях, в прежних мечтах и даже в своем творчестве возникают параллельно с развитием темы «неверной» дружбы. Мотив неверности друзей имеет под собой

жизненную основу, а разочарование в жизни, охлаждение по поводу ее радостей вызваны ориентацией на общеевропейскую традицию байронизма. Совершенно очевидно, что тот факт, что поэту не жаль «неверных» друзей и они забыты, не соответствует пушкинской ситуации 1820 года. Но именно характерный для романтизма мотив измены находится в центре программного стихотворения 1821 года «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...»:

Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
Что было мне дано в печаль и в наслажденье,
Что я любил, что изменило мне... (11, 209).

Это же тема развивается и в стихотворении «Гроб юноши», где смерть окончательно губит союз друзей:

...А он увял во цвете лет.
И без него друзья пируют,
Других уж полюбить успев...(11, 210)

Здесь впервые Пушкин отрицает свое прежнее представление о том, что смерть не страшна истинной дружбе и что умерший продолжает жить в памяти друзей (ср. «Мое завещание», 1815). Романтический тезис о невозвратимости мгновения все активнее заявляет о себе в поэзии 20-х годов. Угасание жизненных сил поэта ставится в прямую связь с исчезновением «огня поэзии»:

Душа, как прежде, каждый час Пора любви, веселых снов,
Полна томительною думой - Пора сердечных вдохновений!
Но огонь поэзии погас. Восторгов краткий день протек -
Ищу напрасно впечатлений: И скрылась от меня навек
Она прошла, пора стихов, Богиня тихих песнопений... (1У, 87)

Если в предромантический период Пушкин отождествляет дружбу и добро, то в эпоху расцвета романтики разочарование и охлаждение равным образом распространяются и на дружбу.

Разочарование в дружбе приобретает глобальные масштабы, столь характерные для романтического взгляда на окружающую действительность:

Один, один остался я.
Пиры, любовницы, друзья
Исчезли с легкими мечтами -
Померкла молодость моя
С ее неверными дарами.
Так свечи, в долгу ночь горев
Для резвых юношей и дев,
В конце безумных пирований
Бледнеют пред лучами дня. (11, 259).

Стоит заметить, что всего немного времени прошло с того момента, когда писалось «посвящение» Раевскому, где дружба объявляется своеобразным «катализатором» свободы:

...Святой хранитель Ты утомила непогоду;
Первоначальных, бурных дней, Ты сердцу возвратила мир;
О дружба, нежный утешитель Ты сохранила мне свободу,
Болезненной души моей! Кипящей младости кумир! (1У, 86)

Постепенно дань романтической байронической традиции обретает реальные контуры в перипетиях жизненной судьбы Пушкина. В романтический период 1820-х гг. у Пушкина настойчиво звучит тема неверности друзей – она отражается в стихотворениях «Мне вас не жаль, года моей весны», «Погасло дневное светило», «Гроб юноши», «Один, один остался я», «Ты прав мой друг – напрасно я презрел», «Ф.Н. Глинке», «Чедаеву». Если этот мотив имеет под собой некую жизненную основу, то разочарование в друзьях приходит в его поэзию по традиции байронической литературы. Мотив измены входит в проблематику

«Кавказского пленника», главный герой которого «В сердцах друзей нашед измену, //В мечтах любви безумный сон». Пленник по строю своих чувств очень близок к лирическому герою стихотворения «Погасло дневное светило». Как пленник, разочаровавшись во всем, «в край далекий полетел //С веселым призраком свободы», так и лирический субъект указанного стихотворения, забыв «неверных друзей» и «изменниц молодых», покинул родные края в поисках новых впечатлений.

В стихотворении «Мой друг, забыты мной следы минувших лет» 1821 г. поэт противопоставляет себя еще не охладевшей к радостям бытия подруге:

Но ты, невинная! ты рождена для счастья.

Беспечно верь ему, летучий миг лови:

Душа твоя жива для дружбы, для любви. (11, 209)

Таким образом, свое сердце он считает закрытым для этих чувств. Байронический мотив охлаждения к радостям жизни в результате непрочности дружбы пронизывает стихотворение «Гроб юноши»:

А он увял во цвете лет,

И без него друзья пируют,

Других уж полюбить успев... (11, 210)

Не менее показателен и тот факт, что в период южной ссылки намечается и собственно романтическое истолкование отношения дружбы и любви - прежде они противопоставлялись, теперь становятся синонимами:

...Пускай мне дружба изменила,

Как изменяла мне любовь,

В моем изгнании позабуду

Несправедливость их обид...(11, 273).

Для характеристики дружбы - в данном случае ее неверности -

поэт использует сравнение с любовью, так как, по его мнению, неверность - качество, в большей степени присущее любви. Прямо противоположный ход - качества любви характеризуется через сравнение с качествами дружбы - раскрывается и в послании «Денису Давыдову» (1821) и в послании «В.Ф. Раевскому»(1822):

Я дружбу знал - и жизни молодой
Ей отдал ветреные годы...
Я знал любовь прелестною мечтой,
Очарованьем, упоеньем...
Я знал и труд и вдохновенье,
И сладостно мне было жарких дум
Уединенное волненье.

Если В.Ф. Раевский различает дружбу как высокое чувство, достойное гражданина, о котором он спрашивает:

Ты знал ли дружества привет?
Всегда с наружностью холодной
Давал ли друг тебе совет
Стремиться к цели благородной? (156)

и дружбу как забаву, от которой он отказывается, то Пушкин не видит между ними существенного различия, отказываясь от дружбы в целом – и не только от нее:

Но все прошло! - остыла в сердце кровь,
В их наготе я ныне вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь,
И мрачный опыт ненавижу (11, 265).

В 1823 г. у Пушкина нет упоминаний о дружбе в его лирике. Только в незавершенном послании брату «Брат милый, отроком расстался ты со мной...» дружба предстает как заблуждение молодости:

Ты сердце пробуешь в надежде торопливой,
Зовешь, вверясь им, и дружбу, и любовь. (11, 281)

Все указанные обстоятельства с достаточной степенью очевидности показывают, что и дружба и любовь становятся принадлежностью исключительно духовного опыта романтического героя и наделяются особым ценностным статусом. Они могут свободно варьироваться: уравниваться по силе и значимости, противопоставляться по разным основаниям, становятся сопоставимыми или несопоставимыми. И единственное объединяющее начало находится в романтической душе, в которой культ чувства становится доминирующим. Дружба становится архетипом особого типа влюбленности, это индивидуальная симпатия на основе особого, личностного интереса, обладающая многозначностью своих психологических составляющих.

В сентиментализме личность была осознана как ценность, однако, лишенная универсального статуса. Карамзин существенно расширил диапазон изображения внутреннего мира личности исключительно за счет преодоления моралистических норм классицизма. Однако он не в состоянии углубиться в анализ одинокой души, он не может «порвать» связи человека со средой. Если сентименталисты ставят роль внутреннего лишь выше общественно искаженной нормы поведения личности, то романтики отрицают саму норму.

Романтики не удовлетворены в целом общественной жизнью современного общества. Дружба рассматривается ими значительно глубже и полнее. Согласно романтическому представлению, дружба - это исключительно духовный союз людей. На смену «запрограммированной» чувствительности сентименталистов XVIII века приходит романтическая чувствительность, которая

раскрывается, прежде всего, в теме любви и дружбы. Романтическая дружба не знает границ, поскольку она объединяет людей искренне и эмоционально стремящихся к единому идеалу прекрасного. Романтическому универсализму уже не нужны моралистические опоры для утверждения суверенности лирического «я», он находит их в собственном внутреннем мире. Романтику достаточно волевой установки своего суверенного «я» заявить о своем переживании - и любой объект этого переживания может быть возведен в абсолют или низвергнут в бездну. Поэтизация дружеского круга знаменует торжество духовных связей, противопоставленных случайным формам мнимого самоутверждения человека. Гармоническое сотворчество людей объединяет идеал братства, благодаря которому каждое мгновение наполняется полнотой романтического чувства естественной близости. Содружество наделяется охранительной силой, способной преодолеть тяготы времени.

Пушкинская система поэтических ценностей в 20-е годы, среди которых дружба занимает важнейшее место, наделена личностными критериями, органически связана с потребностями эмоциональной личности нового, романтического типа мировосприятия.

Уже в петербургский, предромантический период творчества Пушкин вплотную подошел к осознанию и претворению в своей поэзии романтической характерности, освободился от воздействия эпикурейской «легкой поэзии», вступил в противостояние по отношению к традициям сенсуалистской поэзии, поэзии скоропреходящих настроений, поверхностных ощущений, ограниченной притязаниями чувственной непосредственности восприятия.

В романтической лирике Пушкин обращается к глубинным

движениям души, к устойчивым стремлениям и помыслам, осваивает всю широту спектра психических переживаний человека. Душевная жизнь героя охватывает и прошлое, и настоящее, и будущее. Его сознание ширится, не останавливаясь на мимолетных впечатлениях, и своей вновь обретенной активностью начинает противостоять постоянной смене событий и вызванных ими переживаний и впечатлений. Резко возросшая активность лирического субъекта составляет главнейшую особенность романтической характерности изображения, определившую новые, более сложные и разнообразные формы типизации лирических эмоций.

Процесс типизации эмоций в пушкинских лирических произведениях можно представить в виде своеобразного поля переживания лирическим субъектом факта, события или процесса действительности. Основой создания лирического художественного образа является наличие идейно-смысловой напряженности между полюсами объекта и субъекта. Граница между лирическим и нелирическим проходит не через систему речевых сигналов, а через эстетически значимую смысловую изменчивость сферы переживаний авторского сознания, обладающего высокой степенью интенсивности и идейной значительности.

Пушкиным были творчески преобразованы формы лирического психологизма. Нередко в его лирике непосредственно взволнованное переживание воссоздается в постоянном становлении и неуклонно быстром экстенсивном развитии. Чувства поэта раскрываются как бы в их доаналитической стадии, когда их «емкость» остается нефиксированной. Высшим проявлением этого типа лиризма является «Вакхическая песня» (1825). Однако для поэзии Пушкина подобный тип эмоционального раскрытия

лирического субъекта в целом остается редким. Как правило, стихи этого плана представляют собой свободные переводы — переложения произведений великих поэтов прошлого (Катулл «Мальчику», Саади «Отрок милый, отрок нежный...», Гафиз «Не пленяйся бранной славой...», Корнуэл «Пью за здоровье Мери...»). Поэт в них как бы заслоняет свое лирическое «я» именами великих предшественников или современников.

Для Пушкина наиболее характерным типом лирического высказывания, как уже не раз отмечалось в исследовательской литературе, является «медитативный» тип, когда глубоко пережитое, тщательно проанализированное настроение передается как итог эмоционально насыщенного раздумья, по возможности сжатого, краткого и направленного как бы вовне авторского или условно персонажного сознания. Классически непревзойденным образцом в этом отношении остается стихотворение «Я вас любил...», с предельной полнотой и завершенностью выражающее сущность данного типа. Не менее значительными в рассматриваемом плане являются и стихотворения «Что в имени тебе моем?..», «Цветок», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «В степи мирской...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Я думал сердце позабыло», «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...».

Тесно связан с «медитативным» по форме образования «рефлексивный» тип лирического высказывания: по преимуществу это тоже переживание-размышление, исключительное по своей интенсивности и концентрированности заключенного содержания, но погружено оно в недра авторского сознания и почти не покидает его пределов. Для этого типа характерна высокая степень обобщенности и типизированности эмоций, постоянная способность

обособлять ход мыслей автора и придавать им произвольное течение, как бы независимое от окружающего предметного мира. Таково одно из самых совершенных созданий рефлексивной европейской лирики — «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»): одно настроение лирического субъекта переходит в другое, медленно сменяя его при общей неподвижности мыслей и погруженности в мир воспоминаний. Рефлексивный тип лирического высказывания, как правило, несет высокое содержание и торжественное звучание — «Дар напрасный, дар случайный...», «Весна, весна, пора любви...».

Рефлексивный и медитативный типы лирической образности наиболее полно проявляются в поэзии Пушкина, что позволяет некоторым исследователям сделать вывод о ее близости к философской лирике. На наш взгляд, это явное недоразумение. Подлинно художественная лирика XIX века чужда любым типам дискурсивного мышления, при котором человек от одного определенного представления логическим путем переходит к другому и постепенно мысленно строит образ из однородных психологических элементов. Внутреннее же переживание, выраженное в стихотворении, как правило, лишено естественной однородности и последовательности протекания. Подробности внешних факторов в лирике могут или полностью исключаться (как, например, в стихотворении «Я вас любил...»), или из них выбираются такие, которые служат лишь непосредственным импульсом к возникновению переживания («Цветок»), выполняя эмоциональную, а не типизирующую функцию. В пушкинском стихотворении нет прямых итоговых формулировок, высказываний и сообщений «по поводу», той прямой формы коммуникативности, которая свойственна эпическому произведению. Философия

обращается к разуму человека, а поэзия к целостному миру личности, философ познает смысл вещей, лежащий за внешними проявлениями, а поэт позволяет самим вещам «говорить за себя». Сказанное не означает, что в стихотворении не может быть сформулирован тот или иной философский афоризм (ср.: «на свете счастья нет, но есть покой и воля»). Напротив, поэзия Пушкина чрезвычайно богата подобными «крылатыми выражениями», но их значимость заключена не в их логической весомости, а в глубине эмоциональной реакции на них предполагаемого читателя, адресата. Задача поэта коренным образом отличается от задачи философа нового времени — выразить свою эмоциональную настроенность по отношению к высказанной мысли.

Поэтому нет принципиальной разницы, твердой границы между выделенными разновидностями лирического высказывания. Каждый значительный поэт, обладающий сложившимся мировоззрением, выражает его с помощью всех компонентов произведения, у него нет ни необходимости, ни возможности формулировать свое жизненное кредо в особой части лирического текста. Собственно философское стихотворение трудно создать, так как любое понятийно-мыслительное содержание достигает своего максимума в точной логической формулировке, которая в свою очередь не нуждается в дальнейших вариациях. Поэтическое же стихотворение создается как цепь вариантов, бесконечных авторских и читательских трансформаций смысла и формы. Целостно жизненное содержание лирики обладает органически адекватной формой художественного образа, способного к безостаточному порождению нового качества.

На первый взгляд, противоположным по отношению к медитативному и рефлексивному является «ассоциативно-

описательный» тип — в нем содержание переживаемого передается через скрыто ассоциативную связь с живописно изображенным портретом, пейзажем или интерьером; реалии внешнего мира подвергаются своеобразному «развеществлению»: лирическое «я» сначала мысленно как бы охватывает предмет, пронизывает его своим чувством и превращает в эмоциональное состояние; статический предметный мир подчиняется энергии лирической взволнованности, «вбирает» ее в себя, и создаются условия для: перехода к анализу лирической эмоции.

Классические пушкинские зимние и осенние ландшафты «насыщены» эмоциональностью автора, через ассоциацию представлений выявляется глубинный пласт переживаний героя, которые проявляются не в прямом лирическом высказывании, а в созерцании природы. Параллелизм внешнего и внутреннего планов, столь характерный для пейзажной лирики Пушкина, наиболее последовательно обнаруживается в стихотворениях «Зимняя дорога», «Кавказ», «Обвал», «Туча», «Кто знает край, где небо блещет...» Особым образом соотносятся изобразительный и выразительный планы в стихотворениях этого типа, общим их признаком является отсутствие композиционной симметрии.

Основной путь эволюции лирической образности в творчестве Пушкина представлял собой отход от непосредственной и открытой экспрессии, характерной для лицейского и романтического периодов творчества, к все более широкому развитию медитативных начал, осложненных в 30-е годы напряженной эмоциональной и, реже, моралистической рефлексией. Параллельно этому шел процесс развития описательного способа передачи эмоциональных впечатлений в рамках пейзажной лирики.

В неразрывной связи с названными процессами выявлялись и

новые принципы внутреннего строения художественного образа. Так, переживание отдельного героя, возникшее на реальной психологической основе, преобразуется, расширяет свои границы, приобретая черты, характерные уже для более общей ситуации, подвергаясь медитативному переосмыслению. Душевное движение лишается «сиюминутного» характера, усиливается его обобщающее значение. Поэт стремится передать читателю ощущение того, чем он актуально не владеет, и проецирует его в будущее (сравни, например, заключительную часть «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»).

Поляризация выразительно-смысловых и изобразительно-предметных компонентов текста становится существенной стороной проявления романтического психологизма, подчеркивая бесконечный характер внутренних устремлений романтика.

Принцип образной антитезы отразил подвижность внутренней жизни романтика. Отношение к идеалу выступает на первый план. Пафос энтузиаста, свободного человека, полноценной личности, не ущемленной окружающей средой, выражается через психологическую заостренность индивидуальных черт лирического «я».

Пушкин окончательно закрепил право поэта-романтика на выражение в поэзии всей полноты и глубины субъективной сферы своего внутреннего «я».

¹. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 136—137.

². Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 387.

³ Галахов А.Д. Е.А. Баратынский // Отечественные записки. 1844.

- ⁴. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965. С. 185.
- ⁵. Сравните замечания Л. Тика о роли случайности и воспоминания о прошлом в романтическом мирозерцании: «Душа художника часто охвачена причудливыми мечтаниями, так как каждый предмет истории, каждый живой цветок, каждое плывущее облако есть воспоминание или обещание в будущем»; «Мою душу с одинаковой любовью волнует далекое и близкое, настоящее и прошлое, и все свои чувства я сразу же вкладываю в искусство» (Tieck L. Schriften: In 28 Bd. Berlin, 1828 – 1854. V. 5. S. 201).
- ⁶. Гегель. Эстетика. Т. 2. С. 241.
- ⁷. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 4.
- ⁸. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994; Томашевский Б.В. Пушкин. Т.1. М.;Л., 1956; Фризман Л.Г. Жизнь элегического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.
- ⁹. Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 Т. М.;Л., 1964. Т. 2. С. 234.
- ¹⁰. Ср. Mauzi R. L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII s. P., 1969; Monglond A. Le preromantisme français. Grenoble, 1930.
- ¹¹. Luppé R. Les idées littéraires de madame de Staël et l'héritage des Lumières. P., 1969.
- ¹² Жуковский-критик. М., 1985. С. 191, 195.
- ¹³. Томашевский Б.В. Пушкин. М.;Л., 1956. С. 86 – 88.
- ¹⁴. Сендерович С. Aleteia. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 8. S. 76.

-
- ¹⁵. См.: Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. М., 1975.
- ¹⁶. Принцип неопределенности в отечественном литературоведении применительно к «Евгению Онегину» впервые стал исследовать И.А. Гурвич (см.: Гурвич И.А. Явление неопределенности в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Проблемы литературоведения и преподавания литературы. Ташкент, 1977. Т. 196). Среди зарубежных литературоведов на эту особенность указывал Д. Клайтон (Clayton J.D. "Ice" and "Flame": A. Pushkin's "Eugene Onegin". Toronto, 1985).
- ¹⁷. См.: Томашевский В.В. Пушкин: Материалы к монографии. М.;Л., 1961. Кн.2. С. 123.
- ¹⁸. Белецкий А.И. Из наблюдений над стихотворными текстами Пушкина // Филологический сборник Киевского университета им. Т.Г. Шевченко. Киев, 1953. № 5. С. 93. или – Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 300.
- ¹⁹. Гершензон М.О. Сны Пушкина//Пушкин. М., 1924. Сб. 1. С. 77 – 96.
- ²⁰. История романтизма в русской литературе. М.,1979. Т. I. С. 191.
- ²¹. См.: Хорват К. Романтические воззрения на природу//Европейский романтизм. М., 1973.
- ²². Об этом убедительно пишет Е.А. Маймин в статье «О субъективном начале в романтической лирике Пушкина» (в сб.: Искусство слова. М., 1973. С. 81—89). Напротив, А.Н. Архангельский связывает романтическую субъективность с противоречиями одического стиля и парадоксами идиллического мира, см. его работу «Стихотворная повесть А.С. Пушкина "Медный всадник"» (М., 1990).

-
23. См.: Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994.
24. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб., 1913. С.223.
25. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.;Л., 1966. С.57. Далее цитирую стихотворные тексты Карамзина по данному изданию, указывая в тексте в скобках страницы.
26. Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 Т. М.;Л., 1964. Т. 2. С. 36.
27. Гнедич Н.И. Стихотворения. Л., 1956. С. 80.
28. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1999. - «Стихи, сочиненные в день моего рождения: К моей лире и к друзьям моим» (1803). Далее цитирую стихотворные тексты Жуковского по данному изданию, указывая в скобках страницы.
29. Лесскис Г.А. Пушкинский путь в русской литературе. М., 1993. С. 149.
30. Цицерон М.Т. Философские трактаты о старости и дружбе. М., 1983. С.52-54.
31. Раевский В.Ф. Полн. сбор. Стихотворений. М.;Л., 1967. С. 81.
32. Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: В 2 Т. М.;Л., 1967. В тексте указаны страницы по этому изданию.

22

27

31

32

Заключение

В работе была предпринята попытка определить важнейшие черты и признаки пушкинского романтизма в его лирике. При всей ее идейно-образной пестроте и стилистическом своеобразии в ней прослеживается ряд доминирующих черт: это развитие элегического психологизма под воздействием Жуковского, открывшего новые пути к «внутреннему человеку»; усиление мотивов внутреннего «самоуглубления в мечте» и «поэтического уединения» лирического «я», впервые проявившихся в лирике Батюшкова; разработка «игрового поведения» лирического героя в жанрово-стилистических канонах «легкой поэзии», в рамках которых последовательно утверждается взаимообратимость действительного и иллюзорного, серьезного и шутливового; и, наконец, абсолютизация идеи свободы в героико-патриотической лирике.

1820 год — начало обретения новой системы ценностей в сфере собственно романтического понимания идеала, время постижения целостного «образа автора». Именно в лирике 1820-х годов Пушкин последовательно выражает неограниченность духовных устремлений романтической личности, чьи запросы отличаются исключительной активностью. На протяжении этого периода закрепляется новый статус ценностей лирического «я».

Раскрытия универсального характера романтического идеала Пушкин достигает в 1820-е годы. В рамках романтической образности устанавливается особый тип связей между душевным настроением и природным окружением. Романтический универсализм восстанавливает потерянную целостность человека и природы, составляя стержень романтического идеала.

Принцип универсализма позволяет Пушкину необычайно увеличить художественную «емкость» лирического образа,

воссоздать широкий спектр реакций поэта на окружающий его мир, предельно сосредоточиться на стремлении к идеальному, придать особый ракурс переживаниям романтической личности. Поэт акцентирует творчески-продуктивные, духовно-познавательные стороны мыслей, чувств и фантазий лирического героя — все то, в чем утверждается единичная субъективность героя (равная, прежде всего, самому художнику) и «собирательная» субъективность недифференцированного коллектива.

Романтический идеал – это одновременно и новое состояние души, и новая форма переживания жизни в единстве созерцательного и активного начал. Эстетическое содержание идеала нашла наиболее полное воплощение в женских образах и в образах поэта и поэзии.

Пушкин-романтик предельно остро осознает свою связь со всем человеческим, когда все «далекое» становится «близким». Наиболее последовательно принцип универсализма, раскрывается в стихотворении «Пророк», в котором «всеобщее целое» мироздания абсолютно господствует над государственно-правовыми и даже общечеловеческими устремлениями, бесконечное значение отдельной человеческой личности определяется не нормой обыденного поведения, а всепоглощающей духовной устремленностью героя-избранника к предельно возвышенной цели.

Новый художественный идеал стал центральным организующим началом романтической лирики Пушкина, существенно преобразованными оказались и субъектно-объектные отношения внутри лирического рода. Это, прежде всего, расширение их содержания: углубленная психологическая индивидуализация, стремление к универсальному характеру взаимоотношений лирического героя с окружающим миром, что не в последнюю

очередь определялось надличностным характером поэтического идеала. Так, любовное чувство присутствует в лирике поэта в форме абсолюта и соотносимо с такими универсалиями, как судьба, время, свобода.

В лирике Пушкина 1820-х годов взаимоотношения героя и окружающей реальности достигают стадии романтической всеобщности. В процессе их осмысления поэт обретает ценности романтического художественного сознания и, прежде всего, главную из них — свободу как символ полной независимости героя и от того, что ему чуждо, и от того, что ему особенно дорого.

Иной масштаб ценностей возникает благодаря ориентации на новый идеал. Романтический идеал находится в прямом отношении к новым поэтическим ценностям: темы поэта и поэзии, любви и дружбы непосредственно их представляют. Новое положение человека в системе романтических ценностей приводит к тому, что особые эмоционально-психологические состояния приобретают идеальный статус: спонтанные излияния чувств, неясные душевные движения, немотивированные психологические состояния, ассоциативные связи. Если окружающий мир не соответствует идеалу и потому оценивается негативно, то мир поэзии есть сфера поиска позитивных ценностей. Язык поэзии и есть язык души, любви, искусства.

Центральная проблема романтического понимания ценности — соотношение реального и идеального решена Пушкиным с помощью нового принципа типизации лирического героя, чья сущность определяется с позиций особой культурно-исторической модели - изгнанника, странника, поэта-пророка. Это придает лирическим образам открытый характер, сохраняя напряженную психологическую ось поведения. Если для предшествующего этапа

развития русской поэзии эстетическая ценность закреплялась за очевидностью и определенностью, то для Пушкина наибольшей истинностью обладает субъективная форма видения события или ситуаций, в которых оказывается лирическое «я». Истина ясности, в рамках которой мир утрачивает ценность, сменяется иллюзией красоты. Идеал прекрасного лишен априорной объектности, выступая как потребность субъекта. Идеал реализуется в духовной сфере, то есть через его отражение.

В романтических произведениях Пушкина, начиная с конца 1810-х годов, под прямым воздействием поэтики Жуковского воссоздается культ неясного и неопределенного в противовес классицистической модели восприятия как ясного и прямого и ничем не опосредованного взгляда на мир. Теперь же мир осознается как прекрасный только будучи воспринятым сквозь «субъективную» призму, открывающую избраннику-поэту свои тайны. Романтическая идеальность насыщена проблемой воплощения невоплотимого идеала. Пространственная или временная даль поэтически преобразует реальность тогда, когда впечатления от нее принимают непривычные, специфические формы: воспоминания, сна, самозабвения в мечте, погружения в сакральное пространство прошлого. Неясность как одна из особенностей романтического идеала вызвана в первую очередь возвышенными представлениями о самоценности внутренней («душевной») субъективности лирического «я», не поддающейся логически отчетливой передаче и строгому анализу.

Романтический психологизм привнес в поэзию Пушкина новый по сравнению с предшествующими периодами русской поэзии тип условности, за счет которого активизируется интерес к субъективной окраске лирического переживания прошлого, к роли

воспоминаний, отказу от картинности. Психологизм – форма поэтического «одушевления», то есть проявления романтической активности. «Недостача» прекрасного в действительности компенсируется избыточностью переживаний лирического «я». Психологизм – важнейшая ценностная константа романтизма, поскольку способствовал раскрытию индивидуального начала.

Поляризация выразительно-смысловых и изобразительно-предметных компонентов текста является существенной формой выражения романтического психологизма, подчеркивая безграничную устремленность романтика внутрь собственного или персонажного сознания. Принцип образной антитезы отразил подвижность внутренней жизни романтического героя. Пафос свободного человека, полноценной личности выражается через заострение индивидуальных свойств лирического «я».

Романтический психологизм способствовал разрушению прежних представлений о законченности поэтического характера, который теперь становится открытым, предстает как разнокачественный динамический процесс. Поэт в процессе движения эмоций предлагает все новые и новые комбинации ситуаций, которые как бы рождаются из души самого поэта. Самодвижение лирического образа осуществляется путем смены свойств лирического «я». Резко возросшая активность лирического субъекта составляет главную особенность характерности изображения романтических персонажей у Пушкина. Она вызвала к жизни новые, бесконечно сложные формы типизации лирических эмоций.

Романтическая лирика Пушкина рассмотрена нами в плане выявления ее специфических черт. Из них три являются определяющими систему романтического мировидения поэта.

Пушкинская романтика рассмотрена в работе как форма придания национальной поэтической традиции гуманистически универсального статуса, когда романтик мыслит себя частью единого процесса мировой жизни. Обозначена система поэтических ценностей, привносимых романтическим идеалом. Это система образно-психологических антитез: бытие — небытие, свобода — неволя, реальное — ирреальное, дружба — измена и т.д.

Выявлены и описаны новые формы понимания и соответствующего художественного воплощения романтической психологии героя. Через эти особенности пушкинской романтики можно изучать лирику поэта 1820—начала 1830-х годов. В силу надличностного характера поэтического идеала вставали особые проблемы — абсолютизация свободы, романтическое понимание пространства и времени лирического произведения.

Пушкин отобразил существенные свойства романтического видения мира — универсализм, радикально обновленную систему поэтических ценностей, эстетически сложное богатство внутренней субъективности лирического «я».

Мы предполагаем, что дальнейшее изучение романтического отношения к миру необходимо продолжить. Активная ассимиляция самых разнообразных романтических приемов и форм шла на протяжении всего творчества Пушкина, окончательно утвердившего в русской литературе право поэта на раскрытие полноты и глубины различных сторон и свойств поэтического «я».

Пушкинская романтика придала национальной поэтической традиции универсальный гуманистический статус.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <u>Введение</u> | 3 |
| 1. Предмет, цели и задачи работы | 3 |
| 2. Степень изученности проблемы романтизма в лирике А.С. Пушкина | 11 |
| 3. Теоретические и методологические принципы исследования | 37 |
| <u>Глава 1. Романтические начала в поэзии К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского как предпосылка становления пушкинского романтизма</u> | 49 |
| 1. Предпосылки пушкинского романтизма в лирике Батюшкова | 50 |
| 2. Роль эпикурейской анакреонтики и антологической лирики в возникновении пушкинского романтизма | 67 |
| 3. Значение поэтического феномена Жуковского для утверждения романтизма Пушкина | 83 |
| <u>Глава 2. Универсализм как содержание романтического идеала в лирике Пушкина</u> | 112 |
| 1. Духовная свобода как определяющее начало романтического идеала | 118 |

| | |
|--|-----|
| 2. Женский образ как романтический идеал прекрасного | 144 |
| 3. Значение антологической лирики в утверждении идеала | 170 |
| 4. Поэтическое творчество как реализации романтического идеала | 183 |
| <u>Глава 3. Критерии поэтической ценности в романтической лирике Пушкина</u> | 203 |
| 1. Свобода как высшая ценность | 206 |
| 2. «Лирическое движение» как путь к обретению ценности | 217 |
| 3. Романтические медиаторы как способы ценностного преобразования реальности | 226 |
| 4. Романтическая тайна как ценностная константа поэзии | 244 |
| 5. Романтическая легенда как поэтическая ценность | 265 |
| 6. Судьба как психологический субстрат романтической ценности | 317 |
| <u>Глава 4. Романтический психологизм в лирике Пушкина</u> | 336 |

| | |
|--|-----|
| 1. «Игровое начало» лирического субъекта в ранней лирике Пушкина как исток романтического психологизма | 337 |
| 2. Статус неопределенности как характерная черта пушкинского психологизма | 341 |
| 3. Формирование принципа лирической характерности в романтическом психологизме | 356 |
| 4. Концепт дружбы как форма романтического психологизма | 390 |
| <u>Заключение</u> | 430 |
| <u>Список литературы</u> | 436 |
| <u>Оглавление</u> | 464 |