

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

ЮЖНО-КАЗАХСТАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

**У. К. Абдыханов**

ИСТОРИЯ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
XIX ВЕКА

(1-я половина)

Курс лекций

Для студентов филологических факультетов

ШЫМКЕНТ  
2025

УДК 821.161.1=512.122

ББК А13

Курс лекций рассмотрен и представлен к печати решением методического совета Южно-Казахстанского государственного педагогического института.

Протокол № от 2016 г.

ISBN 5-7668-4343-3

Рецензенты:

Стычёва О. А. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры казахской и мировой литературы ЮКГПИ

Маханова Г. Б. – кандидат филологических наук, доцент кафедры казахской и мировой литературы ЮКГПИ

Жумагулова Ж. Ж. – кандидат филологических наук, доцент, завкафедрой русского языка и литературы ЮКГУ им. М. Ауезова

**Абдыханов У.К.** История русской литературы XIX века (1-я половина). Курс лекций для студентов филологических факультетов. – Шымкент, 2025. – 282 с.

В курсе лекций раскрываются характерные особенности историко-литературного процесса первой половины XIX века. Разделы, содержащие обзоры литературы отдельных периодов, включают главы монографического характера о художественном творчестве и эстетических исканиях крупнейших писателей этого периода (В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя и др.).

УДК 821.161.1=512.122

ББК А13

ISBN 5-7668-4343-3

У. К. Абдыханов

# **Лекция 1**

## **ОСНОВНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА**

План:

1. Литературное движение 1800-1830-х годов.
2. Поэзия и романтизм.
3. Проза.
4. Драматургия.

### **Введение**

Русская литература, как и вся мировая, оказывает все возрастающее влияние на духовную жизнь общества, располагает громадным нравственным потенциалом. На протяжении многих веков русская литература играла заметную роль в развитии мирового художественного процесса.

Курс лекций предусматривает изучение теоретических вопросов, кроме того включает в себя в качестве основной части монографические разделы, в которых намечены эстетическая характеристика литературных направлений, а также историко-литературный раздел, в котором акцентируется внимание на всестороннем анализе главных художественных текстов писателей. В пособии дается характеристика писателей и их произведений, которые не входят в круг обязательного чтения, но о них должны иметь представление будущие филологи. Некоторые темы выносятся на самостоятельное изучение.

Русская литература – особая художественная эпоха в развитии мирового искусства, замечательных художественных открытий. Цель пособия преодолеть известную изолированность творчества ряда мастеров слова от истории русской и мировой литературы, ознакомить студентов с эстетическими вершинами, неизменно привлекающими внимание специалистов, пользующимися успехом у самого широкого круга читателей, выработать у студентов умение анализировать художественное произведение в единстве содержания и формы, умение пользоваться критической литературой.

В курсе лекций раскрывается художественно-эстетический и нравственный потенциал, воплощенный в творениях классиков, специфика художественной литературы. С русской культурой связано появление новых направлений, течений и школ, внесших значительный вклад в обогащение литературы, искусства. Знание особенностей русской литературы необходимо для изучения мировой литературы в целом. Курс лекций составлен на основе учебной программы, рассмотренной на заседании кафедры казахской и мировой литературы 28.08.2015 г. (протокол № 1) и утверждённой методической комиссии филологического факультета ЮКГПИ 31.08.2015 г.

### **Литературное движение 1800 –1830-х годов**

Основная закономерность литературного движения 1800–1830 годов состоит в отказе от жанрового мышления и в переходе к мышлению стилями, в создании русского национального литературного языка, в возникновении и формировании романтизма и в зарождении реалистических тенденций. Оно обусловлено как историческими обстоятельствами, так и собственно литературными фактами.

Русские писатели XVIII в. придали литературе национальное содержание. Но национальные формы в их произведениях еще не сложились, потому художественная литература не обрела достоинства искусства, художества. Словесно-художественные формы были большей частью заимствованы, а литературный язык недостаточно

обработан. Писатели пользовались различными стилями, всецело зависимыми от жанра (*жанровое мышление*). «Высокие» жанры (героическая поэма, ода, трагедия, переложения псалмов, похвальные надписи, «высокая» сатира и др.) требовали «высокого» книжного слога, или стиля, характерного для церковно-славянских текстов, «средние» (элегия, послание, песня, романс и др.) – «среднего», употребляемого как в книгах, так и в устном разговоре образованного общества, «низкие» (басня, комедия<sup>2</sup> и др.) – «низкого», свойственного устной, бытовой речи как образованного сословия, так и простого люда («народное красноречие», речения национального фольклора). Помимо этого, некоторые жанры (например, идиллию) полагалось писать особым, «гомеровским» стилем (в этом ключе создана идиллия Н.И. Гнедича «Рыбаки»).

Теоретически смешивать жанры или стили считалось недопустимым, но на практике такое смешение происходило постоянно. Примером тому служат ироико-комическая поэма, бурлеск (намеренно грубое и дерзкое стилистически «низкое» изложение «высокой» темы) и травестия (ироническое использование «высокого» жанра и «высокого» стиля для передачи заведомо «низкого» содержания). При этом нужно иметь в виду, что всякое нарушение жанрового канона, жанровых правил происходит в рамках жанрового мышления и потому воспринимается особенно остро.

Жанровое мышление, которое в XVIII в. внесло строгий порядок в литературу, в начале XIX в. уже изжило себя и препятствовало свободному и непосредственному выражению внутреннего мира человека: от жанра зависели тема, стиль и даже самый образ автора, личность которого не могла быть выражена в художественном произведении. Образ поэта в лирике XVIII в. – жанровый образ. Из него исключен, как правило, личный, индивидуальный духовный опыт общения автора с окружающим его бытием. В одах Ломоносова образ поэта заранее predetermined: восхищаясь деяниями, например, Петра I, поэт наполнен восторгом и одновременно испытывает «пиитический ужас» перед могуществом императора. Поэт в оде устраняет приметы своей личности, сливаясь с жанровым образом, который изначально предписан этому жанру.

Жанровое мышление и множественность литературных стилей стали очевидным тормозом в развитии русской литературы. Главные усилия писателей начала XIX в. были направлены на преодоление жанрового мышления и на выработку единого национального литературного языка. Эти задачи совпали со становлением романтического направления в литературе и с явно обозначившимися реалистическими тенденциями.

Состояние русской литературы в начале XIX в. производит весьма пестрое впечатление не только на историка этого периода, но и на современников. Какие-либо ясные контуры будущего литературного развития еще только намечаются. Пока все находится в связанном состоянии. Преимущественное значение имеет поэзия. Она сохраняет первенство по сравнению с прозой и драматургией вплоть до 1840-х годов, что объясняется более высоким развитием языка поэзии, чем прозы и драматургии. В этом нерасчлененном состоянии выделяются:

- сочинения классицистов;
- поэзия и проза просветителей, их нравоописательная литература, опирающаяся на стилистику, рационалистическую и моральную философию XVIII в.;
- поэзия, проза и драматургия сентименталистов, не чуждая просветительских идей, но культивирующая не разум, а чувство.

Литераторы-просветители, близкие классицисты, и литераторы-сентименталисты вступают в отношения «дружбы-вражды». При этом отдельные писатели создают произведения одновременно и в духе сентиментализма, и в духе просветительского нравоописания (например, А.Е. Измайлову принадлежат повесть «Бедная Маша» и роман «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества»).

Постепенно сентиментализм распространяет свое влияние на все жанры и теснит нравоописательную литературу просветителей с литературной арены. Однако она не исчезает и дает себя знать в жанрах комедий, басен, «справедливых» и «полусправедливых» повестей.

### Поэзия и романтизм

В поэзии начала XIX в. еще сильно влияние классицизма. По-прежнему появляются громоздкие эпические поэмы («Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» С.А. Ширинского-Шихматова), сказочные поэмы («Бахариана» М.М. Хераскова), философско-космологические поэмы С.С. Боброва. Большим литературным событием стал выход собрания сочинений крупнейшего поэта XVIII в. Г.Р. Державина (1816). Но в целом классицизм уже покидает литературную сцену. Многие классицисты (например, М.М. Херасков и др.) испытывают сильное влияние сентиментализма. Традиции классицизма были поддержаны и вместе с тем существенно обновлены, с одной стороны, такими поэтами, как М.В. Милонов, написавший знаменитую сатиру «К Рубеллию. Подражание Персиевой сатире», и Н.И. Гнедич, будущий переводчик «Илиады» Гомера, в 1800-е годы обративший на себя внимание стихотворениями, выдержанными в гражданском духе («Военный гимн греков»), и идиллией «Рыбаки» (историю русских рыбаков, живущих естественной, простой жизнью на лоне природы, Гнедич передал «гомеровским стилем», приспособив античные реалии к русским условиям).

Традиции гражданской лирики в духе классицизма были продолжены и поэтами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Их неофициально называют «поэтами-радищевцами», потому что они разделяли идеи А.Н. Радищева и в обществе состояли его сыновья.

Поэты Вольного общества (из писателей в него входили И.М. Борн, И.П. Пнин, В.В. Попугаев, А.Е. Измайлов, Г.П. Каменев, А.Х. Востоков и др.) представляли собой неоднородную группу людей, «стремящихся к взаимному себя усовершенствованию для общей пользы». Некоторые поэты тяготели к классицизму и стремились обновить его (Борн, Попугаев, Пнин, Востоков и др.), другие испытывали воздействие предромантизма и романтизма (Г.П. Каменев, автор первой «романтической», по словам А.С. Пушкина, баллады «Громвал»). Основные идеи сторонников неоклассицизма, которых было в Вольном обществе большинство, заключались в провозглашении исключительной ценности человека, его разума, его деяний и его прав. В оде Пнина «Человек» пропет гимн единственно разумному творению Бога. Человек на земле для Пнина – то же, что Бог на небе. В одах других поэтов Вольного общества (Попугаев, например) прославлены достоинства человека и его незыблемые естественные права – право на свободу, твердые законы и праведный суд.

Из этого видно, что ода у поэтов Вольного общества заметно изменилась по сравнению с одой классицистов: ее темой стали не доблести и деяния монарха, не военные победы и придворные торжества, а просвещенный человек, обладающий высоким разумом. Именно такой, пока еще абстрактный человек становится героем высоких чувств и лирических песнопений. В этом виден общий поворот русской лирики к человеку, а впоследствии – к личности. В соответствии с идеей ценности человека поэты Вольного общества не жалеют высоких слов, чтобы возвеличить великое творение Бога и плоды его трудов. Одновременно всю силу поэтического гнева они направляют на тех, кто лишает человека свободы и принадлежащих ему прав. Это негодование также выражается ими посредством высокой лексики (славянизмы и архаизмы), затрудненными синтаксическими оборотами, полными инверсий. Однако поэты Вольного общества не создают своего стиля. Обновляя поэтику классицистов, они стремятся к усилению идейно-смысловой выразительности слова, но опираются

при этом на принципы классицистической эстетики. В новых условиях они пытаются воссоздать, а отчасти изобрести готовые поэтические формулы («сыны отчизны», «тягостный ярем» и др.), характерные для гражданской поэзии и предваряющие «слова-сигналы» в поэзии декабристов. За каждой такой устойчивой поэтической формулой, поэтическим сращением, как впоследствии и за «словами-сигналами» декабристов, стоит целый круг гражданских понятий-чувств, безошибочно узнаваемых современниками. Поэты Вольного общества наряду с поэтами-классицистами в известной мере подготовили гражданскую лирику 1820-х годов, расцвет которой связан с творчеством декабристов.

Поэты Вольного общества проявили интерес к русскому фольклору (А.Х. Востоков), к экспериментам в области стихосложения (ритмика, просодия, рифма). Вместо господствующей силлаботоники они пробовали тоническую систему, безрифменный стих. Весьма значительны их усилия в области перевода античных авторов. Поэты Вольного общества пытались воссоздать «истинную античность» через освоение античной метрики, соотносимой с метрикой родного языка. С этой целью они ориентировались на образцы народной поэзии и стремились сохранить при переводе национальный и исторический колорит оригинала. Проблема поэтического перевода античных авторов на русский язык была в то время чрезвычайно актуальной, так как русская литература жадно приобщалась в собственных целях к достижениям культуры народов Западной Европы от античности до современности.

Идеи высокой гражданственности и народности литературы разделял и член «Дружеского литературного общества» юный Андрей Иванович Тургенев. В «Дружеское литературное общество» (открылось в январе 1802 г. и в ноябре того же года распалось) входили воспитанники Московского университета и Университетского Благородного пансиона Андрей и Александр Тургеневы, Василий Жуковский, Андрей и Михаил Кайсаровы, Александр Воейков и др. Если Жуковский, Александр Тургенев и Александр Воейков безоговорочно принимали литературные принципы Карамзина, то лидер кружка Андрей Тургенев, отдавая дань таланту вождя русского сентиментализма («хорошо пишет»), считал, что Карамзин увлекся «мелочными родами» и что он уводит русскую словесность на ложный путь отвлеченных чувств и отрывает литературу от проблем современной действительности. Время Карамзина, по его мнению, прошло, и потому следование ему ныне более вредно, чем полезно. Используя идеи гражданственности, мечтая о ревностном служении отечеству, Андрей Тургенев намеревался обновить гражданскую лирику и написал несколько значительных стихотворений в высоком стиле. Взгляды Андрея Тургенева и его небольшая поэтическая практика сыграли заметную роль, подготовив «литературную программу декабризма», с наибольшей полнотой воплотившего поэтические идеи гражданского, или социального, романтизма. Вместе с тем взгляды Андрея Тургенева не получили поддержки большинства в «Дружеском литературном обществе». Члены общества были в основном сторонниками Карамзина и сентиментализма.

Впоследствии вокруг Карамзина собралась литературная молодежь, сочувствовавшая его литературно-языковой реформе (Жуковский, Ал. Тургенев, Воейков, Д.В. Дашков, В.Л. Пушкин, К.Н. Батюшков, молодой Пушкин и др.). Все эти литераторы приняли идею Карамзина о том, что поэтическое произведение должно отвечать хорошему вкусу. В основу карамзинизма были положены те же принципы классицистической эстетики, которые в свое время были провозглашены Буало в его знаменитом трактате «Поэтическое искусство» – логическая ясность, точность словоупотребления, синтаксическая правильность и прозрачность выражения мысли. Однако под пером Карамзина и его последователей они наполнились новым содержанием. Логическая ясность, точность словоупотребления, прозрачность мысли соответствовали, считали карамзинисты, истинному просвещенному вкусу. Однако с

точки зрения классицизма совершенный художественный вкус определяется правилами, рациональными понятиями о «хорошем» и «дурном». Карамзинисты отрицали рациональное понимание вкуса. Для них вкус – неотъемлемое свойство человека, личности, а не абстрактных правил. Вкус заключен в душе, а не вне ее.

Новое понимание вкуса сразу же привело к полной переоценке классицистической эстетики. Художественное произведение должно быть «приятно» читающему человеку, оно должно ласкать его слух и не допускать оборотов и выражений, затрудняющих его восприятие. Отсюда проистекает внимание к «гладкости» и «плавности» стиля и стиха, к естественному течению и изяществу стихотворной речи. Язык должен быть очищен от устаревших оборотов, славянизмов и архаизмов, исторически изживших себя, поскольку они исчезли из устного общения, из разговорно-бытовой речи образованного человека.

Стало быть, в основу поэтического языка надо положить «средний стиль», которым пользуется в реальной жизни обыкновенный дворянин. Тем самым доступ в поэтический язык другим стилевым пластам – «высокому» и «народному» красноречию – ограничен. «Высокое» красноречие не допускается из-за его искусственной выпренности, «народное» красноречие – вследствие его простоватости и грубости.

Поскольку «средний стиль» лег в основу реформы поэтического языка, а его естественное бытование – «средние» жанры, то они и были в первую очередь востребованы новой сентиментальной поэзией. Но «средние» жанры культивировались не только сентиментальной и предромантической поэзией, но и «легкой» поэзией, которая вела свое происхождение от салонной аристократической культуры. В ней также были распространены элегии, послания, мадригалы, альбомные стихи, колкие, изящные эпиграммы и другие формы. В этом литературном репертуаре уже существовали мотивы, образные и даже лексические средства, в которых столь нуждалась новая русская поэзия.

Из скрещения «легкой» поэзии и сентиментальной лирики возникает новое качественное явление. Все традиционные поэтические средства, характерные, например, для жанра элегии, слагаются теперь в некое новое целое, изменяют свое значение, самый жанр элегии и определяют всю литературно-эстетическую систему. Этот изменившийся жанр становится доминирующим. Так создается элегия романтизма. По тому же подобию возникают и другие жанровые образования.

Почему такие противоположные и даже враждебные явления, как «легкая» поэзия, принадлежащая к салонной аристократической культуре, и сентиментальная предромантическая поэзия, стремившаяся передать чувства в общем-то вполне обыкновенного образованного человека, могли вступить в литературный контакт? Прежде всего потому, что обе имели дело с внутренним миром частного человека в свойственном каждому быту: аристократу – при дворе и в великосветском салоне, обычному дворянину – в домашнем или дружеском кругу. И та, и другая поэзия выражали эмоции не абстрактного, отвлеченного героя, а конкретного человека, конкретной личности. Поэтому в лирике начала XIX в. создались условия, при которых «легкая» поэзия – порождение салонной аристократической культуры – входит в формирующуюся сентиментальную предромантическую литературу, в сущности ей враждебную, и начинает подчиняться ее законам, деформируясь сообразно их требованиям, но в то же время и сама она оставляет в ней весьма заметный след.

«Встреча» двух литературных форм, имеющих разное происхождение, совпала с новым пониманием мира и человека, возникшим на рубеже XVIII–XIX вв. в философии и в искусстве. Оно было предложено *urbi et orbi* («городу и миру») молодыми немецкими (йенскими) романтиками, поэтами и философами братьями Фридрихом и

Августом Шлегелями, Новалисом (Фридрихом фон Гайденбергом), Людвигом Тиком. Их идеи были подготовлены Кантом и нашли философское обоснование в трудах Фихте, Шлейермахера, Шеллинга и др.

После войн с Наполеоном и Великой французской революции чрезвычайно возросло представление о роли человека в мире. Идея личности как самой большой ценности овладела сознанием многих людей. При этом имелась в виду личность самого обычного частного человека, данного, конкретного индивидуума. Личность в ее неповторимой целостности и своеобразии была объявлена мерой всех вещей. Сущность личности – не в разуме, как это представляли себе классицисты и просветители, не в чувстве, как это считали сентименталисты и близкие к ним другие просветители, а во всем ее внутреннем мире, неделимом на способности и качества. Главное качество всякой личности – свобода духа. Личность не может быть зависима от внешних условий, каких-либо установлений и регламентаций, которые нарушают ее свободу и свободу других личностей. Цель всякой личности – «в силе и желании стать подобными Богу и всегда иметь бесконечное перед глазами» (Ф. Шлегель).

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

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

Вместе с тем, несмотря на враждебные отношения с социальным миром, человек включен в бесконечный Космос, но не для того чтобы изучать мир, познавать его законы и объяснять их, а с целью его переживания.

Человек воспринимает мир не только разумом и не только чувством, а всем существом. Исходя из этого, романтики настаивают на многообразных отношениях человека с миром, исключаящих какую-либо односторонность, считая, в противоположность просветителям, что национально-рассудочные отношения не выступают ни единственными, ни доминирующими. Они подчеркивают значимость чувственных связей человека с миром и придают огромное значение эмоциям, лиризму, экспрессии, вчувствованию, экзальтации – субъективному восприятию. Это означает, что романтик не изучает жизнь, а воспринимает ее сразу, целиком, не прибегая к помощи рассудка и надеясь на показания своей интуиции. Романтик не доверяет теоретическим знаниям («системоверию», как выразился Ваккенродер), его мышление непосредственно, «наивно», интуитивно.

Сущность романтизма – в порыве в бесконечное и в томлении по нему. При этом бесконечное безгранично, оно не исчерпывается земными просторами, а простирается за пределы земного бытия. Так рождается характерный признак романтизма – «романтическое двоемирие». Романтик одновременно пребывает в двух мирах – поюстороннем, земном, и в потустороннем, небесном, бытийном. Главное стремление романтиков – совмещение двух миров в едином образе.

Здесь романтики столкнулись с известной трудностью: дух человека бесконечен и универсален, но сам он смертен, т. е. конечен и единичен. Как же можно воплотить бесконечное и универсальное в единичном и конечном? Совершенно ясно, что такой



возможностью не обладает наука, что в этом случае не помогут ни простое созерцание (эмпирическое познание), ни жизненный опыт. Бесконечное и универсальное нельзя постичь одним разумом или одним чувством. Их можно охватить таким способом, который одновременно и разумен, и чувствен. Именно такими свойствами обладает чувственный образ, который лежит в основе искусства. Чем дальше тот или иной вид искусства отстоит от рациональных способов постижения мира, тем он выше (словесное искусство изначально сковано словом, несущим мысль, в отличие от музыки, представляющей собой поток звуков, опосредованно связанных с мыслью).

Содержанием элегии стала грусть как преобладающий признак отношения к действительности. Так была поколеблена принудительная связь между жанром и содержанием лирического стихотворения. Если в классицизме личными чувствами ведали жанры «средние», а гражданскими эмоциями – «высокие», то Жуковский сделал шаг к тому, чтобы личность стала единой в своих чувствах, многосложной и многогранной, прекрасной и возвышенной, чтобы «средние» жанры могли наполниться гражданскими переживаниями, а «высокие» – личными и даже интимными. Действительность в поэзии Жуковского выступила не отвлеченной от личности, а пропущенной через ее душевную жизнь, окрашенной неповторимыми индивидуальными настроениями.

Жуковский придал элегической грусти всепроникающий и всеохватывающий характер. Элегическое настроение – это господствующая тональность в его лирике. Элегия – песня всей человеческой жизни, выражающая глубокое и неискоренимое разочарование в земном мире. Для классицистов весь миропорядок, земной и небесный, разумен. Несчастья и беды, горечь и разочарование – это досадные случаи, не отменяющие разумное и целесообразное устройство бытия. Жуковский иначе смотрит на Божий мир. В элегии «На кончину ее величества королевы Виртембергской» он писал:

Прекрасное погибло в пышном цвете,  
Таков удел прекрасного на свете.

В отличие от классицистов и просветителей, гибель «прекрасного» осмыслена им не случайностью, а неотвратимым и печальным «уделом», т. е. роковой судьбой, предначертанной свыше, своего рода законом мироздания. Гибель «прекрасного» на земле – знак неизбежного конца молодости, красоты, лучших, возвышеннейших душевных побуждений в их расцвете. Грусть – не результат какого-то нелепого, случайного события, досадно нарушающего разумность и «правильность» общего хода жизни, а чувство, вполне проявляющее ее смысл. Грусть как чувство, выражаемое элегиями, стала всеобщей, всепроникающей. Ею окрашены и вечные философские вопросы – противоречия между конечностью тела и бесконечностью духа, и социальные – неудовлетворенность земной жизнью, в которой гибнут высокие духовные ценности, и психологические – желание передать неповторимость личных эмоций и веру в иной, лучший мир, в загадочное, таинственное *там*, жгучую мечту о нем и жажду его достижения.

Новое понимание мира и новых отношений личности с миром перестроило всю жанровую систему классицизма. Если мир разумен, а случай – исключение из общего правила, то жанры, в которых обычно выражались личные чувства или критиковался превратный свет, имели второстепенное и третьестепенное значение. Главное внимание уделялось жанрам «высоким». Но когда печаль и грусть, разочарование сделались чувствами, воплощавшими закон мироустройства, а не случай, то они выдвинулись на первый план, и жанры «высокие» стали угасать.

В ходе своих рассуждений романтики пришли к пониманию искусства как высшей духовной формы из всех известных духовных форм. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого», – писал Новалис. При этом искусство, считали

романтики вопреки классицистам, не подражание природе, не игра, а сама жизнь. Искусство действительно, ибо способно преобразовать жизнь. Романтикам было недостаточно создать художественный образ, им нужно было переделать действительность. «Поэтический вымысел, – утверждал Новалис, – все в себе заключающее орудие, которым создается мой теперешний мир». Тем самым романтизм пытался уравнять жизнь и искусство: жизнь должна стать искусством, т. е. наполниться гармонией и красотой, а искусство – наиболее полным и совершенным выражением жизни. Искусство в понимании романтиков – абсолютный и единственный посредник между личностью и Вселенной, между человеком и Богом. Поскольку личность и социальный мир находятся во враждебных отношениях, то романтический герой принципиально одинок и исключителен. Это ни в коей мере не делает его пассивным, а, напротив, сообщает ему большую силу духа и жажду действия.

Для романтизма внутренний мир личности – Вселенная, которую нельзя постигнуть: она всегда наполнена тайной. Человек представляет собой собственную величайшую тайну не только для других людей, но и для себя. Цель человеческой жизни – погружаться в глубины духа и отгадывать тайны своего внутреннего мира. А раз так, то в «хорошем повествовании всегда должно быть нечто таинственное и непостижимое» (Новалис). Из этого понятно, что художественное произведение романтиков принципиально мистериально и мистично, о каком бы жанре ни шла речь. В нем всегда содержится нечто волшебное, странное, непостижимое, необычное, сверхъестественное. О чем бы ни писал романтик, он всегда изображает столкновение человека и бытия как развертывающуюся на его глазах мистерию, содержание которой полно мистического смысла.

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

Романтизм представляет собой целую эпоху в историческом развитии человечества, подобную таким эпохам, как Возрождение и Просвещение. Идеи романтизма охватили все европейские страны и проникли во все области духовной деятельности человека – философию, экономику, искусство и даже медицину. В более узком смысле романтизм понимается как художественное направление в искусстве, и в частности в литературе. В этом втором значении *романтизм – литературное направление, которое поставило в центр художественного изображения, носящего в той или иной степени мистериальный характер, одинокую свободную личность, проникнутую мистическим вечным томлением по бесконечному и не обусловленную ни историческими, ни социальными обстоятельствами, а потому обладающую чертами исключительности и таинственности.*

Европейский романтизм возник как изначально противоречивое направление, в котором чувство абсолютной свободы духа, чувство очарования безграничными возможностями личности сочеталось с противоположным ему чувством разочарования в ограниченности и скованности свободы духа внешними (социальными и иными) и внутренними (несовершенство человеческой природы) причинами. В зависимости от того, какое из этих чувств доминировало в творчестве того или иного писателя, романтики тяготели либо к безусловному приятию бытия, либо к настроениям «мировой скорби». Наконец, в каждой европейской стране романтизм был своеобразен вследствие особенностей национально-исторических условий. По национальному признаку различают романтизм немецкий, английский, французский и т. д.

Общие свойства европейского романтизма целиком относятся и к русскому романтизму, который, однако, обладает и рядом отличий.

Если в европейских странах личная независимость человека стала свершившимся фактом и многие страны освободились или освобождались от феодальных пут, то в России целое сословие – крестьяне – находилось в крепостной зависимости. В России гораздо сильнее, чем в других странах, было влияние патриархально-общинных отношений и связей. В ней дольше были влиятельными просветительские идеи. Поэтому в русском романтизме при его возникновении идеи индивидуализма и настроения «мировой скорби» звучали более ослабленно. Не характерна для него и «романтическая ирония». Все эти черты появятся в русском романтизме позднее – накануне и особенно после подавления восстания декабристов.

Эти отличия нисколько не отменяют тех обстоятельств и фактов, которые роднят русский романтизм с европейским, частью которого он является. Чувство личности, ее свободы, прав, гордости, чести и достоинства ощущались в России не менее остро, чем в европейских странах. Особенно этому способствовал рост национального самосознания, которому придали мощный толчок войны с Наполеоном и Отечественная война 1812 г. Надежды на освобождение крепостных крестьян таяли. Дворянин, хотя и был лично независим, не ощущал себя свободным, находясь под прессом самодержавной власти, готовой в любое время и по любому поводу нарушить его права и пренебречь ими.

И все-таки перемены в общественном сознании были значительны: духовные ценности стремительно перемещались из сферы самодержавия в сферу конкретного частного человека. Они перестали выступать абстрактными требованиями, находящимися вне человека, как это было в философии и литературе XVIII в., а становились достоянием личности, которая ощущала интересы государства своими собственными интересами. Отвлеченное понятие государства, олицетворенное в самодержавии, уходило в прошлое. Окрашенность общественных понятий личным чувством и наполненность личного мира общественными эмоциями стали знаменем времени.

Все это предопределило победу романтических настроений в жизни и в литературе. При этом романтически осмысливались не исчезнувшие из русской действительности идеи Просвещения.

Романтизм в России прошел несколько стадий развития:

- 1810-е гг. – возникновение и формирование психологического течения; ведущие поэты Жуковский и Батюшков;

- 1820-е гг. – возникновение и формирование гражданского, или социального, течения в поэзии Ф.Н. Глинки, П.А. Катенина, К.Ф. Рыльева, В.К. Кюхельбекера, А.А. Бестужева-Марлинского; зрелость психологического романтизма, в котором главными фигурами были А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, П.А. Вяземский, Н.М. Языков;

- 1830-е гг. – возникновение философского течения в поэзии Баратынского, поэтов-любомудров, Тютчева, в прозе В.Ф. Одоевского; проникновение романтизма в

прозу и широкое его распространение в жанре повести; расцвет романтизма в творчестве Лермонтова и признаки кризиса: засилье эпигонской (подражательной) поэзии, лирика Бенедиктова, «кавказские» («восточные») повести А.А. Бестужева-Марлинского;

• 1840-е гг. – закат романтизма, его вытеснение с переднего плана литературы; из действующего субъекта литературного процесса романтизм все более превращается в его объект, становясь предметом художественного изображения и анализа.

Деление романтизма на различные течения происходило по следующим критериям:

к *психологическому течению* русского романтизма принадлежат романтики, исповедовавшие идеи самовоспитания и самоусовершенствования личности в качестве наиболее верного пути преобразования действительности и человека;

к *течению гражданского, или социального,* романтизма относятся романтики, считавшие, что человек воспитывается прежде всего в социальной, общественной жизни, а, стало быть, он предназначен для гражданской деятельности;

к *философскому течению* русского романтизма причислены романтики, полагавшие, что место человека в мире предопределено свыше, его жребий предначертан на небесах и всецело зависит от общих законов мироздания, а вовсе не от социальных и психологических причин. Между этими течениями нет непроницаемых граней, а различия относительны: поэты разных течений не только полемизируют, но и взаимодействуют друг с другом.

Первоначально романтизм побеждает в поэзии Жуковского и Батюшкова, что было обусловлено:

карамзинской реформой литературного языка;

скрещением поэтических принципов «сентиментальной» литературы с принципами «легкой поэзии»;

дискуссиями по проблемам литературного языка, которые открыли и очистили дорогу романтизму.

## Проза

В русской прозе начала XIX в. уживаются едва ли не на равных правах просветительские, нравоописательные и сентиментальные произведения.

Просветительская проза представлена в это время в основном двумя жанрами – повестью и романом. Наиболее крупные авторы этого времени – А.Е. Измайлов и В.Т. Нарезный. Измайлову принадлежит роман «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества», в котором выведены два героя – Евгений Негодяев и Петр Развратин. Евгений Негодяев попадает под влияние «вольтерьянца» Петра Развратина. Негодяев пассивен, Развратин, напротив, проявляет активность, распространяя плоды ложного французского просвещения, сея в умах молодежи скептицизм и безверие. Обоим героям писатель уготовил печальный конец. Но добродетель не торжествует, а порок не наказан. Автор не видит в обществе сил, которые могли бы способствовать очищению нравов. Он испытывает глубокое сомнение в достоинствах просветительской философии. Однако художественное решение волнующих автора мыслей пока еще схематично.

В.Т. Нарезный выступил с несколькими произведениями. Наиболее удачные среди них – роман «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» и повесть «Два Ивана, или Страсть к тяжбам».

В романе «Российский Жилблаз...» повествуется о небогатом князе, который живет своими трудами и сам обрабатывает небольшой надел земли. Затем он покидает свое село, и с этого времени начинаются его приключения. Люди, с которыми встречается Чистяков, оказываются нравственно развращенными. Он попадает под их

влияние и становится морально испорченным. По мере того как Чистяков отдаляется от деревни, от природы, он нравственно падает. Низшая степень моральной деградации совпадает с наибольшим карьерным успехом князя – он оказывается приближенным наместника Латрона в Варшаве. Но стоит Чистякову стать ближе к земле, к природе, к простым людям, как его нравственность возрастает. В подобном освещении нельзя не видеть влияние идей Руссо.

Несмотря на критическое отношение к действительности, Нарезный не делает каких-либо радикальных выводов и даже противится освобождению крестьян: полное разорение ждет тех, кто отпущен на волю. Писатель остается типичным просветителем, полагая, что непросвещенному народу рано давать свободу.

Повесть «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» художественно значительна. Сюжет ее прост: поссорились два помещика и сосед их Харитон. Ссора разрослась до невиданных размеров и разорила всех. В конце повести дети преподносят родителям нравственный урок, упрекая в ненужной и губительной страсти к тяжбам. Нетрудно увидеть в этом произведении сюжетные мотивы будущей «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя. От Нарезного в русской литературе ведут два пути – один к Гоголю, другой – к популярному писателю 1830-х гг. А.Ф. Вельтману, а через него – к Н.С. Лескову.

В прозе сентименталистов господствовали два жанра – сентиментальная повесть в ее разновидностях («чувствительная», «воспитательная» и др.) и путешествия. Сюжеты повестей часто повторяли или варьировали сюжет повести Карамзина «Бедная Лиза» («Бедная Маша» А.Е. Измайлова, «Александр и Юлия» Н.А. Львова, «Обольщенная Генриетта, или Женщина, каких мало» И. Свечинского, «Прекрасная Татьяна, живущая у подножья Воробьевых гор» неизвестного автора и др.). Однако, разрабатывая тему Карамзина, авторы обычно смягчали краски и устраняли трагическую или драматическую развязку. Повести заканчивались счастливо, к взаимному удовольствию детей и родителей. Всегда находился какой-нибудь чудесный случай, благодаря которому сословная рознь сама собой исчезла, и уже больше не возникало никаких препятствий к браку влюбленных. Такое поверхностное, неглубокое решение социально-общественного конфликта уводило писателей от магистральных путей развития русской художественной литературы.

Среди сентиментальных повестей распространение получили повести, главным героем которых был чувствительный молодой человек, страдавший от несчастной любви и в порыве отчаяния склонный к самоубийству. Сюжеты этих повестей так или иначе восходили к сюжету романа Гете «Страдания молодого Вертера».

Жанр путешествий также пришел в Россию из западной литературы (романы Стерна и других авторов), но уже был и национальный образец – «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина. На него и ориентировались отечественные писатели.

В жанре путешествий выделяют три разновидности:

*научное* – с исторической, этнографической, археологической или иной научной целью; автор ставит перед собой не художественные, а чисто научные задачи, и его присутствие не ощущается; художественный вымысел также отсутствует;

*смешанное* – автор преследует как научные, так и художественно-образительные цели, сообщает о своем восприятии увиденного, делится своими впечатлениями и т. д.;

*собственно литературное* – в нем на первом плане стоит личность автора-повествователя и преобладает вымысел; разновидностью такого путешествия было пародийное, или ироническое, путешествие, например «Путешествие моего двоюродного братца по моим карманам».

Смешанное путешествие представлено в сочинении В.В. Измайлова, который объехал Украину, Крым и описал свои впечатления от «полуденной России», ее природы, нравов, языка, обычаев разно племенного населения этих мест.

Типично литературными были два путешествия в Малороссию, принадлежавшие перу эпигона Карамзина князя П.И. Шаликова – чувствительного поэта, издателя «Дамского журнала», о котором упомянул А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин». Во всяком путешествии чрезвычайно важно, какими именно событиями, фактами, людьми заинтересован тот или иной автор, насколько обширны и глубоки его духовные запросы. Главный предмет повествования Шаликова – он сам, чувствительно настроенный автор. Шаликов изображает и лирически выражает себя, но круг его интересов ничтожен. Сочинения Шаликова невольно, против его желания, становятся едва ли не самопародиями.

Углубленный в себя, автор не замечает ни деревенской нищеты, ни убогой жизни. Все деревни предстают его воображению цветущими, все хаты белыми снаружи и чистыми внутри, вокруг них гуляют тучные стада, бедных крестьян нигде нет или очень мало. Вот автор зашел в черную избу. Ее закопченные стены показались ему гобеленами. Он закурил трубку и кинулся в мечты. По поводу путешествия Шаликова Жуковский справедливо писал, что автор поехал не с тем, чтобы описывать людей и нравы, а чтобы уехать от времени и увести читателя с собой.

В дальнейшем развитии русской литературы жанр путешествий обогатился такими произведениями, как «Путешествие в Арзрум 1829 года» А.С. Пушкина, «Фрегат «Паллада»» И.А. Гончарова и др.

### **Драматургия**

Классицизм в начале XIX в. был потеснен не только в поэзии, но и в драматургии. В ней особенно сильно ощущалось влияние сентиментализма, которому противостояли комедии И.А. Крылова и других авторов.

Правила классицизма – пять актов, соблюдение единства времени, места и действия, александрийский стих в трагедиях – многими драматургами нарушались: действие сознательно вмещалось в четыре акта, его место и время менялись. Но основная перемена состояла в том, что в драматургическом конфликте чрезвычайно усилилась роль личных чувств, и противостояние долга и чувств далеко не всегда решалось в пользу долга. Это приводило к тому, что трагедия постепенно уступала место драме и даже мелодраме. Если сентименталисты побеждают в жанре трагедии, то просветители – в жанре комедии, особенно в «комедии нравов» (прежде всего численно). И хотя «комедия нравов» не дала значительных образцов, она подготовила появление блестящей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

### **Основные понятия**

Просвещение, классицизм, сентиментализм, предромантизм, жанровое мышление, «высокие», «средние», «низкие» жанры, ода, элегия, идиллия, «легкая» поэзия, устойчивые поэтические формулы, «поэтизмы» и «прозаизмы», романтизм как литературное направление и его течения.

### **Вопросы и задания**

1. На каком историческом фоне разворачивается литературное движение 1810–1830-х гг.? Назовите основные исторические события, происшедшие в Европе и в России.

2. Охарактеризуйте состояние литературы в начале XIX в. Какие литературные общества возникли в первые годы XIX в.? Кто входил в них и каковы были их литературные программы?

3. Расскажите о состоянии прозы в начале XIX столетия. Какие жанры господствовали? Назовите имена писателей и их произведения. Проанализируйте два произведения разных авторов (например, А.Е. Измайлова и В.Т. Нарезного).

4. Кратко расскажите о состоянии драматургии в первые годы XIX в. Дайте обзор творчества В.А. Озерова. Определите, какое литературное направление представлял В.А. Озеров и как его литературно-эстетические пристрастия отразились в его драматургии. Дайте подробный анализ одной из трагедий В.А. Озерова (например, «Димитрий Донской»).

5. Расскажите о состоянии русской поэзии в начале XIX в. (основные направления, жанры и стили).

6. Почему развернулась полемика о литературном языке? Охарактеризуйте позиции Н.М. Карамзина и А.С. Шишкова. Расскажите об обществах «Беседа любителей русского слова» и «Арзамас» (когда возникли, какие задачи перед собой ставили, кто входил в общества). Эстетическая функция смеха (сатира и буффонада) у арзамасцев. Жанр дружеского послания в поэзии арзамасцев. Какую роль сыграла полемика в развитии русской литературы?

7. Романтизм как литературное направление (возникновение, основные принципы, жанрово-стилистическая система). Основные течения русского романтизма.

### Литература

1. Альтшуллер М.Г. Предтечи славянофильства в русской литературе: Общество «Беседа любителей русского слова» Ann Arbor, 1984.

2. Арзамас: Сб. в 2-х кн. Кн. 1–2. М., 1994.

3. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.

4. Гордин М. Владислав Озеров. Л., 1991.

5. История романтизма в русской литературе. 1790–1825, 1825–1840. М., 1979.

6. Купреянова ЕН. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX века: В кн. «История русской литературы». – Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л., 1981.

7. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1993.

8. Лотман Ю.М., Успенский БА Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии: XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975.

9. Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения: («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1960.

10. Поэты 1790–1810-х гг.: («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1972.

11. Успенский БА. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.

12. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.

13. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

**Лекция 2**  
**ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ ЖУКОВСКИЙ**  
(1783 – 1852)

План:

1. Элегия и её разновидности.
2. Любовная лирика.
3. Гражданская лирика.
4. Баллады.
5. Поэмы.

**Элегия и её разновидности**

Василий Андреевич Жуковский – поэт, основоположник русского романтизма, утвердивший в отечественной литературе жанры элегии и баллады, переводчик, заслуживший славу «литературного Колумба Руси» (В.Г. Белинский), автор множества элегий, посланий, песен, романсов, баллад и эпических произведений, родоначальник русского романтизма.

Жизнь Жуковского, как частного и государственного человека (он был воспитателем наследника престола, будущего царя Александра II, при котором было отменено крепостное право), неотделима от его жизни в литературе. При этом она настолько же необычна, насколько и поэтична. В ней было много светлого, но и много трагического, печального.

Однажды Жуковский сказал: «Жизнь и поэзия – одно». Это были ключевые для его творческой судьбы слова, проникнуть в сокровенный смысл которых помогает его поэзия.

Жуковский считал поэтический дар даром Божиим. Поэзия воспринималась им в общественно-религиозном духе: «Поэзия небесной религии сестра земная». Ее назначение свято: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Поэтическое искусство и его создания – это воплощение и выражение Бога в предельно сгущенных и разнообразных формах. Бог дает нам возможность созерцать поэтические картины, верил Жуковский, чтобы мы никогда не забывали о прекрасной и совершенной небесной жизни, существующей там, где пребывает Он. Так между земной жизнью и жизнью небесной устанавливаются родство, близость, проницаемость и прочная связь.

Жизнь, по убеждению Жуковского, едина, она не прерывается и не исчезает, но разделяется на две области – земную («здесь») и небесную («там»). Пока человек ведет свое земное странствие, он не может покинуть землю и переселиться на небо. Однако души, перешедшие в небесную обитель и продолжающие там жизненное путешествие, тоже не могут вернуться к земному существованию. Истинно прекрасная, гармоничная, нравственно совершенная жизнь, конечно, находится там, где пребывает Бог. Там она вечная, счастливая и безгрешная. Земная жизнь, напротив, грешна, преходяща, временна, лишена совершенства и полна соблазнов, искушений, страданий. Чтобы человек уверовал в истинность небесной жизни, ему посланы от Бога видимые, осязаемые, чувствуемые и понимаемые знаки, символы настоящей, единственно подлинной жизни. Эти знаки, символы и есть поэтические признаки предметов и явлений. Благодаря тому, что человек постоянно ощущает их присутствие, в нем не иссякает вера в лучшую жизнь. Он стремится к своей небесной духовной родине, томится по ней, желая душой постичь вечное и бесконечное царство, в котором пребывает свободный дух. Эти желания побуждают человека улучшить и свою земную жизнь, и самого себя в нравственно-духовном отношении. Но, чтобы войти в небесную область бытия как можно менее греховным, нужно смыть с себя земные пороки,



раскаться в своих прегрешениях. Для этого человеку даны испытания и страдания, которые он не должен отвергать и на которые не должен сетовать. Страдание – это благо, посланное ему для очищения души от земной скверны.

Так за религиозным смыслом просматривается смысл общественный, состоящий в стремлении преобразить себя и земную жизнь в лучшую сторону и всячески тому содействовать.

Поэзия в религиозно-общественной деятельности – мост между двумя мирами. Она наделена особой духовной властью прозревать вечные, нетленные, прекрасные и совершенные образцы сквозь преходящие, временные предметы и явления «неистинной» земной жизни. Это придает поэзии двойственность и противоречивость: она одержима стремлением выразить человеческим языком сокровенные законы мироздания, но не может достигнуть желаемого вследствие загадочности внятных ей тайн и невыразимости их человеческим языком.

Творческим средоточием поэзии на земле выступает поэт, наделенный даром узнавать и выражать вечно-прекрасное в земном. Поскольку именно поэт узнает в предмете или явлении вечно-прекрасное, то не в силах отделить себя ни от предмета, ни от его выражения. Даже если бы он хотел отвлечься от предмета и его выражения, он потерпел бы неудачу: «...поэт, свободный в выборе предмета, не свободен отделить от него самого себя: что скрыто внутри его души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противонамеренно и в его создание. Если он чист, то и мы не осквернимся, какие бы образы, нечистые или чудовищные, ни представлял он нам как художник...»<sup>28</sup>.

Эти религиозно-романтические идеи важны для понимания поэзии Жуковского и всей русской литературы.

«Сельское кладбище». Первым стихотворением, которое принесло Жуковскому известность в литературных кругах, была элегия «Сельское кладбище», перевод одноименного стихотворения английского поэта Томаса Грея. Знаменитый русский философ и поэт В.С. Соловьев назвал элегию Жуковского «началом истинно человеческой поэзии России».

Название стихотворения «Сельское кладбище» и обозначенная подзаголовком жанровая принадлежность – элегия – сразу же настраивают на печальные чувства и размышления.

*Элегия – это и есть в первоначальном своем содержании грустная лирическая песня о смерти. Такой она была в античности. Но затем, с развитием лирики, ее содержание расширилось – элегией стали называть грустную песнь о всякой утрате, потому что утрата чувства, желания – это подобие смерти, исчезновение и небытие.* Например, разлука с любимой или с другом – тоже утрата и тоже «смерть», но только временная или ненастоящая, метафорическая. И все-таки очень горькая, заставляющая нас страдать, как будто и в самом деле потеряли любимого человека.

Жуковский выбрал для перевода элегию классического вида: в ней речь идет о смерти настоящей и размышляет поэт на кладбище, месте захоронения. Такая элегия получила особое название – кладбищенская.

Человек на кладбище вспоминает о своих близких, задумывается о них и естественно сожалеет об их кончине. Вместе с тем он вспоминает и о том, как ему жилось рядом с умершим или умершими. Следовательно, грусть и печаль рождаются в воспоминании, а воспоминание удерживает не только горечь разлуки, но и радость общения. Религиозный человек к тому же верит, что когда-нибудь, когда он умрет, снова встретится с теми, кого сейчас, будучи живым, он оплакивает. И эта будущая встреча дает ему надежду на радость и счастье. Такими сложными бывают чувства человека, когда он предается раздумьям об ушедших в иной мир дорогих ему людях. Эта сложность усугубляется тем, что печаль становится особенно сладкой, когда

человек вспоминает о них. Он наслаждается и встречей, состоявшейся в земной жизни, и нынешним воспоминанием о ней, и надеждой на будущее свидание. Он услаждается и возвращением в прошлое благодаря воспоминанию. Но человек возвращается на мгновение и тут же понимает, что прошлого не вернешь, что счастье бывшей встречи исчезло навсегда.

Особенно остро все это человек переживает на кладбище. Он то охвачен чувством безнадежности, то – надежды, то испытывает горечь, а то – сладость, то подавлен разлукой, а то мечтает о встрече. Наконец, его размышления относятся к самым торжественно-высоким предметам: что может быть возвышеннее рождения и смерти? В том числе и тогда, когда умирает обыкновенный человек, а рассуждает об этом тоже обычный человек. Разве умирают только государственные деятели, императоры, полководцы? Все смертны. И если смерть настигает самого заурядного человека, то все равно уходит из земной жизни неповторимый личный мир, который никогда не появится вновь. А вдруг он не сумел или не успел раскрыть себя в полной мере, вдруг он все свои силы растратил не на то, к чему был призван и что, может быть, было ему предназначено? Вдруг обстоятельства не позволили ему воплотить в повседневной деятельности блестящие и глубокие мечты? Кто знает и кто опишет? Но жалость, горечь и печаль никогда не исчезают. Их достоин любой человек. Поэтому тон элегии не похож на тон оды: в нем нет выпренности, ораторской декламации, торжественности, а есть глубокое, в себя и к себе обращенное раздумье. Оно с самого начала окрашено личным чувством, в нем присутствует личность поэта. Вместо одического пафоса, который выражал могущество отстоявшего от личности и потому абстрактного, отвлеченного государственного или национального разума, в элегии господствуют мысли, неотделимые от личности, от ее души, от ее эмоций. Речь в элегии спокойная, приглушенная, ритм плавный.

Кладбищенская элегия полна негромких раздумий. Размышление изначально присуще всякой элегии, не только кладбищенской. *Элегия, в которой господствует размышление, касающееся самых разных предметов и явлений, называется медитативной (от слова медитация – размышление, раздумье).* Так как предметы размышлений могут быть различными, то различны и разновидности элегий: историческая, философская, а также унылая элегия, в которой поэт предается психологическим переживаниям о своей несчастной участи.

Внутренняя сосредоточенность на предмете размышления требует напряженного внимания к каждому выражению, слову и его смысловым оттенкам. Поскольку автор-поэт ведет речь о брате или братьях по человечеству, то он сохраняет интонацию личной или даже интимной близости. Все эти свойства элегии не только соблюдены Жуковским, но введены им в русскую элегию, а через нее – в русскую лирику.

В первой строфе элегии «Сельское кладбище»:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;

Шумящие стада толпятся над рекой;

Усталый селянин медлительной стопою

Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой

поэт избирает особое время перехода, перетекания дня в ночь – сумерки. Романтики любили изображать природу в подвижном состоянии, когда день сменяется вечером, вечер ночью или ночь утром. Картина Жуковского предвосхищает другую – день уподоблен жизни, сумерки – ее завершению. Смерть еще не наступила, но она уже близка. Наконец, в строфе есть еще один смысловой оттенок: закончился трудовой день, усталый селянин возвращается в «шалаш спокойный свой». За этим днем наступает другой и снова на исходе дня селянин идет в свое жилище. День опять, с одной стороны, уподоблен смерти, которая дает вечный покой от трудов и забот усталому от жизни человеку, а с другой, – этот же пейзаж символизирует круговорот в

природе, повторение трудового и жизненного цикла: утром селянин вышел из своего дома, вечером возвращается в него, и так будет на следующий день. После его смерти другой крестьянин станет совершать тот же жизненный путь. Все подвластно вечному повторению, вечному круговороту, включая жизнь и смерть. Человек умрет, но непременно возвратится в мир живых как воспоминание, а смерть, похитив человека у жизни, не способна навечно удержать мертвеца в своих объятиях, потому что память возвращает его образ к живым. Всю сложность этих мыслей и чувств Жуковский дает ощутить уже в первой строфе. В ней же он намечает и последовательно проведенную затем интонацию раздумья над жизнью и смертью. Он сразу дает ключевое слово, которое определяет тональность элегии, – *задумавшись*. Но не только это слово создает настрой стихотворения. О дне нам известно только, что он «бледнеет» и скрывается за горю, о селянине, что он «усталый» и «идет... медлительной стопой», что «шалаш» его «спокойный». Жуковский не описывает ни селянина, ни одежду на нем. Он ослабляет изобразительность картины, но зато усиливает настроение, впечатление. Он старается передать душевное состояние. И не только селянина, но и свое, потому что подбор Жуковским эпитетов, характеризующих чувства крестьянина, помогает ощутить свойственные ему переживания. *Вся картина – это настроения крестьянина и настроения самого поэта, который именно так, а не иначе почувствовал душу селянина, возвращающегося к себе домой. Слова, употребляемые Жуковским, несут двойную нагрузку: они оказываются способными передавать и чувства селянина, и чувства поэта. Больше того, в них ослаблено предметное значение и усилено эмоциональное.* Например, слово *бледнеет* прежде всего связано с цветом. *Бледнеет* значит белеет, светлеет. Но разве поэт пишет о том, что день белеет или светлеет? Скорее, он блекнет, т. е. из яркого, светлого превращается в тусклый, становится темнее. Следовательно, Жуковскому не нужно в данном случае прямое, предметное значение слова *бледнеет*, а нужны его другие, непредметные и второстепенные признаки. В русском языке есть выражение бледен, как смерть, побледнел, как смерть. Вот и у Жуковского предполагается, что румяный, розовый, наполненный солнечным светом день побледнел, поблек, угас, как будто его коснулось дыхание смерти. Вот это эмоциональное, или вторичное значение в отличие от предметного, первичного, и используется Жуковским. Одни поэты в большей мере опираются на предметное, другие – на эмоциональное значение слов или их метафорическое употребление, третьи – на игру предметных и эмоциональных признаков.

*Жуковский, выдвинув в слове на первый план эмоциональные признаки, вторичные значения, необычайно расширил возможности поэзии прежде всего в передаче чувств, психологического состояния, душевного настроения и внутреннего мира человека. До Жуковского жизнь сердца в русской поэзии не поддавалась убедительному художественному выражению и освещению. Он первым открыл сферу внутренней жизни.*

Уже в первой строфе намечена тема смерти. Последующие строфы усиливают приближение смерти и делают настроение все более тревожным. Постепенно «туманный сумрак» охватывает всю природу. Уже глаз не способен различить предметы, и тогда на помощь приходит звук. «Мертвый сон», «тишина» становятся приметами смерти, которая связана как с наступающей тьмой, так и с безмолвием. И отдельные звуки – жужжание жука, унылый звон рогов, «сетования» совы – выразительнее передают общее и полное беззвучие. Выражение «унылый звон» тоже говорит о том, что поэт переходит к теме смерти: *унылый* означает подавленный унынием, не имеющий никакой надежды, живущий в печали. И вот, наконец, когда все потонуло в сумраке и все кругом замерло, поэт переходит к размышлению о кладбище и его поселенцах. Здесь, «навек затворясь, сном непробудным спят» «праотцы села»,

граждане сельской округи. Для них, «затворников гробов», уже кончена земная жизнь, они никогда не проснутся и ничто – ни восход солнца, ни «дня юного дыханье», ни крики петуха – их не разбудит и никто их не развеселит – даже резвые дети. Вывод поэта безнадежен и жесток:

Ничто не вызовет почивших из гробов.

А между тем и они когда-то были живы, обрабатывали землю. Как воины в бою, «воевали» с полями и лесами. Приравнивая мирный труд к воинским подвигам, поэт возвеличивает его и удивляется недалковидности и безжалостности тех, кто в суете своей жизни унижает жребий земледельцев, их полезные труды и с презрением взирает на поселян. Перед лицом беспощадной смерти все люди оказываются равными:

На всех ирится смерть – царя, любимца славы,

Всех ищет грозная... и некогда найдет...

Смешно кичиться титулами, чинами, богатством, – всем, что столь высоко ценится в обществе, если конец всех без исключения одинаков и вечная бездна поглотит каждого, независимо от его социального положения в здешнем мире. Жуковский ставит человека перед зеркалом вечности, он отбрасывает временное, он сразу решает коренные и роковые вопросы бытия принципиально и бескомпромиссно. Перед смертью все равны. В этом виден Жуковский-гуманист, который сожалеет обо всех почивших, обо всех страдающих, обо всех угнетенных. Какая глубокая ирония, направленная в адрес господствующих представлений и нравов, звучит в его словах о том, что сильные мира устраивают себе пышные похороны и воздвигают блестящие надгробия. Странно, что люди не понимают тщетности и относительности своих усилий. Разве все это великолепие и богатство, украшающее могилы, может возвратить человека назад, к земной жизни? Разве оно способно умиловить и смягчить жестокую смерть? И разве под мраморной доской или в надменном мавзолее мертвому спится слаще? И вообще, разве можно ценность жизни человека, его дух измерить деньгами и почестями, всем этим прахом, рано или поздно истлевающим, превращающимся в руины и исчезающим? Человек, даже умерший, сохраняет для Жуковского величие и непререкаемую ценность. А так как его дух и душа остаются, согласно религиозным представлениям, бессмертными, то кощунственна даже попытка найти материальную, вещественную меру ценности человека и его уникального внутреннего мира. Особенно грустно сознавать, что, может быть, под «могилой... таится Прах сердца нежного, способного любить», что, может быть, «пылью... покрыт» смелый гражданин, «враг тиранства». И тут голос поэта, достигший напряжения и тревоги, в котором слышались звуки обличения, негодования, неожиданно становится спокойным: он видит скромный памятник любящим сердцам. Их любовь осталась в памяти, хотя имена не сохранились:

Любовь на камне сем их память сохранила,

Их лета, имена потщившись начертать...

В начале элегии Жуковский писал о вечном, беспробудном сне, о горечи невозвращения, о том, что мертвые никогда не воскреснут. Он видел глубокую несправедливость и роптал на беспощадные законы мироустройства. Теперь, сожалея об уходящих из земной жизни, он примиряется с неизбежностью смерти. И в элегии начинают звучать мотивы памяти, воспоминания и надежды. Они исходят от тех, кто уходит, но не свойственны тем, кто провожает. В стихотворении совершается встречное движение: оставляющие земную жизнь помнят о живых, а живые одушевляют мертвых: они слышат их голос, они ощущают их дыхание, и пламень любви в них не угас. Души мертвых стремятся к душам живых, а в душах живых оживают души мертвых. Так неожиданно разрыв между теми, кто жив и кто мертв, благодаря памяти, устранен. А если между мертвыми и живыми установлена связь, то сон не беспробуден, то безнадежность уступает место вере, и тогда можно успокоиться,

не роптать на мироустройство, а принять его как необходимую, но вовсе не безотрадную и унылую неизбежность.

В этом месте мысль обо всем человечестве переключается в иной план. Жуковский ведет речь об одном человеке – о «певце». Он – «друг почивших», но придет роковой час, и сам обретет вечный покой. Тогда уже к его гробу придет другой певец, «мечтой сопровождаемый», чтобы услышать его «жребий». И так без конца. Поэзия не дает уснуть и исчезнуть памяти о человеке, а следовательно, и он сам не пропадает бесследно, уносимый вечностью. Певец, в котором угадывается и друг поэта, и сам поэт, когда-нибудь сошедший в могилу, как и все люди, оставляет о себе память. «Селянин с почтенной сединою» рассказывает о том, как «певец» проводил утро, день, вечер, ночь и как тихо с зарею скончался. Эти одни сутки символизируют всю жизнь певца. Он помнит о друге, а о нем тоже вспомнит друг или брат по человечеству. Вот эта дружба, это братство, скрепляя живых и мертвых, способна преодолеть грань, разделяющую их, и сохранить пламень чувств, впечатленья поцелуя, дыхание. Бездна, казалось бы, приносимая смертью, преодолима: умерев, человек все-таки не умирает. О нем помнят. Смерть неизбежна, но не всемогуща. Перед ее порогом остаются земные тревоги, пороки и грехи, но не исчезает надежда на память, прощение и спасение:

Прохожий, помолись над этою могилой;

Он в ней нашел приют от всех земных тревог...

За пределом земных дней человеку суждена вечная жизнь. В земной юдоли он остается жить благодаря дружбе. А дружба дается ему в награду за чувствительность, за сострадание, за доброту, за кротость сердца:

Он кроток был, чувствителен душою...

Так первый русский романтик Жуковский подчеркнул преимущество своей элегии: она наследовала традицию сентиментализма. Жуковский смягчал сердца, успокаивал души, просвещал и исцелял, сеял добро, пробуждал чувствительность, сочувствие, сострадание. Он видел задачу искусства не в том, чтобы тревожить сердца и доводить накал страстей до взрыва, а в том, чтобы разрешить противостояние умиротворением. В этом ранний русский романтизм отличен от европейского. Там нет разрешения противоречий, нет покорности судьбе, там торжествуют трагедия и драма, нет ни победителей, ни побежденных. Придет время, и русский романтизм в догонку европейскому столкнет роковые страсти в гибельном поединке.

### «Невыразимое»

**История создания.** Начиная с первой элегии Жуковского «Сельское кладбище» (1802) поэт обращается к совершенно новому для русской литературы направлению – романтизму. В его последующих произведениях постепенно складываются основные черты лирики этого направления, в которых определяются ее основные темы, мотивы и образы, возникает новый поэтический язык и особая романтическая философия. Она связана с идеей двоемирия, состоящей в противопоставлении реальности и мечты, идеала; обыденного и чудесного, таинственного. Итогом этих творческих исканий явились стихотворения зрелого периода, созданные в 1819-1824 гг. Они стали своеобразным манифестом русской романтической поэзии. Одним из наиболее значимых среди них явилось стихотворение «Невыразимое», написанное летом 1819 года.

**Жанр и композиция.** Поэт определяет жанр своего стихотворения как отрывок. Это указывает на неразрешенность тех вечных вопросов, которые лежат в основе данного философского стихотворения. Тем не менее композиционно это произведение является вполне законченным. Начало его представляет собой философский вопрос: «Что наш язык земной пред дивною природой?» Основная часть стихотворения –

развитие заявленной темы и попытка найти ответ на поставленный вопрос путем нанизывания целого ряда вопросов, уточняющих и дополняющих главный. При этом движение поэтической мысли основано на контрасте. Все стихотворение пронизано противопоставлениями: мертвое – живое («Но лзя ли в мертвое живое передать?»); искусство – природа («Она (природа) рассыпала повсюду красоту и разнovidное с единством согласила! Но где, какая кисть ее изобразила?»); слово – создание («Кто мог создание в словах пересоздать?»); доступное выражению – невыразимое («...Ненареченному хотим названье дать – и обессилено безмолвствует искусство?»). В конце стихотворения поэт приходит к выводу: «...И лишь молчание понятно говорит».

**Тематика и проблематика.** Стихотворение может быть отнесено по своей тематике к пейзажной лирике, но никогда природа в стихах Жуковского не существует сама по себе. Как отмечал еще В.Г. Белинский, у Жуковского «романтическая природа, дышащая таинственной жизнью души и сердца». Пейзаж в данном стихотворении не только глубоко субъективен и лиричен, но несет важнейшую философскую нагрузку. Созерцая красоту природы, поэт пытается проникнуть в тайны мироздания: «...Сие присутствие Создателя в созданье» – вот то главное, что интересует лирического героя стихотворения. Именно с этим связана основная проблема: возможно ли выразить словами ту тайну, ощущение которой смутно рождается при созерцании прекрасной природы:

*Сии картины берегов  
В пожаре пышного заката –  
Сии столь яркие черты -  
И есть слова для их блестящей красоты.  
Но то, что слито с сей блестящей красотю,  
Сие столь смутное, волнующее нас...  
Какой для них язык?*

Так поэт выходит на основную тему стихотворения, которая связана с размышлениями о поэзии и поэте, его творчестве и взаимоотношении с мирозданием.

**Идея и пафос.** Известный литературовед Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» так определяет идею стихотворения «Невыразимое»: «Основная мысль стихотворения в том, что объективный мир природы не есть нечто подлинное, а что искусство призвано передавать лишь то невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа является лишь условным возбудителем, поводом».

Действительно, Жуковский не только стал первооткрывателем лирического пейзажа в русской поэзии. Именно он начинает тему «невыразимости» с помощью слов той тайны мира, которую стремится разгадать поэт-романтик. Она получит дальнейшее развитие в русской литературе, и каждый поэт по-своему попытается решить эту проблему. В стихотворении «Невыразимое» Жуковский так определяет задачу поэзии:

*Хотим прекрасное в полете удержать,  
Ненареченному хотим названье дать...*

Поэт уверен, что красота природы может быть изображена с помощью слов: «И есть слова для их блестящей красоты». Но остается неразрешенным главный вопрос: «Невыразимое подвластно ль выраженью?..» Поэт пытается найти подходящие слова, но это возможно лишь тогда, когда он находится в особом состоянии:

*Когда душа сметенная полна  
Пророчеством великого виденья  
И в беспредельное унесена –  
Стирается в груди болезненное чувство,  
Хотим прекрасное в полете удержать...*

Лирический герой стихотворения утверждает: «Святые таинства, лишь сердце знает вас». Именно поэту-романтику иногда удается в порыве вдохновения, которое рождается от соприкосновения с прекрасной природой, приоткрыть таинственную завесу над невыразимым: «Едва-едва одну ее черту с усилием поймать удастся вдохновенью...» Вот почему пафос стихотворения возвышенный, романтический. Он соответствует той высокой миссии поэта, которая заявлена в этом стихотворении.

**Художественное своеобразие.** Жуковский ищет новый язык, способный выразить «невыразимое». Это язык символов, то есть слов-знаков, за которыми скрывается тайна мира иного. Вот почему многие слова у него утрачивают свое прямое значение. Так, например, эпитет тихий, связанный со словом небо («сей пламень облаков, по небу тихому летящих»), обозначает чувство лирического героя и утрачивает свое прямое значение – «негромкий». Зачастую такого рода эмоциональные эпитеты становятся знаками эмоций и чувств, приобретая функцию существительных: «Хотим прекрасное в полете удержать, ненареченному хотим название дать...». Ту же функцию несут метафоры и олицетворения: «Сие дрожанье вод блестящих, сии картины берегов в пожаре пышного заката...». Именно потому развернутые сравнения часто производят неясное впечатление, их смысл затемнен:

*Сей миновавшего привет  
(Как прилетевшее внезапно дуновенье  
От луга родины, где был когда-то цвет,  
Святая молодость, где жило упование)...*

Все эти средства художественной выразительности призваны создавать особое музыкальное звучание, как и использование анафоры (строчки, начинающиеся со слова сие, сии, сей, сея). Этому же способствует и несколько замедленный, певучий ритм, насыщенность вопросительными и восклицательными интонациями. Давно замечено, что поэтический язык Жуковского очень музыкален – ведь романтики считали, что именно через музыку ближе всего можно подойти к тайне мира, буквально услышать ее и почувствовать. Такого мелодизма стиха до Жуковского русская поэзия еще не знала.

**Значение произведения.** Стихотворение «Невыразимое» – программное, оно стало одной из первых развернутых поэтических деклараций Жуковского, в которых определяется его поэтическое кредо. Оно не только насыщено романтической образностью, но и выражает основные черты романтической философии поэта. Вместе с другими произведениями зрелого периода это стихотворение вводило в сознание русских читателей новые образы и символы, создавало язык русской романтической поэзии. Именно в нем со всей отчетливостью была поставлена проблема «невыразимости», то есть поиска адекватного поэтического языка. «Невыразимое» Жуковского предвдвывает тютчевское «Silentium». В русской поэзии этой теме посвятили свои стихотворения многие романтики XIX века, такие, как Лермонтов, Фет, каждый из которых предложил свое оригинальное ее видение, а в дальнейшем ее разрабатывали поэты-символисты серебряного века.

### «Море»

**История создания.** Стихотворение написано в 1822 году в период творческой зрелости Жуковского. Оно относится к программным произведениям и является одним из поэтических манифестов поэта. Известно, что это стихотворение Жуковского особо выделял Пушкин, написавший двумя годами позднее свою элегию с тем же названием.

**Жанр.** В подзаголовке стихотворения автор обозначил его жанр – элегия. Это излюбленный жанр поэта. Обращение к жанру элегии ознаменовало переход Жуковского к романтизму. Элегия – жанр лирической поэзии, передающий настроения грусти, скорби, разочарования и печали. Романтики отдавали предпочтение этому

жанру, поскольку он дает возможность выразить глубоко личные, интимные переживания человека, его философские раздумья о жизни, любви, чувства, связанные с созерцанием природы. Именно таким стихотворением и является элегия «Море».

**Тематика и проблематика.** Стихотворение Жуковского представляет собой не просто поэтическую картину морской стихии, а «пейзаж души», как точно определил такие стихи поэта-романтика знаменитый ученый-филолог А.Н. Веселовский. Действительно, это не только морской пейзаж, хотя, читая стихотворение, живо представляешь себе море: оно то тихое, спокойное, «лазурное море», то страшная бушующая стихия, которая погружена во мглу. Но для романтика мир природы – это еще и тайна, которую он пытается разгадать. Вот почему так важно то, что в стихотворении постоянно идет переключка мира природного и человеческого – состояния лирического героя. Но важно при этом не только то, что Жуковский создает психологический пейзаж, то есть выражает чувства и мысли человека через описание природы. Особенность этого стихотворения в том, что одушевляются не отдельные части пейзажа, а море само становится живым существом. Кажется, что лирический герой говорит с думающим и чувствующим собеседником, может быть – с другом, а может – с каким-то таинственным незнакомцем. У поэта-романтика не вызывает сомнения то, что море может быть наделено душой, как и человек. Ведь в соответствии с романтическими представлениями именно в природе растворяется Божество, через общение с природой можно говорить с Богом, проникнуть в тайну бытия, соприкоснуться с Мировой душой.

Жуковский уверен, что душа моря подобна человеческой душе, где соединяются мрак и свет, добро и зло, радость и горе. Оно так же тянется ко всему светлому – к небу, Богу. Но в отличие от многих других романтиков, рисующих эту «свободную стихию», Жуковский видит и то, что море томится, что его что-то тяготит, оно бунтует против этого. Как и человек, море не может чувствовать абсолютный покой и гармонию, его свобода тоже относительна. Вот почему традиционные романтические проблемы свободы и неволи, бури и покоя у Жуковского получают очень необычную трактовку.

**Идея и композиция.** Стихотворение «Море» построено в соответствии с заложенной в нем идеей. Это не столько описание природных явлений, сколько особый лирический сюжет. В нем наблюдается движение, развитие состояния лирического героя, следящего за изменениями, которые происходят с морем. Но еще важнее то, что за этим стоит динамика внутреннего состояния самого моря, его души. Этот внутренний сюжет можно разделить на три части: «Безмолвное море» – 1-я часть; «Буря» – 2-я часть; «Обманчивый покой» – 3-я часть. В соответствии с ними проследим за развитием художественной мысли стихотворения.

В 1-й части рисуется прекрасная картина «лазурного моря», спокойного и безмолвного. Но «чистота» и ясность присуща морской душе «в присутствии чистом» «далекого светлого неба»:

*Ты чисто в присутствии чистом его:  
Ты льешься его светозарной лазурью,  
Вечерним и утренним светом горишь,  
Ласкаешь его облака золотые  
И радостно блещешь звездами его.*

Именно «светозарная лазурь» неба придает морю удивительные краски. Небо здесь не просто воздушная стихия, простирающаяся над морской бездной. Это символ – выражение мира иного, божественного, чистого и прекрасного. Наделенный способностью улавливать даже самые незаметные оттенки, лирический герой стихотворения, размышляя о море, догадывается, что в нем скрыта какая-то тайна, которую он пытается постичь:



*Безмолвное море, лазурное море,  
Открой мне глубокую тайну твою:  
Что движет твое необъятное лоно?  
Чем дышит твоя напряженная грудь?  
Иль тянет тебя из земных неволи  
Далекое, светлое небо к себе?..*

2-я часть стихотворения приоткрывает завесу над этой тайной. Мы видим душу моря, раскрывающуюся во время бури. Оказывается, когда пропадает свет неба и сгущается мгла, море, погруженное во тьму, начинает рваться, биться, оно исполнено тревоги и испуга:

*Когда же собираются темные тучи,  
Чтоб ясное небо отнять у тебя –  
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подьемлешь,  
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...*

Жуковский с удивительным мастерством рисует картину бури. Кажется, что слышишь рокот набегающих волн. И все же это не просто картина разбушевавшейся стихии. Перед нами раскрывается глубоко спрятанная тайна души моря. Оказывается, как и все земное, море находится в неволе, которую оно не в силах преодолеть: «иль тянет тебя из земных неволи». Это очень важная для Жуковского мысль.

Для поэта-романтика, верящего в «очарованное Там», то есть иной мир, в котором все прекрасно, совершенно и гармонично, земля всегда представлялась миром страданий, скорби и печали, где нет места совершенству. «Ах! Не с нами обитает / Гений чистой красоты», – писал он в одном из своих стихотворений, рисуя Гения, лишь на миг посетившего землю и вновь умчавшегося в свой прекрасный, но недоступный для земного человека мир.

Оказывается, что и море, подобно человеку, страдает на земле, где все изменчиво и непостоянно, полно утрат и разочарований. Только там – в небе – все вечно и прекрасно. Вот почему туда тянется море, как и душа поэта, стремящегося разорвать земные узы. Море любит этот далекий, светозарный небом, «дрожит» за него, то есть боится потерять навсегда. Но соединиться с ним морю не дано.

Эта мысль становится понятной лишь в 3-й части стихотворения, где «возвращенные небеса» уже не могут полностью восстановить картину покоя и безмятежности:

*И сладостный блеск возвращенных небес  
Не вовсе тебе тишину возвращает;  
Обманчив твоей неподвижности вид:  
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье.  
Ты, небом любясь, дрожишь за него.*

Так раскрывается для лирического героя тайна моря. Теперь понятно, почему в его «бездне покойной» скрывается смятенье. Но остается смятение поэта, стоящего перед неразрешимой загадкой бытия, тайной мироздания.

**Художественное своеобразие.** Стихотворение насыщено средствами поэтической выразительности, помогающими сделать картину морской стихии не только зримой, но и слышимой, осязаемой и тем самым облегчить для читателя путь к постижению авторской мысли. Особую роль при этом играют эпитеты. Если в 1-й части они призваны подчеркнуть чистоту моря и свет, пронизывающий всю картину («светлое небо», «ты чисто в присутствии чистом его», «облака золотые»), то во 2-й части создают грозный, тревожный тон («враждебная мгла», «темные тучи»). Очень важны для выражения художественной идеи стихотворения эпитеты, насыщенные христианской символикой божественного: «лазурь», «свет», «светозарный». Особый ритм создают анафора на «ты» («ты бьешься, ты воешь, ты волны подьемлешь...»),

синтаксический параллелизм, а ряд вопросительных предложений передает напряженный эмоциональный строй стихотворения. Следует также отметить важную роль рефрена: «безмолвное море, лазурное море», – который не только задает ритм стихотворения, но и утверждает важную поэтическую мысль. И, как и везде, Жуковский мастерски использует мелодические возможности речи. «Море» написано четырехстопным амфибрахием, белым стихом, который помогает передать ритм набегающих волн. Особенно эффектна картина бури, для воссоздания которой поэт использует прием аллитерации, то есть повторения одних и тех же согласных звуков в нескольких словах. Здесь это аллитерация на шипящие, к тому же поддерживаемая ритмикой строки, имитирующей движение волн: «Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь, / Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу». В целом можно сказать, что поэтическое мастерство Жуковского в этом стихотворении достигает небывалых высот, о чем удивительно точно сказал Пушкин: «...его стихов пленительная сладость».

**Значение стихотворения.** Художественное новаторство Жуковского в стихотворении «Море» не осталось незамеченным в русской поэзии. Вслед за ним романтическую картину морской стихии рисовали многие великие русские поэты, например Пушкин в стихотворении 1824 года «Море», Лермонтов в своем знаменитом «Парусе», Тютчев в стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное...». Но в каждом из них образ моря – не только романтический символ, но и то, что помогает автору выразить свои мысли, чувства и настроения.

**Точка зрения.** «Жуковский – это литературный Колумб Руси, открывший ей Америку романтизма в поэзии. ...Без Жуковского мы не имели бы Пушкина. ...Это целый период нашей литературы, целый период нравственного развития общества. ...Одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступной для общества, дал ей возможности развития» (В.Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина»).

«...В системе Жуковского лирическая правда индивидуального переживания и есть высшая, даже единственная истина, а объективный, вне индивидуального переживания пребывающий мир – это лишь эфемерная видимость, и логика суждения о нем – ложь. Жуковский выводит мир, действительность из души, из личного переживания... (Г.А. Жуковский. «Пушкин и русские романтики»).

**Романтизм** – литературное направление, в основное которого лежит стремление личности к абсолютной свободе. Попытка обрести некий недостижимый идеал сочетается у романтика с протестом против несовершенства окружающего мира. Это приводит его к трагическому ощущению двоемирия. Он стремится вырваться из земного мира в мир мечты, идеала, возвышенный и прекрасный, а сделать это возможно, созерцая природу, занимаясь творчеством, уносясь мечтами в «очарованное там». На этом основана эстетика романтизма, в частности, того его течения, которое связано с поэзией Жуковского, – созерцательного, психологического или элегического романтизма.

### **Любовная лирика**

В 1805 году случилось событие, которому было суждено сыграть важную роль в жизни Жуковского и по-своему отразиться на судьбах всей отечественной литературы, на русском понимании духовной природы любви. У старшей сестры Жуковского по отцу, Екатерины Афанасьевны Протасовой, жившей в Белеве, в трех верстах от Мишенского, подрастали две дочери – Маша и Александра. «Были они разные, и по внешности, и по характерам, – писал в биографии Жуковского Б. К. Зайцев. – Старшую, Машу, изображения показывают миловидной и нежной, с не совсем правильным лицом, в мелких локонах, с большими глазами, слегка вздернутым

носи́ком, тонкой шеей, выходящей из романтически-мягкого одеяния, – нечто лилейное. Она тиха и послушна, очень религиозна, очень склонна к малым мира сего – бедным, больным, убогим. Русский скромный цветок, кашка полей российских. Александра другая. Это – жизнь, резвость, легкий полет, гений движения. Собою красивее, веселее и открытее сестры, шаловливее». Пришло время учить девочек, а средства скромны. Жуковский согласился быть их домашним учителем.

Так начался возвышенный и чистый любовный роман Жуковского и Маши Протасовой, который продолжался до преждевременной смерти его героини в 1822 году. Екатерина Афанасьевна, мать Маши, узнав о ее чувствах к Жуковскому, заявила сурово и решительно, что брак невозможен по причине близкого родства. Ни уговоры, ни подключения к ним друзей, ни сочувственное вмешательство высокопоставленных духовных лиц не могло поколебать решение Екатерины Афанасьевны Протасовой. Всякие надежды на земной брак для скрепления «брака духовного» были у Жуковского и Маши потеряны навсегда.

История этой романтической любви нашла отражение в цикле любовных песен и романсов Жуковского. По ним можно проследить перипетии этого чувства, глубокого и чистого во всех его состояниях. В «Песне» 1808 года оно светлое, радостное, исполненное надежд:

Мой друг, хранитель-ангел мой,  
О ты, с которой нет сравненья,  
Люблю тебя, дышу тобой;  
Но где для страсти выраженья?  
Во всех природы красотах  
Твой образ милый я встречаю;  
Прелестных вижу – в их чертах  
Одну тебя воображаю.

В этой любви, одухотворенной и чистой, совершенно приглушены всякие чувственные оттенки. На первом плане здесь сродство любящих душ, своеобразная любовная дружба, в которой чувство бесплотно и идеально. Образ любимой девушки столь властно овладевает душою героя, что грезится ему везде: в красотах природы, в шуме городской жизни. Поэт настолько проникается мыслями и чувствами любимой, что понимает ее без слов: «Молчишь – мне взор понятен твой, для всех других неизъяснимый». И даже самого себя он воспринимает ее глазами:

Тобой и для одной тебя  
Живу и жизнью наслаждаюсь;  
Тобою чувствую себя;  
В тебе природе удивляюсь.

В следующей «Песне» 1811 года, после отказа Екатерины Афанасьевны, тональность решительно изменяется в сторону меланхолии. Поэт жертвенно устраняется, желая любимой счастья, и просит лишь о том, чтобы она не забывала его и сохранила к нему дружеские чувства. Горечь разлуки смягчается другим, врачующим чувством: невозможная, разбитая здесь, на земле, чистая любовь не умрет и восторжествует за гробом:

Туда моя душа уж все перенесла;  
Туда всечасное влечет меня желанье;  
Там свидимся опять; там наше воздаянье;  
Сей верой сладкою полна в разлуке будь -  
Меня, мой друг, не позабудь.

В 1817 году Маша, с благословения Жуковского, выходит замуж за доктора медицины И. Ф. Мойера, человека благодушного и сентиментального на немецкий манер. Это был брак по рассудку, продиктованный желанием получить независимость

от того семейного рабства, в котором девушка оказалась. Мойер с пониманием относился к платонической любви Маши и Жуковского. Появилась возможность посещать молодое семейство, общаться с Машей. Но из глубины души выплескивается удивительная «Песня» (1818) – «Минувших дней очарованье...» с недвусмысленным ее концом:

Зачем душа в тот край стремится,  
Где были дни, каких уж нет?  
Пустынный край не населится,  
Не узрит он минувших лет;  
Там есть один жилец безгласный,  
Свидетель милой старины;  
Там вместе с ним все дни прекрасны  
В единый гроб положены.

Отголоски этого печального романа звучат во многих произведениях Жуковского: в стихотворении «Пловец» (1812), в «Песне» (1816), в «Воспоминании» (1816), в балладах «Рыцарь Тогенбург», «Эолова арфа», «Эльвина и Эдвин».

### Гражданская лирика

В начале лета 1812 года войска Наполеона перешли через Неман и вторглись в русские пределы. В августе Жуковский покинул родной край поручиком Московского ополчения. Ночь на 26 августа он провел в засаде на окраине Бородинского поля, в резерве армии Кутузова. Участвовать в самом сражении ему не пришлось: резерв в бой не вводили, но обстрелу он подвергался, были даже и потери.

Доселе тихим лишь полям  
Моя играла лира...  
Но жребий выпал: к знаменам!  
Прости, и сладость мира,  
И отчий край, и круг друзей,  
И труд уединенный,  
И все... я там, где стук мечей,  
Где ужасы войны.

В штабе Кутузова под Тарутином Жуковский написал большое патриотическое стихотворение «Певец во стане русских воинов», распространившееся в списках и получившее популярность в армии еще до его публикации в конце 1812 года в «Вестнике Европы» и двумя отдельными изданиями в 1813 году. По словам одного из современников, «Певец...» Жуковского «сделал эпоху в русской словесности и в сердцах воинов». П. А. Плетнев писал: «Впечатление, произведенное «Певцом» не только на войско, но на всю Россию, неизобразимо. Это был воинственный восторг, обнявший сердца всех. Каждый стих повторяем был, как заветное слово. Подвиги, изображенные в стихотворении, имена, внесенные в эту летопись бессмертных, сияли чудным светом. Поэт умел изобразить лучшие моменты из славных дел всякого героя и выразить его лучшим словом: нельзя забыть ни того ни другого. Эпоха была беспримерная – и певец явился достойный ее».

Секрет успеха нового произведения Жуковского объясняется не только актуальностью патриотической темы, но и тем, что он раскрыл ее с неожиданной и проникновенной для соотечественников стороны. Сюжетно произведение построено как цикл заздравных гимнов, которые в ночь перед битвой произносит певец в стане воинов, воодушевляя их на бой с врагом. Наиболее значимые, ударные места в этих гимнах подхватывает хор ратников.

Первый кубок певец поднимает во славу героев древних лет, тени которых «воздушными полками» проносятся над воинами: от Святослава и Дмитрия Донского

до Петра Великого и Суворова. Потом он славит Отчизну, находя для ее характеристики теплые слова и лирически-задушевные интонации:

Отчизне кубок сей друзья!  
Страна, где мы впервые  
Вкусили сладость бытия,  
Поля, холмы родные,  
Родного неба милый свет,  
Знакомые потоки,  
Златые игры первых лет  
И первых лет уроки,  
Что вашу прелесть заменит?  
О родина святая,  
Какое сердце не дрожит,  
Тебя благословляя?

В понятие Отчизны включаются у Жуковского отцы и матери, отчий дом, жены и невесты, друзья, «и царский трон, и прах царей, и предков прах священный». Патриотическое чувство безмерно расширяется и углубляется за счет сопряжений интимного и общего, частного и исторического.

В «Певце...» Жуковский широко использует традиции русского классицизма с его высокой гражданственностью и одическим пафосом, с использованием церковнославянской лексики («там днесь и за могилой», «горе подъял ужасну брань»). Отзвуки классицизма есть и в батальной живописи «Певца...» с ее «стрелами», «щитами», «перунами», с изображением современных генералов в виде греческих и римских героев.

Однако одический стиль у Жуковского теряет свойственный классицизму холодноватый рационализм, приобретает эмоциональное, личностное звучание, потому что Жуковский искусно сплавляет его со стилем элегическим. В свою очередь, темы интимные, частные, связанные с поэзией дружбы, любви, семейного очага, братаясь с «высоким штилем», свободно и легко поднимаются в ранг патриотический. Патриотизм в «Певце...» Жуковского становится и личной, и гражданской темой одновременно.

Огромной заслугой Жуковского, отмечает исследователь его творчества И. М. Семенко, «было новое понимание душевного мира человека. Он настолько расширил пределы внутренней жизни человека в поэзии, что в нее смогло войти как ее органическая часть то, что для поэтов прежней эпохи (в том числе Державина) оставалось вовне. В понимании содержания душевной жизни Жуковский произвел подлинный переворот, понятый и оцененный не сразу. Так называемые „объективные“ ценности играют в поэзии Жуковского большую роль. Это и сфера добра, морали, истины, и религия, и природа, и таинственная область чудесного, и, более того, сфера общественного долга, гражданственности, патриотизма. Новое, расширенное представление о духовном мире выразилось в важнейшем для Жуковского понятии и слове „душа“. Оно выражает сложную целостность человеческого сознания.

Поэзия Жуковского расширила пределы „душевной жизни“, включила в нее ценности, считавшиеся в XVIII веке атрибутами разума. Жуковский не только повысил значение внутреннего мира как такового, но придал личный смысл тому, что представлялось в поэзии старого типа „внешним“, „всеобщим“. Для последующей русской лирики это имело решающее значение. После Жуковского в лирике все становится личным переживанием – не только любовь, дружба и т. п., но и политика, и религия, и сама мысль, и само искусство. Патриотические чувства, в поэзии старого типа облекавшиеся в канонические формы оды – таковые во множестве сочинялись еще и во времена Жуковского, – предстают у него в новом выражении как проявления

„живой души“. Жуковский создал совершенно необычный, неканонический тип гражданственного стихотворения».

В этом и заключается секрет необыкновенной популярности «Певца...» Жуковского, открывавшего новый период в развитии русской гражданской лирики, совершающего открытие, которым воспользуются поэты-декабристы, Пушкин в своей вольнолюбивой лирике, Некрасов и поэты его школы в 60-70-х годах XIX века. Вообще единство гражданской и личной тематики превратится в характерную особенность русской поэзии XIX-XX веков.

Вслед за «Певцом...», после сражения под Красным, Жуковский пишет послание «Вождю победителей», в котором славит Кутузова, сломившего гордыню тщеславного Наполеона. Послание, написанное по горячим следам битвы, печатается впервые в походной типографии при штабе Кутузова. Но в конце декабря Жуковский тяжело заболевает горячкой и после лечения в госпитале в январе 1813 года покидает действующую армию.

Слава «Певца...», не без участия друзей, докатилась до Зимнего дворца. Давний покровитель Жуковского поэт И. И. Дмитриев поднес его стихи вдовствующей императрице Марии Федоровне. С 1815 года Жуковский приглашается на должность ее чтеца. Не слишком еще обремененный придворной службой, он становится в эти годы душою вновь образовавшегося литературного общества «Арзамас», пишет шуточные и сатирические стихи, обличающие «шишковистов».

### Баллады

С 1808 по 1833 год Жуковский создает 39 баллад и получает в литературных кругах шуточное прозвище «балладник». В основном это переводы немецких и английских поэтов (Бюргера, Шиллера, Гёте, Уланда, Р. Саути, Вальтера Скотта и др.) со всеми особенностями Жуковского-переводчика, о которых мы уже говорили.

По своему происхождению баллада восходит к устному народному творчеству. И обращение к ней писателей сентименталистов и романтиков связано с пробудившимся у них интересом к национальному характеру, к местному колориту. А обилие в балладах народных легенд, поверий, фантастических и чудесных происшествий отвечало пристрастию романтиков ко всему иррациональному, неподвластному рассудку и логике.

В балладах отражалось мирозерцание христианина, озабоченного религиозно-нравственными проблемами, ощущающего за видимыми предметами и явлениями, характерами и событиями окружающего мира проявление действующих в нем невидимых сил, стоящих над природой и человеком. Это силы добрые и злые, божеские и сатанинские, незримо участвующие в судьбах людей. Такой взгляд на жизнь соответствовал романтическому мироощущению, разрывавшему связь с просветительским рационализмом.

Перед Жуковским-переводчиком стояла задача «переложения» балладного мира западноевропейских писателей на русские нравы, разработки русского литературного языка, развития в нем смысловой музыкальности, способности передавать тончайшие явления природного мира и ощущения верующей, иррационально настроенной души. Через приобщение к опыту зрелых литератур Западной Европы Жуковский добился в этом значительных успехов. Жуковский начал с русских баллад. В них господствовал тон меланхолической любви, наслаждения печалью, который распространился затем на античную и средневековую баллады. Постепенно тема любви уступила место нравственно-гражданским, моральным мотивам, выдержанным, однако, в лирическом ключе. Затем, во второй половине 1830-х годов, балладное творчество Жуковского иссякает, и поэт переходит к большим эпическим формам – поэмам, повестям, сказкам.

### Русские баллады. «Людмила»

Одним из самых жутких сюжетов в немецкой народной поэзии был сюжет о женитьбе мертвеца на живой девушке. Европейские предромантики и романтики любили такие сюжеты за их выразительный национальный колорит, за «дикость» и «грубость» нравов, за презрение ко всему нормальному и рассудочному. Одну из таких баллад немецкого поэта Г.А. Бюргера «Ленора» Жуковский и выбрал для перевода-переложения. Свою балладу Жуковский назвал «Людмила» (1808).

Жуковский не собирался точно переводить балладу (он сделал это позднее, оставив заглавие Бюргера). Его цель была иной – создать оригинальное произведение по мотивам баллады немецкого автора. И хотя Жуковский дал «Людмиле» подзаголовок «русская баллада», воспроизведение национального колорита также не стало его задачей. Он лишь слегка окрасил балладу в русские тона – приурочил действие к русско-ливонским войнам, ввел русские понятия и реалии, которые не встречались у Бюргера, заменил имя героини (немецкое Ленора на славянское Людмила). Однако русский колорит имеет второстепенное значение и подобен больше театральной декорации, которая легко может быть убрана со сцены и на ее место поставлена другая.

В балладе «Людмила» героиня ждет жениха с войны, тоскует о нем и, наконец, потеряв надежду, отчаивается. «Сердце верить отказалось», – комментирует Жуковский. Выражение это несет два смысла: у Людмилы иссякла вера как в то, что жених жив и что он возвратился, так и в милость Бога, пообещавшего ей вернуть жениха живым с войны. Она думает, что жених умер, что Бог не выполнил своего обещания и что это приговор судьбы, лишивший ее счастья. И тогда раздается ее ропот на Бога, на Провидение.

Бунт против Бога, против судьбы – явное (в других балладах – скрытое) богоборчество. Ропот на свою незавидную участь – непростительный грех. И мать укоряет Людмилу. Но героиня ей отвечает: «Что, родная, муки ада? С милым вместе – всюду рай». Людмила сопоставляет свои беды с очень высокими понятиями – адом и раем. Она хочет сказать, что без любимого ей всюду уготован ад, что она вынесет муки ада, лишь бы быть вместе с ним. Без любимого даже рай превращается для нее в ад, а с любимым ад становится раем. Отчаяние сместило у Людмилы все ценности мироустройства. В этом и состоит ее грех. Как Фауст продает свою душу Мефистофелю ради познания, так Людмила жертвует своей душой ради любви. Олицетворением судьбы предстает в «Людмиле» ночной всадник, который под видом жениха является к ней и увозит на кладбище, где ее ждет могила. Так опровергаются слова Людмилы, будто ад может стать раем. Не может, даже если там героиня пребывает с любимым. Судьба оказывается сильнее героев, и Божий суд всегда окончателен. Он торжествует.

Этот сюжет – победа судьбы над человеком, который, сталкиваясь с роком, ропщет на Божью несправедливость, – основан на необычных обстоятельствах и необычном поведении героев. Исключительность и фантастичность балладного мира породили жанровое единство баллады и совокупность составляющих ее признаков.

Баллада порывает с рационалистической логикой, со здравым смыслом. Она не допускает вопросов рассудочного толка. События, фабулу и сюжет баллады надо принимать такими, какими они предстают у автора, рассчитывающего на понимание условности ситуаций. Всадник, явившийся к Людмиле под видом жениха, увлекает ее, и она едет с ним в его жилище.

По дороге он прозрачно намекает Людмиле, что дом ее жениха – гроб. Критики первых баллад Жуковского недоумевали, почему, например, Людмила, несмотря на явные намеки всадника, прикинувшегося женихом, и предупреждения нечистых сил, все-таки спешила за мертвецом и сама влеклась к гибели. Они допускали фантастику в

балладу, но требовали, чтобы героиня поступала правдоподобно. Между тем Людмила у Жуковского словно не внимает никаким мрачным предостережениям. Она прислушивается только к голосу собственного сердца. Рядом с ней ее милый, и она вся отдается своему чувству.

Сюжет баллады строится так, что рациональная логика поведения героини исчезает, утрачивает свои права. Отсюда, по мнению критиков, возникают сюжетные несообразности, логически необъяснимые поступки героев. Однако в балладе Жуковского берет верх логика чувства. Баллада выбирает такие сюжеты, в которых можно было передать сложность внутреннего мира героев, неподвластных логике реальности, выходящих за грани предуганного и очевидного поведения. Балладная ситуация смещает реальность и дает почувствовать не только противоречивость личного чувства, но и противоречивость всего бытия. Рациональные поступки всюду оказываются посрамленными. Людмила поверила разуму, убедившему ее в смерти жениха, а не сердцу и была наказана роковой встречей с ночным гостем, который внезапно обернулся мертвецом. Естественная ее радость вдруг сменилась испугом и страхом, которых она раньше даже не чувствовала. Всюду в балладах ощутимо присутствие судьбы и непредвиденное вмешательство внеличных, сверхъестественных, роковых сил.

Это одна сторона. Другая заключена в том, что балладе присуща фантастика. Читатель понимает, что мир баллады – предание, легенда, фантастика – события исключительные, чудесные. А это означает, что происшествия баллады предстают в двойном свете – реальном и нереальном, в их правдивость нужно верить и нельзя верить. Фантастика уберегает читателя от буквального восприятия событий. Она смягчает страшное, ужасное, не дает испугаться и вместе с героями провалиться в мрачную бездну. Читатель начинает понимать, что автор-балладник ведет с ним литературную игру. Все, что совершается в балладе, напоминает сон, и читатель словно находится в двух состояниях одновременно – во сне и наяву. Только в финале, когда Людмилой овладевает испуг, когда страх поглощает ее душу, колебание между явью и сном разрешается в пользу яви. Сон превращается в явь, и путь спасения для героини отрезан. Окончательную точку ставит приговор Божьего суда.

Трагический конец баллады «Людмила» предупреждает о том, что может произойти с человеком, если он будет роптать на Бога и, отчаявшись, откажется верить и впадет в уныние. Разочарование и отчаяние, хочет сказать Жуковский, относятся не к мироустройству вообще, а только к земному порядку, в котором все несовершенно. Разочарование не абсолютно, а только относительно.

#### «Светлана»

Очевидным доказательством в пользу этих взглядов мягкосердечного поэта служит его вторая баллада на тот же сюжет из Бюргера «Светлана» (1808–1812). Фабула ее повторяет фабулу «Людмилы»: Светлана раздумывает о женихе, от которого «вести нет», и томится в разлуке с ним.

Мотив ожидания суженого вставлен Жуковским в более широкую раму: Светлана предстает перед читателем в чрезвычайно ответственный момент девичьей судьбы, на пороге важной перемены в жизни. Она должна проститься с беспечным девическим житьем («веселость... дней ее подруга»). Будущее замужество одновременно пленяет ее и страшит загадочной неизвестностью. Может случиться и так, что в грядущем героиню ожидает не любовь, а «бедствия рука». Жуковский выбрал для баллады особую жизненно-психологическую ситуацию: перемену в судьбе, которую героиня переживает остро и напряженно. Поэт намеренно вырывает Светлану из привычных и устойчивых связей и отношений, из обычного повседневного быта, который ее окружал, и напрямую ставит лицом к лицу с неизведанным и полным тайны



предстоящим жребием. Этот сюжетный ход, известный и по балладе Бюргера, и по балладе «Людмила», обрывается в «Светлане» чисто русскими приметам, традициями, обычаями и поверьями. Главное в том, что в «Светлане» героиня наделена русскими чертами национального характера – верностью, сердечностью, кротостью, добротой, нежностью, простотой. От духовных и душевных сил героини зависит, будет ли она счастлива или ее ждет беда. Так Светлана поставлена перед судьбой.

Жизнь человека издавна связывалась с представлениями о пути, о дороге. В балладе венчание и замужество осмыслены как решающие этапы жизненной стези. В этом динамическом мотиве особенно существенны два пункта – начальный и конечный. Начало – это отправка в неизвестную даль. Светлану влечет любовь, она жаждет встречи с женихом («им лишь красен свет, им лишь сердце дышит...»), но одновременно ее тяготят мрачные предчувствия, и она испытывает невольный страх («Занялся от страха дух...»). Так появляются картины пейзажа, передающие не только очертания зимней дороги («Тускло светится луна В сумраке тумана...»), но смутные, тревожные настроения героини, ее «туманное» грядущее. Поэт создает атмосферу тайны, неизвестности, а неизвестность рождает «робость» и «страх», хранит «мертвое молчанье». В этой атмосфере и Светлана окутана загадочностью. Она «молчалива и грустна», ей свойственна «тайная робость». Обычный конец динамического мотива – гибель. Гибель или несчастье традиционно завершают в балладе эпизоды появления жениха и скачки с ним сначала в Божий Храм, а затем в «мирный уголок», «хижину под снегом». Тут самые жуткие предчувствия Светланы сбываются: жених оказывается мертвецом, а героиня обречена на одиночество. В довершение картины Светлана предвидит свою смерть.

Жуковский развертывает типичную ситуацию «страшной» баллады, где фантастическая дорога намекает на жизненный путь героини – от счастливого соединения с женихом до ее гибели. Эти события окрашиваются переживаниями Светланы, которая сначала обрадована встречей с женихом после долгой разлуки, а потом все более и более тревожится за свою судьбу.

Действие происходит в определенном пространстве и в определенном времени. Главный пространственный образ – образ дороги. Движение совершается от первой «станции» (Божьего храма) до последней (избушки), где Светлане открывается горькая и печальная истина. Все видимое глазами героини пространство вечно, устойчиво и однообразно: степь, бугры, снег. Бег коней сопровождается метелью, вьюгой. Кругом одиночество и безлюдье. Смысловое значение пространства заключается в передаче таинственности и в том, что человек оставлен наедине со всем миром и со своей судьбой. В атмосфере таинственности угадываются предзнаменования будущего несчастья, оживленные мифологическими представлениями, старинными преданиями. Степь, покрытая снегом, с древних времен напоминала человеку белое покрывало, белое полотно, под которым лежит мертвец, саван; вьюга и метель – игру демонических сил, злых мертвецов, бесов и ведьм. К тем же мифологическим представлениям относятся и образы луны, неверный свет которой помогал дьявольским начинаниям и козням, сверчка («вестник полуночи»), ворона, предвещающего несчастье и беду («Черный вран, свистя крылом, Вьется под санями; Ворон каркает: печаль!»). Все это были образы, которые содержали стойкие отрицательные смысловые представления и чувства. Дважды упоминается и о гробе – явном знаке смерти.

Столь же художественно определенным в своих намеках и символах было в балладе и время. Сюжет развивался на границе дня и ночи, в сумерки или ночью, при свете луны. Тем самым ночь, когда нечистая сила получала простор для своих черных деяний, в балладе предстает подлинно событийным временем. Жуковский постоянно упоминает о луне, о сумраке, о тумане. Устойчивые признаки пространства и устойчивые знаки времени образуют балладный *хронотоп*.

Как только персонаж пускается в путь и, пересекая границу дня или сумерек, попадает во власть ночи, то сразу же устремляется навстречу своей гибели. Следовательно, дорога в балладе – это дорога от жизни к смерти. На границе балладного хронотопа (древних типов ценностных ситуаций, выраженных в пространственно-временных образах) и фабульной динамики возникает элемент фантастического, чудесного. Тут оживают жуткие тени, мертвецы поднимаются из могил и гробов, а вновь появляющийся персонаж (жених), напротив, из живого превращается в мертвеца. Фантастика подготовлена поэтическими образами и мотивами, и отныне все сцены и события (например, бешеная скачка) приобретают тоже фантастический колорит. Сюжет баллады вырывается из реальности и неуклонно летит в сферу чудесного, «в темну даль», откуда уже персонажам нет выхода к солнцу и к светлomu сознанию. Роль фантастического и чудесного заключается в том, чтобы преодолеть сухую логику реальности и отразить противоречивость и сложность души человека, которая не подчиняется примитивным, прямолинейным законам рассудка. Другая сторона фантастики – выразить мысль о таинственных силах, которые стоят над человеком и вмешиваются в его жизнь. Души людей становятся полем борьбы добра со злом, Бога с дьяволом, и наше пребывание на земле зависит от вечной схватки невидимых и таинственных высших сил. Благодаря фантастике Жуковский смещает привычные, обыденные представления, и тогда оказывается, что тонкая и чуткая психология человека мотивируется не одними лишь соображениями долга, пользы, нравственными нормами и догмами, но прежде всего глубинными побуждениями, инстинктами, личными желаниями, совестью, душевными привязанностями, традициями, индивидуальным, общенародным и общечеловеческим опытом чувства, пусть даже при этом не отдавая строгого и внятного отчета. Так, Светлана в преддверии решительного события – замужества, как только появляется возлюбленный, не раздумывая, по зову сердца, не задавая никаких вопросов, пускается с ним в путь. Сюжет баллады построен так, что все эпизоды и события помогают раскрыть душу героини. Внутренние мотивы становятся преобладающими, а фабульная канва «подчиняется» противоречивым чувствам, владеющим героиней, мотивируется ими и в то же время проявляет их.

Поскольку все мотивы и образы, встречаемые в балладе, призваны раскрыть внутреннее состояние героини, то в соответствии с этим и слова несут в балладе не столько предметный, сколько эмоциональный смысл. «Тускло светится луна В сумраке тумана...» – это не только точное обозначение времени суток, но и состояние природы, и душевный мир Светланы, полный тревоги. Или строки «Свечка трепетным огнем Чуть лиет сиянье...» тоже передают не только трепетанье огня, но и трепет в душе девушки. Каждое слово и каждое выражение получают в балладе не одно лишь прямое, вещественное, а прежде всего эмоциональное значение. Слова подобраны так, что излучают сильное эмоциональное поле. Жуковский вдохнул в слово жизнь чувства, и оно стало богато оттенками. Например, выражение «руки охладели» указывает не только на температуру рук (охладевшие, холодные), но и на руки мертвеца, тело которого стало холодным, и на загробный мир, откуда веет неземным холодом.

Однако «страшная» баллада Жуковского, где дорога знаменует путь от жизни к смерти, а участь героини всегда печальна и гибельна, не осуществилась. Героиня баллады «Светлана» не умирает, а обретает счастье: жених возвращается после долгой разлуки, и впереди Светлану ожидает свадебный пир. Жуковский намеренно начал балладу с описания народных обрядов и обычаев, связанных с церковным праздником Крещения, со святочными гаданиями, с венчанием в Божьем храме. Мир этот вошел в душу Светланы и глубоко запал в нее. Вне его Светлана у Жуковского немислима. То же относится и к художественному пространству: сначала это замкнутый мир избы или

девичьей, а затем светлица, где Светлана сидит перед зеркалом и пристально всматривается в него, надеясь узнать свой жребий.

Народные представления сочетаются с религиозными, с неиссякаемой верой в Бога и в благость его предначертаний. Самое имя Светлана образовано от слов свет, светлый и связано с выражением Божий свет, который проник у ее душу. И хотя Светлана грустит о женихе, она верит во встречу с ним и надеется на Божью помощь. Вера в Бога не истощилась в героине, и Светлана постоянно обращается к Богу за душевной поддержкой:

Утоли печаль мою,  
Ангел-утешитель.

Ту же глубокую веру в милость Бога укрепляют в ней и девушки-подружки, советуя:

Загадай, Светлана;  
В чистом зеркала стекле  
В полночь, без обмана  
Ты узнаешь жребий свой...

В самые трудные и драматические минуты Светлану не покидает надежда на Бога и вера в него:

Пред иконой пала в прах,  
Спасу помолилась...

Светлана поступает совсем не так, как Людмила. Она не ропщет на провидение, а со смирением и робостью, опасаясь, но все-таки не теряя веры, молит о счастье. Ее поведение не похоже на поведение «настоящих» балладных героинь. Но в том-то и дело, что стоит Людмиле усомниться в Боге, в его обещании, как в эту щель сомнения тут же влезает темные, бесовские, дьявольские силы и завладевают ее душой. А Светлане эти силы не страшны. В награду за эту неотступную веру Бог спасает Светлану: во сне она видит, как к ней прилетел посланный Богом «белоснежный голубок», светлый дух, который затем защитил ее от мертвеца. И пусть мертвец скрежещет зубами, сверкает «грозными очами» или принимает образ жениха, «милого друга», – все напрасно. Угрозы его тщетны, а обман легко распознается и развенчивается. По мысли Жуковского, русская девушка не ропщет на свою участь, а подчиняется Божьему велению, кротко и терпеливо сносит все испытания, выпадающие на ее долю, уповая на Бога и веря в Него.

Фантастическое в балладе «Светлана», в отличие от других баллад, получает в целом иное значение и иной смысл. И дело тут не только в том, что Жуковский дает реальную мотивировку фантастическим видениям и как бы снимает их, а в том, что именно вера способна творить чудеса, тогда как безверие или подпадание под власть враждебных человеку начал уничтожают самую душу. Фантастическое, чудесное не только может быть чуждо людям, но и выступать для них благом. В соответствии с этим и художественное время в балладе меняется. Балладное время (ночь или граница дня и ночи, сумрак) пропадает, и в «Светлане» торжествует день, светлое время. Героиня просыпается и возвращается в морозно-солнечное утро, в праздничный и уютный «крещеный» мир. Вестником его является петух. Все вокруг Светланы переменялось, наполнилось красками и звуками.

В «страшной» балладе дорога развернута от жизни к смерти, а в «Светлане» – от прежней, тревожной и пугающей, к новой, счастливой и радостной. Сдвиги происходят и в душе Светланы. Ее ждет встреча с живым и настоящим женихом, а не его обманчивым призраком. Мрачные предчувствия отступают перед светлым сознанием, мажорным настроением и торжеством жизни и любви. Светлана еще находится под впечатлением ужасного и грозного сна, который, как кажется ей, «вещает... горькую судьбу», а природа уже празднует победу добра над злом, счастья над несчастьем,

пробужденья над лживым сном, жизни над смертью. И в этом, по мысли Жуковского, заключена великая истина, данная нам Творцом:

Лучший друг нам в жизни сей –

Вера в Провиденье.

Благ Зиждителя закон:

Здесь несчастье – лживый сон,

Счастье – пробужденье.

Приятие жизни, светлая тональность баллады, обусловленная народными мотивами в сочетании с религиозными представлениями, не отменяют, однако, предупреждающих событий страшного сна Светланы, которые могут привести человека к гибели, если он своевольно, в гордыне возропщет на Бога или потеряет в него веру, как это произошло в балладе «Людмила». Светлана сохранила у Жуковского приверженность народному духу, не изменила народной и православной религиозной морали ни в разлуке с женихом, ни во время скачки в метель и вьюгу.

В балладе со счастливым и благополучным концом Жуковский отчасти пародировал «страшную» балладу, изменив и переиначив сюжет. Он сознательно «нарушил» чистоту жанра:

Улыбнись, моя краса,

На мою балладу;

В ней большие чудеса,

Очень мало складу.

Тем самым он подчеркнул условность балладного жанра и отступление от него. Но переделка «страшной» баллады оказалась оправданной. Она помогла поэту резче и прямее сказать об истоках и богатстве национального характера русской девушки.

Жуковский-романтик выразил характер человека в его неразъемной связи с обычаями, традициями и верованиями. В этом также заключалось новаторство поэта, который понял личность как неотрывную часть народа, а народ как совокупность личностей. Благодаря такому подходу, Жуковский сделал новый по сравнению с предшествующей литературой шаг в постижении характера. После Жуковского личность уже нельзя было выразить вне усвоенных ею национальных традиций. Вот почему даже не жаловавший поэзию Жуковского за пристрастие к иноземным сюжетам и образам декабрист Кюхельбекер отметил, что стихи «Светланы» несут печать подлинной народности. Пушкин же, ценивший «Светлану», воспользовался тем же, что и Жуковский, приемом. Он включил фантастические балладные мотивы, предвещавшие роковое несчастье в судьбе Татьяны, в ее сон, но не опроверг их в дальнейшем ходе романа, а дал им иное, преображенное истолкование.

*Баллада, созданная Жуковским, – это лироэпическое произведение с острым, напряженным, драматическим, большей частью фантастическим сюжетом, в котором рассказывается о поражении или победе человека при столкновении с судьбой.*

## Поэмы

В эти годы он занят в основном переводами эпоса европейских и восточных народов, среди которых главное место занимает непревзойденный до сих пор перевод «Одиссеи» Гомера. В центре переводных произведений последнего периода творчества Жуковского оказались романтические сюжеты, близкие по нравственно-философскому смыслу его балладам. Это конфликтные ситуации, испытывающие человеческую совесть. В «Аббадоне» (перевод 2-й песни поэмы Ф. Г. Клопштока «Мессиада») – страдания серафима Аббадоны, восставшего против Бога и глубоко раскаявшегося в этом. Бунт против Бога губит душу Аббадоны, «вечная ночь» поглощает ее. Тщетны его мольбы и метания: в своих страданиях он обречен на бессмертие. Тема эта получит

свое продолжение в русской поэзии сначала у Пушкина, а потом в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», где у нее будет иное разрешение, потому что сам образ падшего ангела обретет более живые и сложные человеческие черты.

Высшей добродетелью считает Жуковский раскаяние грешника, пробуждение в нем совести, которое искупает грехи и открывает двери в рай («Пери и ангел»). И напротив, человек, потерявший совесть, неизбежно обречен на возмездие: он или губит себя сам, или становится жертвой обстоятельств, за которыми скрывается Божье попущение, высший нравственный суд («Красный карбункул» из И. П. Гебеля; «Две были и еще одна» – переложение баллад Р. Саути и прозаического рассказа И. Гебеля).

В поэме «Суд в подземелье» (из Вальтера Скотта) Жуковский касается мотива христианской жизни, утратившей милосердие. Монастырь, его лишенный, становится оплотом жестокости. Девушка-монахиня, проявившая слабость в любви, погребается заживо в подземелье монастыря:

Уж час ночного бденья был,  
И в храме пели. И во храм  
Они пошли; но им и там  
Сквозь набожный поющий лик  
Все слышался подземный крик.  
Когда ж во храме хор отпел,  
Ударить в колокол велел  
Аббат душе на упокой...  
Протяжный глас в тиши ночной  
Раздался – из глубокой мглы...

В этой поэме Жуковский предчувствует некоторые мотивы из будущего лермонтовского «Мцыри». Но особенно близок к ней перевод «Шильонского узника» Байрона. Казалось бы, здесь все предвещает «Мцыри» – и форма стиха, и герой, свободолюбивый, любящий природу, родину, братьев, томящийся в тюремном одиночестве. Но трагедия утраты свободы у Жуковского, в сравнении с Байроном и будущим Лермонтовым, приглушена: смягчены вольнолюбивые порывы героя, а в финале звучит мотив примирения:

День приходил – день уходил -  
Шли годы – я их не считал;  
Я, мнилось, память потерял  
О переменах на земли.  
И люди наконец пришли  
Мне волю бедную отдать.  
За что и как? О том узнать  
И не помыслил я – давно  
Считать привык я заодно:  
Без цепи ль я, в цепи ль я был,  
Я безнадежность полюбил...  
И... столь себе неверны мы!...  
Когда за дверь своей тюрьмы  
На волю я перешагнул -  
Я о тюрьме своей вздохнул.

Глубоко поэтична сказка Жуковского «Ундина» (стихотворное переложение прозаической повести Ф. Ламот-Фуке). Ундина – это дитя водной стихии, но не холодная русалка, а девушка, способная на глубокое чувство любви. И когда рыцарь, муж Ундины, заглушил совесть и оскорбил любовь, полились горькие слезы из ее глаз:

Плакала, плакала тихо, плакала долго, как будто  
Выплакать душу хотела; и быстро, быстро лияся,

Слезы ее проникали рыцарю в очи и сладкой  
Болью к нему заливались в грудь, пока напоследок  
В нем не пропало дыханье и он не упал из прекрасных  
Рук Ундины бездушным трупом к себе на подушку.  
«Я до смерти его уплакала», – встреченным ею  
Людям за дверью сказала Ундина и тихим, воздушным  
Шагом по двору, мимо Бергальды, мимо стоявших  
В страхе работников, прямо прошла к колодцу, безгласной,  
Грустной тенью спустилась в его глубину и пропала.

Но основной труд позднего периода жизни Жуковского пал на перевод «Одиссеи» Гомера. «Какое очарование в этой работе, – признавался поэт, – в этом простодушии слова, в этой первобытности нравов, в этой смеси дикого с высоким, вдохновенным и прелестным, в этой живописности до излишества, в этой незатейливости и непорочности выражения, в этой болтовне, часто чересчур изобильной, но принадлежащей характеру безыскусственности и простоты...» Удача этого перевода связана со зрелым чувством романтического историзма. Античный мир для Жуковского уже не предмет для копирования, не «образец», как для классицистов, а своеобразный, органичный и замкнутый в себе уклад жизни, со своими, исторически объяснимыми взглядами на мироздание и место человека в нем. Это детство рода человеческого, прекрасное в своей наивности и неповторимости.

Последним стихотворением Жуковского стал «Царскосельский лебедь» (1851), передающий трагические мысли поэта, пережившего своих друзей и оставшегося одиноким в новую историческую эпоху:

Лебедь благородный дней Екатерины  
Пел, прощаясь с жизнью, гимн свой лебединый!  
А когда допел он – на небо взглянувши  
И крылами сильно дряхлыми взмахнувши -  
К небу, как во время оное бывало,  
Он с земли рванулся... и его не стало...

Жуковский скончался 12 (24) апреля 1852 года в Баден-Бадене. Согласно завещанию, тело поэта доставили в Россию и предали земле на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.

### **Основные понятия**

Романтизм, психологическое течение русского романтизма, романтическая элегия, «унылая» элегия, «кладбищенская» элегия, медитативная элегия, баллада, баллада на античный сюжет, баллада на средневековый сюжет (рыцарская), русская баллада, двоемирие, «внушающий» (суггестивный) стиль, напевный стих, балладный хронотоп, атмосфера сна, символика тайны, эстетика чудесного и ужасного, «школа гармонической точности», лирическое «я».

### **Вопросы и задания**

1. Какова периодизация творчества Жуковского?
2. Каковы основные слагаемые литературно-эстетической позиции Жуковского?
3. Каков нравственный идеал поэта и в каких произведениях он наиболее явственно выразился?
4. Расскажите об особенностях лирики Жуковского, об основных ее темах и жанрах. Особенности элегического стиля Жуковского (отношение к поэтическому слову, композиция стихотворений, напевный стих).
5. Почему элегия, романс, песня стали наиболее распространенными жанрами в лирике Жуковского? Сравните элегии Жуковского с элегиями поэтов классицизма.

6. Специфика лирического «я» в произведениях Жуковского.
7. Разновидности баллад Жуковского.
8. Расскажите об особенностях жанра баллады в творчестве Жуковского. Какая связь между эстетикой чудесного и жанром баллады?
9. Народный элемент в балладе и его воплощение.
10. Русские и средневековые (рыцарские) баллады.
11. Античные баллады и их особенности.
12. Баллада и философия бытия в освещении Жуковского.
13. Жуковский-переводчик.
14. Эпическое творчество Жуковского.
15. Значение Жуковского в истории русской поэзии.

### Литература

1. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. В 12 т. - СПб., 1902;
2. Жуковский В. А. Собр. соч. В 4 т. – М.; Л., 1959-1960;
3. Жуковский В. А. Все необъятное в единый вздох теснится... Избр. лирика // В. А. Жуковский в документах. Стихотворения русских поэтов XIX века, посвященные В. А. Жуковскому / Сост., вступит. ст., примеч. В. В. Афанасьева. – М., 1986;
4. В. А. Жуковский – критик / Сост., подгот. текста, вступит. ст. и коммент. Ю. М. Прозорова. – М., 1985;
5. Жуковский В. А. Эстетика и критика. – М., 1985;
6. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. VII;
7. Чернышевский Н. Г. Сочинения В. А. Жуковского // Полн. собр. соч. – М., 1948. – Т. IV;
8. Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. – Пг., 1918;
9. Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – М., 1965;
10. Зайцев Борис. Жуковский // Зайцев Борис. Далекое. – М., 1991;
11. Бессараб М. Книга о великом русском поэте. – М., 1975;
12. Афанасьев В. Жуковский. – М., 1986;
13. Золотусский И. П. Гоголь. Лермонтов. Жуковский. Литературные очерки. – М., 1986;
14. Лазарев В. Я. Уроки Василия Жуковского: Очерки о великом русском поэте. – М., 1984;
15. Осокин В. Н. Его стихов пленительная сладость... В. А. Жуковский в Москве и Подмосковье. – М., 1984;
16. Лобанов В. В. Библиотека В. А. Жуковского. Описание. – Томск, 1981;
17. Свой подвиг совершив... / Зорин А. Л. и др. – М., 1987;
18. Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975;
19. Шаталов С. Е. Жуковский: Жизнь и творческий путь / 200 лет со дня рождения. – М., 1983;
20. Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. – Томск, 1985;
21. Библиотека В. А. Жуковского в Томске. – Томск, 1978.
22. Жуковский и русская культура: Сб. научных трудов. – Л., 1987;
23. Янушкевич А. С. В. А. Жуковский. Семинарий. – М., 1988;
24. Жуковский и литература конца XVII-XIX века. – М., 1988.
25. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.
26. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

**Лекция 3**  
**КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ БАТЮШКОВ**  
**(1787-1855)**

План:

1. Своеобразие художественного мира поэта.
2. Становление Батюшкова-поэта.
3. Первый период творчества.
4. Второй период.

**Своеобразие художественного мира поэта**

«История литературы, как всякая история органического развития, не знает скачков и всегда создает связующие звенья между отдельными гениальными деятелями, – писал литературовед С. А. Венгеров. – Батюшков есть одно из таких связующих звеньев между державинской и пушкинской эпохой. Нельзя было прямо перейти от громоподобного и торжественного строя поэзии к ласкающей музыке стихов Пушкина и их „легкомысленному“, с точки зрения од и гимнов, содержанию. Вот Батюшков и подготовил этот переход. Посвятив себя „легкой поэзии“, он убил вкус к высокопарности, а русский стих освободил от тяжеловесности, придав ему грацию и простоту».

Подобно своим современникам – Карамзину и Жуковскому, Батюшков был озабочен формированием русского литературного языка. «Великие писатели, – говорил он, – образуют язык; они дают ему некоторое направление, они оставляют в нем неизгладимую печать своего гения, – но, обратно, язык имеет влияние на писателей». Процесс формирования русского национального самосознания в эпоху наполеоновских войн увенчался историческим торжеством России. Для Батюшкова, как и для многих его современников, это торжество было доказательством духовной мощи нации, которая должна сказаться и в языке народа-победителя, потому что «язык идет всегда наравне с успехами оружия и славы народной». «Совершите прекрасное, великое, святое дело: обогатите, образуйте язык славнейшего народа, населяющего почти половину мира; поравняйте славу языка его со славою военною, успехи ума с успехами оружия», – обращался Батюшков к своим братьям-писателям.

В своей поэзии Батюшков начал борьбу с высокопарностью и напыщенностью литературы классицизма. В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык, читанной при вступлении в „Общество любителей российской словесности“ в Москве 17 июля 1816» Батюшков стремился вывести поэтическое слово из узких границ витийственности. ««Важные роды вовсе не исчерпывают собою всей литературы», – говорил он, – даже Ломоносов, сей исполин в науках и в искусстве писать, испытуя русский язык в важных родах, желал обогатить его нежнейшими выражениями Анакреоновой музы». В противоположность торжественной оде, эпической поэме и другим «высоким» жанрам поэзии классицизма, Батюшков отстаивал почетное место под солнцем для жанров «легкой поэзии» – антологической лирике, элегии, дружескому посланию. Он называл ее «прелестною роскошью» и подчеркивал, что такая поэзия существовала у всех народов и давала «новую пищу языку стихотворному». «Язык просвещенного народа должен... состоять не из одних высокопарных слов и выражений», в поэзии «все роды хороши, кроме скучного».

Поэзия малых жанров, по мнению Батюшкова, требует гораздо большего труда над словом, так как «язык русский, громкий, сильный, выразительный, сохранил еще некоторую суровость и упрямство». «В больших родах поэзии (эпос, драма) читатель или зритель, увлеченные сутью происходящего, могут и не заметить погрешностей



языка». В легкой же поэзии «каждое слово, каждое выражение» поэт «взвешивает на весах строгого вкуса; отвергает слабое, ложно блестящее, неверное и научает наслаждаться истинно прекрасным. В легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности, плавности; он требует истины в чувствах и соблюдения строжайшего приличия во всех отношениях».

В своей поэзии Батюшков выступал соперником Жуковского и развивал поэтический язык в направлении противоположном. Батюшков не разделял увлечения Жуковского поэзией немецких и английских сентименталистов. Творческий метод Батюшкова ближе к французским классикам XVIII века. Ему чужда тема платонической любви, он скептически относится к мистицизму баллад Жуковского, к воспеванию потустороннего мира. Стиль Жуковского, выражающий текучий и изменчивый мир души, лишаящий слово конкретности и предметности, ему противопоказан. Он не принимает эпитет Жуковского, который не уточняет объективное качество предмета, а приглушает, размывает его: «задумчивые небеса», «тихое светило». Батюшков утверждает, напротив, земную страсть, чувственную любовь, яркость, красочность, праздничность мира, а в слове поэта ценит умение схватить объективный признак предмета: «Мутный источник, след яростной бури».

««Направление поэзии Батюшкова совсем противоположно направлению поэзии Жуковского», – говорит В. Г. Белинский. – Если неопределенность и туманность составляют отличительный характер романтизма в духе средних веков, – то Батюшков столько же классик, сколько Жуковский романтик; ибо определенность и ясность – первые и главные свойства его поэзии».

«Изящное сладострастие – вот пафос его поэзии, – отметит Белинский. – Правда, в любви его, кроме страсти и грации, много нежности, а иногда много грусти и страдания; но преобладающий элемент ее – всегда страстное вождление, увеличиваемое всею негой, всем обаянием, исполненное поэзии и грации наслаждения».

Станем, други, наслаждаться,  
Станем розами венчаться.  
Лиза! Сладко пить с тобой,  
С нимфой резвой и живой!  
Ах, обнимемся руками,  
Съединим уста с устами.  
Души в пламени сольем,  
То воскреснем, то умрём!  
(«Веселый час»)

По словам Гоголя, Батюшков «весь потонул в роскошной прелести видимого, которое так ясно слышал и так сильно чувствовал. Все прекрасное во всех образах, даже и незримых, он как бы силился превратить в осязательную негу наслажденья». Если в лирике Жуковского мы не встречаем портрета возлюбленной, а лишь чувствуем душу «гения чистой красоты», бесплотный, но прекрасный дух ее, то у Батюшкова наоборот:

О, память сердца! ты сильнее  
Рассудка памяти печальной  
И часто сладостью своей  
Меня в стране пленяешь дальней.  
Я помню голос милых слов,  
Я помню очи голубые,  
Я помню локоны золотые  
Небрежно вьющихся власов  
Моей пастушки несравненной

Я помню весь наряд простой,  
И образ милой, незабвенной  
Повсюду странствует со мной...  
(«Мой гений»)

Однако предметность поэзии Батюшкова всегда окрашивается в романтические, мечтательные тона. Ведь поэзия, с его точки зрения, – «истинный дар неба, который доставляет нам чистейшие наслаждения посреди забот и терний жизни, который дает нам то, что мы называем бессмертием на земле – мечту прелестную для душ возвышенных!» Батюшков определяет вдохновение как «порыв крылатых дум», как состояние внутреннего ясновидения, когда «молчит страстей волнение» и «светлый ум», освобожденный от «земных уз», парит в «поднебесной». Поэт – дитя неба, ему скучно на земле: всему земному, мгновенному, бренному он противопоставляет «возвышенное» и «небесное».

Батюшков – романтик-христианин. Романтики делали упор на религиозном двоемирии в восприятии всего окружающего. Этим двоемирием определена и особая, романтическая природа «эпикуреизма» Батюшкова. Подпочвой его праздничного мировосприятия является чувство бренности и скоротечности всего земного. Его эпикуреизм питается не языческой, а иной, трагической философией жизни: «Жизнь – миг! Не долго веселиться». И потому его легкая поэзия далека от жанров салонной, жеманной поэзии классицизма или языческой чувственности поэтов Древнего мира. Радость и счастье Батюшков учит понимать и чувствовать по-особому. Что такое «счастье» в скоротечной жизни? Счастье – это идеальное ощущение. Потому эпикуреизм Батюшкова не заземлен, не материализован, и плотские, чувственные начала в нем одухотворены. Когда Батюшков зовет к «беспечности златой», когда он советует «искать веселья и забавы», то не о грубых страстях ведет он речь, не о плотских наслаждениях. Земное гибнет все, земное ничего не стоит, если оно не согрето, не пронизано мечтой. Мечта придает ему изящество, обаяние, возвышенность и красоту: «Мечтать во сладкой неге будем: / Мечта – прямая счастья мать!» («Совет друзьям»).

В своей статье об итальянском поэте эпохи Возрождения Петрарке Батюшков пишет, что «древние стихотворцы», имея в виду языческих поэтов античности, «были идолопоклонниками; они не имели и не могли иметь... возвышенных и отвлеченных понятий о чистоте душевной, о непорочности, о надежде увидиться в лучшем мире, где нет ничего земного, преходящего, низкого. Они наслаждались и воспевали свои наслаждения». «У них после смерти всему конец». Античным поэтам Батюшков противопоставляет Петрарку-христианина, в юные годы потерявшего свою Лауру и посвятившего памяти о ней лучшие свои произведения. «Для него Лаура была нечто невещественное, чистейший дух, излившийся из недр божества и облекшийся в прелести земные». У Петрарки «в каждом слове виден христианин, который знает, что ничто земное ему принадлежать не может; что все труды и успехи человека напрасны, что слава земная исчезает, как след облака на небе...».

Здесь Батюшков раскрывает природу своей «эпикурейской» поэзии, своих светлых радостей и печалей. Веселая песнь его, – писал Ю. Айхенвальд, – часто замолкала, потому что «с жизнерадостной окрыленностью духа замечательно сочеталась у Батюшкова его неизменная спутница, временами только отходившая в тень, – искренняя печаль»:

Мы лавр находим там  
Иль кипарис печали,  
Где счастья роз искали,  
Цветущих не для нас.  
(«Ответ Тургеневу»)

Скудные и робкие земные радости он дополнял, усиливал мечтой, грезой: «Мечтание – душа поэтов и стихов». Во второй период творчества Батюшков перешел от наслаждения к христианской совести, но и тут не отказался от прежнего пафоса. Совесть для него – страсть. И христианство не обрекает его на жизнь бледную и унылую. Добро не смирение, добро действительно и страстно: оно «души прямое сладострастье». У Батюшкова жизнь не перестала быть яркой и тогда, когда вера «пролила спасительный елей в лампаду чистую Надежды».

С Батюшковым в русскую поэзию вошел стиль «гармонической точности», без которого невозможно представить становление Пушкина. Именно Батюшков разработал язык поэтических символов, придающих жизни эстетическую завершенность и красоту. Он создавался Батюшковым путем приглушения предметного смысла слов. Роза в его стихах – цветок и одновременно символ красоты, чаша – сосуд и символ веселья. В элегии «К другу» он говорит: «Где твой фалерн и розы наши?» Фалерн – не только любимое древним поэтом Горацием вино, а розы – не только цветы. Фалерн – это напоминание об исчезнувшей культуре, о поэзии античности с ее эпикуреизмом, прославлением земных радостей. Розы – воспоминание о беззаботной юности, о празднике жизни, который отшумел. Такие поэтические формулы далеки от холодных аллегорий классицизма: здесь осуществляется тонкий поэтический синтез конкретно-чувственного образа («роза») и его смысловой интерпретации («праздник жизни»). В аллегории вещественный план начисто отключен, в поэтическом символе Батюшкова он присутствует.

Как ландыш под серпом убийственным жнеца  
Склоняет голову и вянет,  
Так я в болезни ждал безвременно конца  
И думал: Парки час настанет.  
Уж очи покрывал Эреба мрак густой,  
Уж сердце медленнее билось:  
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,  
Казалось, солнце закатилось.  
(«Выздоровление»)

В элегии обнажен сам процесс рождения поэтического символа («формулы»): цветок склоняет голову, как человек, а человек вянет, как цветок. В итоге «ландыш» приобретает дополнительный поэтический смысл (свою поэтическую этимологию): это и цветок, и символ молодой, цветущей жизни. Да и «серп убийственный жнеца» в контексте возникающих ассоциаций начинает намекать на смерть с ее безжалостной косой, какую она предстает в распространенном мифологическом образе-олицетворении.

Такие «поэтизмы» кочуют у Батюшкова из одного стихотворения в другое, создавая ощущение гармонии, поэтической возвышенности языка: «пламень любви», «чаша радости», «упоение сердца», «жар сердца», «хлад сердечный», «пить дыхание», «томный взор», «пламенный восторг», «тайны прелести», «дева любви», «ложе роскоши», «память сердца». Происходит очищение, возвышение поэтического стиля: «локоны» (вместо «волосы»), «ланиты» (вместо «щеки»), «пастырь» (вместо «пастух»), «очи» (вместо «глаза»).

Много работает Батюшков и над фонетическим благозвучием русской речи. Разговорный язык своей эпохи он с досадой уподобляет «волынке или балалайке»: «И язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за ы, что за ш, что за щ, щий, при, тры? О варвары!» А между тем, как утверждает Батюшков, каждый язык, и русский в том числе, имеет свою гармонию, свое эстетическое благозвучие. Надо только раскрыть его с помощью данного от Бога таланта. Батюшков много трудится, чтобы придать поэтическому языку плавность, мягкость и мелодичность звучания,

свойственную, например, итальянской речи. И наш поэт находит в русском языке не менее выразительные скрытые возможности:

Если лилия листьями  
Ко груди твоей прильнет,  
Если яркими лучами  
В камельке огонь блеснет,  
Если пламень потаенный  
По ланитам пробежал...  
(«Привидение»)

«Перед нами первая строка, – пишет И. М. Семенко. – „Если лилия листьями“. Четырехкратное ли-ли-ли-ли образует звуковую гармонию строки. Слог ли и самый звук „л“ проходит через строку как доминирующая нота. Центральное место занимает слово „лилия“, закрепляя возникший музыкальный образ зрительным представлением прекрасного. Ощутимо гармоническим становится и слово „если“, начинающееся к тому же с йотированной гласной (ею оканчивается „лилия“). „Если“, первое слово строки, перекликается также с ее последним словом – „листами“. Сложнейший звуковой рисунок очевиден».

Когда Пушкин в элегии Батюшкова «К другу» прочитал строку: «Любви и они и ланиты», – он воскликнул: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков!», а впоследствии сказал: «Батюшков... сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского». Действительно, знание языка поэзии Италии дало Батюшкову многое. Но не надо думать, что поэт механически переносил итальянские созвучия в русскую поэтическую речь. Нет, он искал этих созвучий в самой природе родного языка, выявлял поэзию в русских его звуках. Такова звукопись в первых строках переведенного им отрывка из «Чайльд-Гарольда» Байрона:

Есть наслаждение и в дикости лесов,  
Есть радость на приморском бреге,  
И есть гармония в сем говоре валов,  
Дробящихся в пустынном беге.

Отсутствие в четвертом стихе ударения на второй стопе четырехстопного ямба не случайно: сочетаясь с плавными свистящими и шипящими звуками («дробящихся»), оно живописует обрывающийся бег морской волны. Рокот пронизывающих стихи звуков «р», как бы наталкивающихся периодически на твердое как камень «д», рассыпается в шипении финала, как угаснувшая на берегу в брызгах и пене морская волна.

О. Мандельштам в 1932 году написал стихи о воображаемой встрече с Батюшковым, в которых создал живой образ русского поэта:

Он усмехнулся. Я молвил – спасибо, -  
И не нашел от смущения слов:  
Ни у кого – этих звуков изгибы,  
И никогда – этот говор валов...  
Наше мученье и наше богатство,  
Косноязычный, с собой он принес -  
Шум стихотворства, и колокол братства.  
И гармонический проливень слез.

### **Становление Батюшкова-поэта**

Он родился 18 (29) мая 1787 года в Вологде в семье обедневшего, но родовитого дворянина Николая Львовича Батюшкова. Матери своей, Александры Григорьевны, происходившей из вологодских дворян Бердяевых, Батюшков не помнил: она сошла с ума вскоре после рождения сына, была удалена из семьи и в 1795 году умерла.

Мальчик учился в частных французских пансионах Петербурга, откуда вынес хорошее знание европейских языков, и особенно итальянского. Родное семейство ему заменил дом двоюродного дяди Михаила Никитича Муравьева, одного из самых просвещенных людей своего времени, друга Карамзина, попечителя Московского университета, а потом товарища министра народного просвещения, поэта, знатока классической поэзии античности.

В доме Муравьевых царила литературная атмосфера, собирались известные писатели – Г. Р. Державин и В. В. Капнист, И. А. Крылов и А. Е. Измайлов, И. И. Дмитриев и В. А. Озеров. Под руководством «дядюшки» Батюшков осваивает в совершенстве латинский язык, читает в подлиннике римских поэтов, из которых ему особенно полюбились Гораций, Овидий, Тибулл, а из поэтов эпохи Возрождения – Петрарка, Тассо (Тасс), Ариосто.

Кроме вступивших тогда в борьбу «шишковистов» и «карамзинистов» в Петербурге возник кружок литераторов, не примыкавших ни к тому ни к другому лагерю. Центром этого кружка стал литературный салон любителя искусств и художеств А. Н. Оленина, директора Публичной библиотеки, а затем Академии художеств. Члены кружка, куда попал и Батюшков, были увлечены классической поэзией античности. Друг Батюшкова Н. И. Гнедич уже задумал перевод «Илиады» Гомера. Здесь окончательно определился интерес Батюшкова к «легкой поэзии» античности и ее французским и итальянским подражателям – Парни, Грессе, Касти. В «Послании к Н. И. Гнедичу» (1805) юный поэт писал:

Мы сказки любим все, мы – дети, но большие.

Что в истине пустой? Она лишь ум сушит,

Мечта все в мире золотит,

И от печали злыя

Мечта нам щит.

Определившись в 1802 году на службу письмоводителем в Министерство народного просвещения, Батюшков сближается с литераторами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (И. П. Пнин, Н. Ф. Остолопов, А. Н. Радищев, Д. И. Языков), но в 1807 году, вопреки протестам родных и близких, вступает в народное ополчение и отправляется в прусские пределы на войну с Наполеоном.

На боевых путях-дорогах поэт находит себе верного друга И. А. Петина, с которым делит тяготы бивачной жизни и радости дружеского общения. 29 мая 1807 года в сражении при Гейльсберге Батюшков был тяжело ранен: пуля задела спинной мозг. С этого момента вся жизнь поэта, по замечанию его биографа В. А. Кошелева, превращается в непрерывное чередование «маленьких радостей» и «больших несчастий». «Радость» улыбнулась в семье рижского купца Мюгеля, куда его определили на лечение. Батюшков пережил здесь первую любовь к юной дочери хозяина:

Я помню утро то, как слабою рукою,

Склонясь на костыли, поддержанный тобою,

Я в первый раз узрел цветы и дерева...

Какое счастье с весной воскреснуть ясной!

В глазах любви еще прелестнее весна...

(«Воспоминания 1807 года»)

Отголоски этой любви слышатся в элегии Батюшкова «Мой гений» (1815), в других его стихах. Но радость первой любви тут же омрачается посыпавшимися на голову поэта несчастьями: смерть М. Н. Муравьева, смерть старшей сестры Анны, ссора с отцом, завершившаяся разделом наследства и переездом в старый дом матери – в сельцо Хантоново неподалеку от уездного города Череповца.

Измотанный несчастьями, судебными хлопотами, Батюшков вновь уходит на военную службу. В 1808-1809 годах он участвует в войне со Швецией, под командованием П. И. Багратиона совершает знаменитый победный марш на Аланские острова по льду Ботнического залива. Но затем войска определяются на зимние квартиры. В провинциальной Финляндии поэта одолевает скука. Летом 1809 года он уходит в отставку и поселяется в Хантонове, думая стать сельским хозяином. Здесь он много читает и продолжает писать стихи.

### Первый период творчества

Осенью 1809 года Батюшков создает сатиру «Видение на берегах Леты», шумный успех которой открывает зрелый этап творчества поэта. В Лете, мифологической реке, воды которой дают забвение земной жизни душам умерших людей, Батюшков «купает» творения современных ему писателей, «шишковистов» и «карамзинистов», «москвичей» и «петербуржцев». Все они проходят испытание на бессмертие и не выдерживают его. Единственным поэтом, сочинения которого не тонут в Лете, оказывается И. А. Крылов:

«Ну, что ж ты делал?» – «Все пустяк -  
Тянул тихонько век унылый,  
Пил, сладко ел, а боле спал.  
Ну, вот, Минос, мои творенья,  
С собой я очень мало взял:  
Комедии, стихотворенья  
Да басни, – все купай, купай!»  
О чудо! – всплыли все, и вскоре  
Крылов, забыв житейско горе,  
Пошел обедать прямо в рай.

В сатире определилась литературная позиция Батюшкова. Поэт заявлял: «Не люблю преклонять головы под ярмо общественных мнений. Все прекрасное мое – мое собственное. Я могу ошибаться, ошибаюсь, но не лгу ни себе, ни людям. Ни за кем не брожу: иду своим путем».

Свою жизненную философию он определяет словом «маленькая»: «Я имею маленькую философию, маленькую опытность, маленький ум, маленькое сердчишко и весьма маленький кошелек». Это самоумаление не поза: оно дает Батюшкову свободу от литературных и философских направлений, от просветительского ума, искушавшего тогда многих его современников. Свои произведения он квалифицирует как «сущие безделки», «мелочи», плоды ленивой праздности. Позиция «дилетанта» открывает перед Батюшковым возможность литературного эксперимента, стилистической игры, совмещения высокого и низкого, серьезного и смешного – своеобразной литературной развязности, в которой как раз и оттачивается легкий язык «гуляки с волшебною тростью», как назвал Батюшкова О. Мандельштам.

В 1810 году овдовевшая тетушка Екатерина Федоровна Муравьева, заменившая Батюшкову родную мать, приглашает племянника на жительство в Москву. Здесь поэт дружески общается с Н. М. Карамзиным, В. А. Жуковским, П. А. Вяземским, В. Л. Пушкиным, печатает свои «безделки» в московском журнале «Вестник Европы». Ему весело в кругу новых друзей. Летом он гостит в подмосковном имении Вяземских Остафьеве. Но вдруг прилив необъяснимой тоски и скуки заставляет его к недоумению гостеприимных хозяев бежать в Хантоново. В одном из писем поэт скажет Жуковскому: «С горестью признаюсь тебе, милый друг, что за минутами веселья у меня бывали минуты отчаяния. С рождения я имел на душе черное пятно, которое росло, росло с годами и чуть было не зачернило всю душу. Бог и рассудок спасли. Надолго ли – не знаю».

«Легкая поэзия», которой отдается Батюшков, является попыткой смыть с души это черное пятно. Восхищаясь его стихами, и особенно его посланием к Жуковскому и Вяземскому «Мои Пенаты», Пушкин дал поэту такую литературную характеристику:

Философ резвый и пиит,  
Парнасский счастливый ленивец,  
Харит изнеженный любимец...

Но все люди, близко знавшие Батюшкова, отмечали разительный контраст между реальным образом поэта и тем лирическим героем, который предстает со страниц его стихотворений: «Кто не знал кроткого, скромного, застенчивого Батюшкова, тот не может составить себе правильного о нем понятия по его произведениям; так, читая его подражания Парни, подумаешь, что он загрубелый сластолюбец, тогда как он отличался девическою, можно сказать, стыдливостью и вел жизнь возможно чистую».

В стихах Батюшков воспевает быстротечные наслаждения, любовные забавы, свободу и безмятежность. А в жизни страдает и мучится, часто подвергается припадкам душевной пустоты. «Неужели Батюшков на деле то же, что в стихах? – спрашивает Вяземский и отвечает. - Сладострастие совсем не в нем». Он «певец чужих Элеонор». Батюшков, таким образом, впервые вводит в поэзию литературного героя, веселого поэта, «ленивца», «эпикурейца».

Его позиция имеет в «Моих Пенатах» общественный смысл. Она утверждает в сознании соотечественников высокое и независимое звание поэта. «Кто нас уважает, певцов и истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов», – говорил Грибоедов. Даже генерал Н. Н. Раевский, у которого Батюшков был адъютантом, обращался порой к поэту с легким оттенком иронии – «господин сочинитель».

«Мои Пенаты» выпадают из традиции эпикурейской поэзии в той мере, в какой описание скромной сельской «хижины» поэта является вызовом «вельможным дворцам». «Рухлая скудель» деревенского быта ему дороже, чем «бархатное ложе и вазы богачей». «Добрые друзья» ближе, чем «с наемною душой развратные счастливыцы, придворные друзья и бледны горделивыцы, надутые князья». Образ поэта здесь демократизирован: в его бедный дом может смело войти калека-воин, товарищ ратный, солдат, «трикраты уязвленный на приступе штыком», а его Пенаты и Лары терпят звуки двуструнной балалайки.

Батюшков возвышает в своем послании скудный быт поэта, соединяя античных богов домашнего очага с бытовыми приметами запущенной дворянской усадьбы. Это ему удастся – он лишает античные божества свойственной им в поэзии классицизма статичности. Пенаты, как русские домовые, обретают у Батюшкова живой характер, строптивый нрав. Они у него диковаты, живут в норах и темных кельях. И в то же время они домовиты, любят свои норы, отечески пестуют мир домашнего очага. И античные Парки – богини судьбы, прядущие нить человеческой жизни, у Батюшкова имеют довольно картинную внешность: они у него «тощие», как ветхие старухи. С помощью такой «профанации», снижения высоких символов поэзии классицизма, Батюшков вводит их в повседневность, получает возможность соединить с ними простой сельский быт, приобретающий в их присутствии право на поэтичность. Пенаты и Лары поднимают до высот поэзии саму скудость жизни:

В сей хижине убогой  
Стоит перед окном  
Стол ветхой и треногой  
С изорванным сукном...  
Здесь книги выписные,  
Там жесткая постель -  
Все утвари простые,

Все рухляя скудель!

«Добрый гений» поэзии посещает этот скромный, мирный дом поэта, оценивая его бескорыстие, его способность жить «без злата и честей». С поэтом в хижине убогой «веселые тени» любимых певцов: «парнасский исполин» Ломоносов, «то с лирой, то с трубой, наш Пиндар, наш Гораций» Державин, два баловня природы – Хемницер и Крылов. Не чувственные удовольствия на первом плане в послании Батюшкова, а культ друзей-поэтов, культ высоких наслаждений, свободных дружеских бесед, культ вольнолюбия и независимости.

Тему радости земной жизни сопровождает у Батюшкова ощущение ее мимолетности. Но в первый период творчества оптимизм поэта торжествует над смертью. В «Элегии из Тибулла» (1810-1811) радость жизни продолжается и в жилище теней, в античном «раю» – «Элизии»:

Там слышно пенье птиц и шум биющих вод;  
Там девы юные, сплетая в хоровод,  
Мелькают меж древес, как легки привиденья;  
И тот, кого постиг, в минуту упоенья,  
В объятиях любви, неумолимый рок,  
Тот носит на челе из свежих мирт венки.

В «Моих Пенатах» поэт призывает своих друзей, молодых счастливицев, не сетовать по поводу его кончины и засыпать мирный прах цветами. При этом Батюшков сознательно противопоставляет свое описание смерти «страшным» картинам Жуковского («И слышен колокола вой, / И теплются кадила...» – «Двенадцать спящих дев»):

К чему сии куренья,  
И колокола вой,  
И томны псалмопенья  
Над хладною доской?

Жуковский заметил это и в ответном послании на «Мои Пенаты» «поправил» Батюшкова так: «Всечасно улетаем / Душою к тем краям, / Где ангел твой прелестный: / Твое блаженство там, / За синевой небесной...»

В поэзии классицизма античные боги и богини превратились в застывшие статуи, в мертвые аллегории, в знаки высокого стиля. Батюшков знает о высокой поэтической энергии, которую эти уснувшие боги несли. И вот он будит, оживляет этих богов, заставляет их жить и действовать в повседневности, чтобы придать высокую поэтичность простым чувствам, элементарной человеческой чувственности. Под пером чародея-Батюшкова оживает античная «Вакханка»:

В чаще дикой и глухой  
Нимфа юная отстала:  
Я за ней – она бежала  
Легче серны молодой.

«В стихах его много пластики, много скульптурности, если можно так выразиться, – писал Белинский. – Стих его часто не только слышим уху, но и видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки».

## Второй период

Но на «маленький» мирок поэзии веселого Батюшкова уже надвигались черные тени большой истории. Грянула над Россией гроза Отечественной войны. В августе 1812 года Батюшков едет в осажденную неприятелем Москву вывозить семейство Муравьевых в Нижний Новгород, а потом трижды проезжает через разоренную врагом, сожженную древнюю столицу. «Ужасные происшествия нашего времени, происшествия, случившиеся как нарочно перед моими глазами, зло, разлившееся по



лицу земли во всех видах, на всех людей, так меня поразило, что я насилу могу собраться с мыслями и часто спрашиваю себя: где я? что я?... – пишет он Н. И. Гнедичу. – От Твери до Москвы и от Москвы до Нижнего я видел, видел целые семейства всех состояний, всех возрастов в самом жалком положении; я видел то, чего ни в Пруссии, ни в Швеции видеть не мог: переселение целых губерний! Видел нищету, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны... Ужасные поступки вандалов, или французов, в Москве и в ее окрестностях, поступки, беспремерные и в самой истории, вовсе расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством...

При имени Москвы, при одном названии нашей доброй, гостеприимной, белокаменной Москвы, сердце мое трепещет, и тысяча воспоминаний, одно другого горестнее, волнуются в моей голове. Мщения!

Мщения! Варвары! Вандалы! И этот народ извергов осмелился говорить о свободе, о философии, о человеколюбии; и мы до того были ослеплены, что подражали им, как обезьяны! Хорошо и они нам заплатили!»

«Я решился... отправиться в армию, куда и долг призывает, и рассудок, и сердце, сердце, лишенное покоя ужасными происшествиями нашего времени, – сообщает поэт Вяземскому. – Военная жизнь и биваки меня вылечат от грусти. Москвы нет! Потери невозвратные! Гибель друзей! Святыня, мирные убежища наук, все оскверненное толпою варваров! Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа... Сколько зла!»

Горестные переживания этих лет нашли прямое отражение не только в письмах Батюшкова, но и в его пронзительном послании «К Дашкову» (1813):

Мой друг! я видел море зла  
И неба мстительного кары;  
Врагов неистовых дела,  
Войну и гибельны пожары.  
Я видел сонмы богачей,  
Бегущих в рубищах издранных.  
Я видел бледных матерей,  
Из милой родины изгнанных!...  
Трикраты с ужасом потом  
Бродил в Москве опустошенной,  
Среди развалин и могил;  
Трикраты прах ее священный  
Слезами скорби омочил...  
А ты, мой друг, товарищ мой,  
Велишь мне петь любовь и радость,  
Беспечность, счастье и покой  
И шумную за чашей младость!  
Среди военных непогод,  
При страшном зареве столицы,  
На голос мирных цевницы  
Сзывать пастушек в хоровод!...  
Нет, нет! талант погибни мой  
И лира, дружбе драгоценна,  
Когда ты будешь мной забвенна,  
Москва, отчизны край златой!

Батюшков догоняет наступающую русскую армию и участвует в ее заграничном походе ординарцем у прославленного героя – генерала Н. Н. Раевского. Поэт сражается отважно, не щадит себя, однажды в стычке с врагом едва не попадает в плен. В «битве народов» под Лейпцигом у него на глазах тяжело ранят Н. Н. Раевского, а по окончании

жестокого боя он, обходя поле сражения, узнает о гибели лучшего друга И. А. Петина. Оплакав потерю, Батюшков оставляет его могилу на чужой немецкой стороне, но тень милого товарища следует за ним. Батюшков участвует в последней схватке с неприятелем и входит с русскими войсками в Париж.

В побежденной столице Франции Батюшкова удивляет поведение народа. Давно ли он свергал Бурбонов, давно ли восторженно принял власть Наполеона? А теперь те же самые французы хором кричат: «Русские, спасители наши, дайте нам Бурбонов! Низложите тирана! Что нам в победах? Торговлю, торговлю!» В стране, кичившейся своей свободой, утвердился торгаш. «Для нынешних французов ничего нет ни священного, ни святого, кроме денег, разумеется».

Из Парижа Батюшков отправляется в Англию, потом в Швецию. В элегии «На развалинах замка в Швеции» он погружается в горькую думу об исторических судьбах народов Европы. Отвага, мужество, готовность отдать жизнь за отечество – все это остается в далеком прошлом, «все время в прах преобратило»:

Где ж вы, о сильные, вы, галлов бич и страх,  
Земель полнощных исполины,  
Роальда спутники, на бранных челноках  
Протекши дальние пучины?  
Где вы, отважные толпы богатырей,  
Вы, дикие сыны и брани и свободы,  
Возникшие в снегах, среди ужасов природы,  
Средь копий, среди мечей?

Батюшков отдает дань популярной в романтической поэзии «оссиановской» теме – суровый северный пейзаж, описание средневековых развалин, воспоминания о героическом прошлом. Открытием Батюшкова в этой элегии является соединение традиционных элегических мотивов о бренности земного бытия с мотивами историческими, за которыми скрывается современный подтекст. «Погибли сильные!» – таков горький итог элегического раздумья Батюшкова над судьбами человеческими, над современной Европой, покорившейся власти тирана, а теперь отдающей во власть торгаша.

Неотступно преследует Батюшкова в этой связи память о безвременно погибшем герое, душевном друге И. А. Петине. Он посвятит ему в прозе небольшой очерк «Воспоминание о Петине», а в поэзии – элегию «Тень друга» (1814). В ней отражены конкретные переживания Батюшкова во время морского путешествия из Англии в Швецию:

Я берег покидал туманный Альбиона:  
Казалось, он в волнах свинцовых утопал.  
За кораблем виляла Гальциона,  
И тихий глас ее пловцов увеселял...  
Все сладкую задумчивость питало.  
Как очарованный, у мачты я стоял  
И сквозь туман и ночи покрывало  
Светила Севера любезного искал.

Бесподобна звукопись Батюшкова – эта ласкающая, как мягкое покачивание на морской волне, мелодия из звуков «л» и приглушенного сонорного «н». Во всем – предчувствие Пушкина с его элегиями «Погасло дневное светило...» и «К морю».

Замена прозаической чайки поэтической Гальционой полна у Батюшкова глубокого смысла, открытого читателям, воспитанным на древней мифологии. В основе стихотворения лежит миф о Гальционе – прекрасной царевне, потерявшей друга жизни и превратившейся от тоски в морскую чайку, чтобы вечно сопровождать и вечно оплакивать любимого, утонувшего в морской пучине. Гальциона – это и душа самого

поэта, летающего над житейским морем, поглотившим его друга. Воспоминание о Петине сливается у поэта с тоскою о родине, «о небе сладостном отеческой земли».

Альбионом называли Великобританию древние греки и римляне, поэтической культуре которых Батюшков отдал щедрую дань. Имя Альбион носил предводитель саксов в их войнах с Карлом Великим в VIII веке. Тень друга, явившаяся перед поэтом, – это еще и тень героя. Вновь в лирическую элегию Батюшкова и прямо, и косвенно входит грозный гул истории.

События Отечественной войны повлияли на Батюшкова иначе, чем на большинство его современников, охваченных патриотическим пафосом. Жуковский посвятил этой войне героическую песнь «Певец во стане русских воинов», Батюшков – грустную элегию, полную тяжелых раздумий о судьбах человеческих. Поэта поразила жестокость народа, которого он боготворил, культурой которого жил и питался долгие годы. Наступил кризис просветительского мироощущения, т. е. отречение от европейской мудрости эпохи XVIII века.

В специальном нравственно-философском трактате «Нечто о морали, основанной на философии и религии» Батюшков пришел к мысли о коренной противоречивости человека и о тщетности всех философских построений, основанных на ничем не оправданной вере в неизменную и добрую его природу. «Вот почему все системы и древних и новейших недостаточны! Они ведут человека к блаженству земным путем и никогда не доводят. Систематики забывают, что человек, сей царь, лишен венца, брошен сюда не для счастья минутного; они забывают о его высоком назначении, о котором вера, одна святая вера ему напоминает».

«Весь запас остроумия, все доводы ума, логики и учености книжной истощены перед нами; мы видели зло, созданное надменными мудрецами, добра не видали. Счастливые обитатели обширнейшего края, мы не участвовали в заблуждениях племен просвещенных; мы издали взирали на громы и молнии неверия, раздробляющие и трон царя, и алтарь истинного Бога; мы взирали с ужасом на плоды нечестивого вольнодумства, на вольность, водрузившую свое знамя посреди окровавленных трупов, на человечество, униженное и оскорбленное в священнейших правах своих; с ужасом и горестию мы взирали на успехи нечестивых легионов, на Москву, дымящуюся в развалинах своих; но мы не теряли надежды на Бога, и фимиам усердия курился не тщетно в кадилнице веры, и слезы и моления не тщетно проливались перед Небом: мы восторжествовали».

Батюшков ссылается на мудрое предсказание французского религиозного писателя-романтика Шатобриана, творчеством которого он теперь увлечен. «Назад тому несколько лет Шатобриан сказал: „Храбрость без веры ничтожна. Посмотрим, что сделают наши вольнодумцы против козаков грубых, непросвещенных, но сильных верою в Бога?“ Все журналисты вступились за честь оскорбленной великой нации. Но предсказание сбылось». «Легионы непобедимых затрепетали... Копье и сабля, окропленные святою водою на берегах Тихого Дона, засверкали в обители нечестия, в виду храмов рассудка, братства и вольности, безбожием сооруженных; и знамя Москвы, веры и чести водружено было на месте величайшего преступления против Бога и человечества».

Иногда считают, что разуверение Батюшкова привело к безнадежному, пессимистическому взгляду на мир. Но это не так. Подобно Филалету Карамзина, Батюшков не утратил веры в просвещение. Он лишь решительно выступил против разума, ушедшего из-под контроля высокой нравственности, порвавшего со святыней. «С зарею наступающего мира, которого мы видим сладостное мерцание на горизонте политическом, просвещение сделает новые шаги в отечестве нашем, снова процветут промышленность, искусства и науки, и все сладостные надежды сбудутся; у нас, может быть, родятся философы, политики и моралисты и... долгом поставят основать учение

на истинах Евангелия, кротких, постоянных и незыблемых, достойных великого народа, населяющего страну необозримую...» – заключает он свой трактат.

Историю своих сомнений, глубокого мировоззренческого кризиса и выхода из него Батюшков представил в философской элегии «К другу» (1815). Здесь он называет юношескую «чашу сладострастия», безоблачный взгляд на мир, веру в «мудрость светскую сияющих умов» «обманчивым призраком», исчезнувшим в «буре бед». Поэт советует другу принять мужественный взгляд на мир, который предлагает каждому из нас истина христианской веры:

Минутны странники, мы ходим по гробам,  
Все дни утратами считаем;  
На крыльях радости летим к своим друзьям, -  
И что ж? их урны обнимаем...  
Так все здесь суетно в обители сует!  
Приязнь и дружество непрочно! -  
Но где, скажи, мой друг, прямой сияет свет?  
Что вечно, чисто, непорочно?...  
Я с страхом спросил глас совести моей...  
И мрак исчез, прозрели вежды:  
И вера пролила спасительный елей  
В лампаду чистую Надежды.

Батюшков пишет историческую элегию «Переход через Рейн» (1816), очеловечивая, подобно Жуковскому, историко-патриотическую тему, отказываясь от одического пафоса, соединяя интимно-лирическую интонацию с описанием исторических событий. Он вспоминает вначале далекое прошлое этого края, битвы римских легионов с варварскими племенами, победу христианства, героические времена рыцарства эпохи Средневековья. Он говорит о падении былой немецкой славы в эпоху наполеоновских войн, о завоевании Германии.

И час судьбы настал! Мы здесь, сыны снегов,  
Под знаменем Москвы, с свободой и с громами!...  
Стеклись с морей, покрытых льдами,  
От струй полуденных, от Каспия валов,  
От волн Улей и Байкала,  
От Волги, Дона и Днепра,  
От града нашего Петра,  
С вершин Кавказа и Урала!...

С патриотической гордостью пишет Батюшков о вступлении России в европейскую историю в качестве страны-освободительницы, спасающей Германию от власти тирана, рисует образ русского ратника, который вспоминает реку любимых мест «и на груди свой медный крест невольно к сердцу прижимает». Поэт подводит читателя к истоку русской силы, храбрости и выносливости. Он видит его в святыне веры, объединяющей в единую семью простых ратников и стоящих над ними вождей. В элегии содержится зерно лермонтовского «Бородино» и даже толстовского молебна перед Бородинским сражением в романе-эпопее «Война и мир»:

Все крики бранные умолкли, и в рядах  
Благоговение внезапно воцарилось,  
Оружье долу преклонилось,  
И вождь, и ратники чело склонили в прах:  
Поют Владыке Вышней силы,  
Тебе, Подателю побед,  
Тебе, незаходимый Свет,  
Дымятся мирные кадилы.

Именно в этот период расцветает талант Батюшкова. В 1817 году выходит первое собрание его сочинений под названием «Опыты в стихах и прозе». «Злодей! – пишет Батюшкову его друг Н. И. Гнедич. – Зачем же ты книгу эту сделал столь любезною, что, например, в Публичной библиотеке от непрерывного употребления она в самом деле изодрана, засалена, как молитвенник богомольного деда, доставшийся в наследство внуку».

Романтический историзм начинает проникать и в позднюю антологическую лирику Батюшкова. Поэзия древних воспринимается им теперь как особый тип мирозерцания, замкнутый в самом себе и противоположный христианскому миру. Батюшков не только пишет об этом в упоминавшейся статье «Петрарка» (1815), но и создает цикл поздних антологических стихов «Из греческой антологии» (1817-1818). Здесь античная тема является уже не образцом и объектом подражания, а предметом глубокого поэтического постижения и воскрешения ушедшей в прошлое эпохи языческого мира, который не знал загробного существования и только в жизни земной видел единственный источник радости и наслаждения:

Я вяну и еще мучения терплю:  
Полмертвый, но сгораю.  
Я вяну, но еще так пламенно люблю  
И без надежды умираю!  
Так, жертву обхватив кругом,  
На алтаре огонь бледнеет, умирает  
И, вспыхнув ярче пред концом,  
На пепле погасает.

Тогда же, летом 1819 года, он пишет оригинальные стихи о посещенных им развалинах города Байя близ Неаполя, частично затопленных морем. В них звучит историческая тема необратимого течения времени, оставляющего далеко позади языческое мирозерцание древнего римлянина:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы  
При появлении Аврориных лучей,  
Но не отдаст тебе багряная денница  
Сияния протекших дней,  
Не возвратит убежищей прохлады,  
Где нежились рои красот,  
И никогда твои порфирны колоннады  
Со дна не встанут синих вод.

Историческая тема все более настойчиво вторгается и в прозу писателя. Очерк Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814) послужит Пушкину источником для поэмы «Медный всадник»: «...Что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой, дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом и брусникою; ближе к берегу – лачуга рыбака, кругом которой развешены были мрежи, невода и весь грубый снаряд скудного промысла. Сюда, может быть, с трудом пробирался охотник, какой-нибудь длинновласый финн...

За ланью быстрой и рогатой,  
Прицелясь к ней стрелой пернатой.

...И воображение представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные! – Из крепости Нюсканец еще гремели шведские пушки; устье Невы еще покрыто было неприятелем, и частые ружейные выстрелы раздавались по болотным берегам, когда великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все искусства, все искусства. Здесь искусства, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал – и Петербург возник из дикого болота».

Но это была последняя вспышка поэтического гения Батюшкова: темное пятно, присутствие которого он чувствовал всю жизнь в своей душе, стремительно превращалось в черное облако. Сказалась дурная наследственность, полученная от матери, сказались тяжелые впечатления от кровавых войн, в которых ему пришлось участвовать. В исторической элегии «Умирающий Тасс» (1817) поэт предчувствовал собственную судьбу и довременный уход:

Земное гибнет все... и слава, и венец...

Искусств и муз творенья величавы:

Но там все вечное, как вечен сам Творец,

Податель нам венца небренной славы!

Все чаще испытывает Батюшков приступы тоски и душевной пустоты, мечется по России с севера на юг и с юга на север. Не помогает и Италия, куда с помощью друзей он определяется чиновником русской дипломатической миссии. В 1822 году его охватывает тяжелая психическая болезнь. «Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было», – признался он в 1821 году своему близкому другу. В темном душевном мраке, всеми забытый, Батюшков еще долго жил в Вологде и умер там 7 (19) июля 1855 года.

Историко-литературное значение Батюшкова точно определил Белинский: «Батюшков много и много способствовал тому, что Пушкин явился таким, каким явился действительно. Одной этой заслуги со стороны Батюшкова достаточно, чтоб имя его произносилось в истории русской литературы с любовью и уважением».

### **Основные понятия**

Романтизм, «легкая поэзия», антологический жанр, подражания древним, дружеское послание, элегия, эпическая (историческая) элегия, лирический герой, «школа гармонической точности».

### **Вопросы и задания**

1. Определите периоды творчества Батюшкова и дайте их краткую характеристику.
2. Какова роль античной культуры и культуры итальянского Возрождения, лирики европейского (французского) либертинажа, в частности лирики Парни, в формировании эстетических вкусов Батюшкова?
3. Принципы стиля «школы гармонической точности» в понимании Батюшкова и их отражение в его поэзии.
4. «Маленькая философия» Батюшкова и кризис его философско-эстетических взглядов.
5. Назовите наиболее характерные произведения раннего Батюшкова и дайте анализ его ранней лирики.
6. Обозначьте пути преодоления духовного кризиса и формирования жанра эпической (исторической) элегии. Проанализируйте наиболее характерные, по вашему мнению, образцы.
7. Трагическая лирика позднего Батюшкова и ее воплощение. Антологический жанр и его особенности. Цикл «Подражания древним».
8. Сравните стиль лирики Батюшкова со стилем лирики Жуковского и выявите их сходство и различие.
9. Структура сборника «Опыты в стихах и прозе».
10. Значение Батюшкова в истории русской поэзии.

### Литература

1. Батюшков К. Я. Сочинения / Под ред. Л. Я. Майкова, при участии В. И. Сайтова. – СПб., 1885-1887. – Т. 1-3;
2. Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Я. В. Фридмана. – М.; Л., 1964 – (Сер. «Б-ка поэта». Б. серия. 2-е издание);
3. Батюшков К. Я. Стихотворения / Послесл. Я. Ф. Филипповой. – М., 1977;
4. Батюшков К. Я. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. – М., 1977;
5. Батюшков К. Я. Стихотворения / Предисл. Б. В. Томашевского, примеч. Д. П. Муравьева. – М., 1979;
6. Батюшков К. Я. Избранная проза. / Сост., послеслов. и примеч. П. Г. Паламарчука. – М., 1987;
7. Батюшков К. Я. Избранные соч. / Сост. А. Л. Зорина, коммент. А. Л. Зорина, О. А. Проскурина. – М., 1986;
8. Батюшков К. Я. Нечто о поэте и поэзии: Сб. /Сост., вступит. ст. и коммент. В. А. Кошелева. – М., 1985;
9. Батюшков К. Я. Соч. В 2 т. / Сост., вступит. ст. и комментарии В. А. Кошелева; сост. и коммент. 2-го тома А. Л. Зорина при участии В. А. Кошелева. – М., 1989;
10. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. 7;
11. Плетнев П. А. Заметка о сочинениях Жуковского и Батюшкова. // Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. – М., 1988;
12. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – 2-е изд. – М., 1965;
13. Фридман Н. А. Проза Батюшкова. – М., 1965;
14. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. – М., 1970;
15. Фридман Н. А. Поэзия Батюшкова. – М., 1971;
16. Касаткина В. Я. Предромантизм в русской лирике. К. Н. Батюшков. Н. И. Гнедич. – М., 1987;
17. Кошелев В. А. Творческий путь Батюшкова. – Л., 1986;
18. Кошелев В. А. Константин Батюшков. Странствия и страсти. - М., 1987.
19. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.
20. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

**Лекция 4**  
**ИВАН АНДРЕЕВИЧ КРЫЛОВ**  
(1769 – 1844)

План:

1. Мировоззренческие истоки реализма писателя.
2. Жанр басни в понимании И. Крылова.
3. Поэтика басен.
4. Национальное и общечеловеческое содержание басен И. Крылова

**Мировоззренческие истоки реализма И. Крылова.**

Рядом с романтизмом продолжила жить и развиваться просветительская струя в русской литературе, представленная баснями Крылова. Автора интересовали не столько личные переживания человека, сколько тот социально-общественный организм, который вызывал эти переживания. Человек рассматривался им в качестве социального, а не частного индивида. В этом писатель оставался верным заветам Просвещения.

На исходе первого десятилетия XIX в. И. Крылов отважился на трудный и неожиданный шаг: он оставил прозу и драматический род, в котором преуспевал, и целиком отдался жанру басни. Узкая, ограниченная, «низкая» жанровая форма стала отныне призванием Крылова, вложившим в нее громадное философско-поэтическое и конкретное социально-историческое национальное содержание. В этом старинном жанре Крылов совершил такие художественные открытия, которые навечно обессмертили его имя. Сознание русского человека освещалось Крыловым не с высоты «теорий» ученых мудрецов, а нравственным опытом народа, т. е. опытом каждого, без различия сословий и званий, ибо любой человек – часть прошедшей, настоящей и будущей истории. Читая басни И. Крылова, люди с охотой учились понимать самих себя. Крылов вошел в их дома и сердца. Из писателя, известного литературным кругам, он сразу, вдруг сделался «своим» всей России.

Крупным событием для русской литературы стал выход первой книги басен И. Крылова в 1809 г. С этого времени И. Крылов с разными интервалами создает свои басни, добавляя к ним написанные в промежутках между изданиями. Искусно прикрывшись маской простодушного фабулиста, он выразил свое понимание злободневных социально-исторических событий и всего государственно-политического строя. Крылов не был революционером, но не мирился с отрицательными сторонами тогдашней действительности и осудил их с точки зрения духовно-нравственных ценностей, почерпнутых народом в его историческом опыте.

**Жанр басни в понимании И. Крылова**

Басня – жанр дидактической литературы, получивший расцвет в классицизме и просветительстве. В басне два начала – художественное (рассказ) и логическое (мораль). Без них басня как жанр не существует: уничтожение одного или другого ведет к гибели жанра. Но соотношение между художественным и логическим, между рассказом и моральным выводом может быть различным. В истории басни баснописцы и исследователи басни выдвигали на первый план то рассказ, то мораль.

Крылов застал русскую басню в тот период, когда в ней закончился спор о путях дальнейшего развития между классицистами (Д.И. Хвостов) и сентименталистами (И.И. Дмитриев). Написав свои первые басни («Дуб и Трость», «Старик и трое молодых», «Разборчивая невеста»; 1805), Крылов пришел к И.И. Дмитриеву и попросил прочитать их. Дмитриев отдал басни в печать. Поступок Крылова был явным свидетельством тому, что он – сторонник басни «поэтической», идущей от Феда и



Лафонтена, а не «прозаической», восходящей к Эзопу и Лессингу. Сам жанр басни И. Крылов мыслил не как оживляющий дидактический пример в устном философском или нравственном споре, а в духе рассказа, выдержанного либо в виде эпического повествования, либо в виде драматической сценки, т. е. ставил перед собой в первую очередь художественные цели, а на основе их приходил к моральному выводу. Однако это касалось прежде всего жанра, а не стиля басни.

И. Крылов не жаловал сентименталистов (как, впрочем, в дальнейшем и романтиков). И если он соглашался с Дмитриевым по поводу самого жанра басни, то никак не мог согласиться с ним относительно ее языка. В этом отношении он был сторонником А.С. Шишкова и входил в «Беседу любителей русского слова». В своем языке Крылов опирался на сохранившиеся славянизмы, на разговорную речь и не столько на просторечие («народное красноречие»), сколько на «руссизмы», на идиоматические народные выражения (идиомы). *Крылов положил в основу «басенного слова» не мертвый книжный церковно-славянский язык и не разговорный язык образованного дворянства, не «головные», умозрительные законы, требующие разрыва с речевым современным ему общением или с русской речевой традицией, а нечто реальное – живые речевые формы «народного толка».*

Для правильного понимания крыловских басен существенно также, что баснописец не отказывался от нравоучительности и не сводил басню к сатире. Басня Крылова может быть и комической, и вполне серьезной.

Басни Крылова невозможно разделить по темам на философские, социальные, нравственные, бытовые. Они выразили мудрость народа, а мудрость сопротивляется подобным операциям – в ней неразрывно спаяны разные аспекты. Особняком стоят только басни об Отечественной войне 1812 г., объединенные событием, а не темами и проблемами.

К басне Крылов пришел в зрелые годы, пройдя известный нам сложный путь творческих исканий в русле просветительской идеологии XVIII века и пережив глубокий кризис ее на рубеже веков. Суть этого кризиса нашла отражение в его баснях «Сочинитель и Разбойник», «Водолазы», «Безбожники», «Червонец», «Крестьянин и Лошадь».

Сочинитель, который «тонкий разливал в своих твореньях яд», вселяя разврат и безверие в сердца людей, попадает вместе с Разбойником в ад («Сочинитель и Разбойник»). Виновных сажают в два чугунных котла и разводят под ними огонь. Проходят века. Костер под котлом Разбойника затухает, а под Сочинителем все сильнее и сильнее разгорается. В ответ на ропот Сочинителя является богиня мщения Мегера:

«Несчастный! – говорит она, -  
Ты ль Провидению пеняешь?  
И ты ль с Разбойником себя равняешь?  
Перед твоей ничто его вина.  
По лютости своей и злости,  
Он вреден был,  
Пока лишь жил;  
А ты... уже твои давно истлели кости,  
А солнце разу не взойдет,  
Чтоб новых от тебя не осветило бед.  
Твоих творений яд не только не слабеет,  
Но, разливаясь, век от веку лютееет.

...

Не ты ли величал безверье просвещеньем?  
Не ты ль в приманчивый, в прелестный вид облек  
И страсти и порок?

И вот опоена твоим ученьем,  
Там целая страна Полна  
Убийствами и грабежами,  
Раздорами и мятежами  
И до погибели доведена тобой!  
В ней каждой капли слез и крови – ты виной.  
И смел ты на богов хулой вооружиться?  
А сколько впереди еще родится  
От книг твоих на свете зол!  
Терпи ж; здесь по делам тебе и казни мера!» -  
Сказала гневная Мегера  
И крышкою захлопнула котел.

В басне этой утверждается ответственное отношение писателя к своему художественному слову – тема, проходящая через всю классическую литературу XIX века. Но, кроме общего, в басне Крылова есть еще и конкретно-исторический смысл. Современники баснописца без труда угадывали за образом Сочинителя реальный исторический прототип. Это был Вольтер, один из ведущих французских просветителей, идеологически подготовивший Великую французскую революцию в конце XVIII века. Этой революции Крылов не принял, а вместе с тем усомнился и в исторической плодотворности самого просветительства с его атеизмом и верой в разум, в добрую природу человека, с его нигилистическим отрицанием современного общественного порядка, обвиняемого в развращении, в подавлении этой доброй человеческой природы.

Самонадеянный и дерзкий разум просветителей ставится под прицел Крылова в басне «Водолазы». Некий царь засомневался в пользе разума: гнать ученых из своего царства или нет? Его сомнения разрешил не государственный чиновник, не ученый-«разумник», а Пустынник, Божий человек. И разрешил он их не рассудком, не логическим разумом, а мудрой притчей о трех братьях, решивших добывать жемчуг в море. Один брат, ленивый, предпочитал скитаться по берегу и ждать, когда жемчужину выбросит волна. Другой избрал глубину по своей силе, нырял и поднимал жемчуг со дна. Он жил, «всечасно богатея». А третий с алчностью к сокровищам хотел достать морское дно на самой глубине, кинулся в пучину и заплатил за свою дерзость жизнью.

«О, царь! – промолвил тут мудрец, –  
Хотя в ученье зрим мы многих благ причину,  
Но дерзкий ум находит в нем пучину  
И свой погибельный конец,  
Лишь с разницею тою,  
Что часто в гибель он других влечет с собою».

Истинная мудрость, по Крылову, открывается не дерзкому разуму, а художественному, образному мышлению, с большей полнотой отражающему живую жизнь. Крылов не отрицает пользы наук и важности разума, но устанавливает для них пределы, нарушая которые обожествивший себя разум сеет разрушение и смерть.

В свое время Н. С. Лесков в заметках «Боговедение баснописца» писал, что «при поминках Крылова по поводу истекшего столетия со дня его рождения появились «теплые» и «горячо прочувствованные слова» во всех органах русской печати... Но, кроме того, Крылова надо было показать еще в одном роде, каком его не привыкли оценивать, а именно надо бы отметить его любопытное и прекрасное богопознание. По непонятной странности, у нас есть довольно много людей, которые знают наизусть большую оду Державина о Боге, а никто никогда не приводит, какое представление о Боге имел Крылов. А оно очень кратко и прекрасно». Крылов говорит:

Смирись, мой дух, в смиреньи многом,

И свой не устремляй полет  
пучины, коим меры нет,  
Чтоб Бога знать, быть надо Богом,  
Но, чтоб любить и чтить Его,  
Довольно сердца одного.

В басне «Крестьянин и Лошадь» Крестьянин засеивал овес, а Лошадь молодая удивлялась его глупости: «...зачем он рассорил овес свой по-пустому?» – «Стравил бы он его иль мне, или гнедому». И как обобщение звучат слова:

Читатель! Верно, нет сомненья,  
Что не одобришь ты конёва рассужденья;  
Но с самой древности, в наш даже век,  
Не так ли дерзко человек  
О, воле судит Провиденья,  
В безумной слепоте своей,  
Не ведая его ни цели, ни путей?

В «Безбожниках» один народ, к стыду земных племен, «до того в сердцах ожесточился, что противу богов вооружился». Тогда на совете боги стали предлагать Юпитеру к вразумлению бунтующих явить хоть небольшое чудо: «...или потоп, иль с трусом гром, или хоть каменным ударить в них дождем»:

«Подождём, –  
Юпитер рек, – а если не смирятся  
И в буйстве прекоснят, бессмертных не боясь,  
Они от дел своих казнятся».

Если разочарование в претензиях человеческого разума обратило сентименталистов и романтиков к глубинам человеческого сердца, то Крылова это же самое разочарование привело к «художественной мудрости» и одаренности своего родного народа, здравый смысл которого он стал ценить выше мнений и суждений всех «разумников» европейского Просвещения. Именно потому в баснях Крылова, по сравнению с его сатирическими произведениями XVIII века, негодование исчезло, добродушная лукавая усмешка зазвучала в его обличительных речах. Православная душа народа, к которой он теперь обратился, призывала его к уступчивости, осторожности и мягкости. Если просветители крушили общественные институты, видя в них основное зло, искажающее «добрую природу человека», то Крылов трезво заметил теперь, что корни общественного зла скрываются глубже, в самом человеке, в помраченной грехом природе его. И самодовольный разум тоже несвободен от этой греховности. Потому и важнее для писателя не обличать, а понять и показать эту слабость, это человеческое несовершенство.

### Поэтика басен

Обращаясь к жанру басни, Крылов решительно видоизменил его. До Крылова басня понималась как нравоучительное произведение, прибегающее к аллегорической иллюстрации моральных истин. У предшественников Крылова ключевую роль в басне играли дидактические зачины и концовки. Они как бы восполняли недостаточность изображения действительности. «Картинка», иллюстрирующая моральную сентенцию, была условной и однолинейной, требующей дидактического пояснения. Крылов в меньшей степени нуждается в таких зачинах и концовках, потому что его рассказ живописует, воссоздает столь яркую, художественно-образную картину действительности, что не требует пояснения, а пояснение порой не укладывается полностью в ту полноту живописной картины, какая дана в басне.

Крылов преодолевает свойственный классицизму и сентиментализму рассудочный, отвлеченный дидактизм. Он не «морализирует», а изображает,

показывает, предоставляя читателю сделать самому естественно вытекающий из рассказа вывод. Поэтому во многих баснях Крылова нравоучение отсутствует вообще («Волк на псарне», «Стрекоза и Муравей» «Лягушки, просящие Царя» и др.). Причем по мере совершенствования искусства баснописца от одного выпуска книги к другому число нравоучений последовательно уменьшается.

«Название „басня“, прилагаемое к басням Эзопа, Федра, Лафонтена в смысле строгого определения литературного аллегорически поучительного жанра, только условно может прилагаться к басням Крылова, – справедливо утверждал С. Н. Дурылин. – В „Баснях Крылова“ мы под этим названием находим яркие реалистические очерки из жизни („Два мужика“, „Мельник“, „Три мужика“), публицистические памфлеты на злобу дня („Квартет“, „Туча“), сатиры на темы социальные („Лещи“, „Миرون“, „Гуси“) и политические („Воспитание Льва“, „Пестрые Овцы“, „Рыбья пляска“), отклики на исторические события („Волк на псарне“, „Ворона и Курица“, „Собачья дружба“), острые эпиграммы („Прихожанин“, „Апеллес и Осленок“, „Кукушка и Петух“), комедии нравов („Демьянова уха“, „Купец“, „Лжец“), лирические элегии („Василек“) и т. д.

Все это изобилие жизненных образов, реалистических сцен, характерных портретов, сатирических зарисовок, поэтических картин, лирических чувствований, политических воззрений, философских суждений, все это богатство художественных форм, которым в дальнейшем так плодотворно воспользовались Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин, – все это объемлется одним словом „басня“ с неизменным прибавлением: Крылова, – одно из самобытнейших созданий русского литературного гения. „Басни Крылова“ – это новый жанр в литературе, одновременно и реалистический, и сатирический, и лирический, и драматический».

Анализируя эстетическую реакцию читателей на крыловские басни, Л. С. Выготский в «Психологии искусства» сделал одно интересное наблюдение. Известный русский педагог В. И. Водовозов, изучая басню «Стрекоза и Муравей» в школе, обратил внимание, что в этой басне детям казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а не муравья, который детям казался отталкивающим и прозаическим. Может быть, дети были не так уж неправы при такой оценке басни. В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья.

Водовозов же указывал на то, что дети, читая басню «Ворона и Лисица», никак не могли согласиться с ее моралью:

Уж сколько раз твердили миру,

Что лезть гнусна, вредна, но только все не впрок,

И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

«И в самом деле, стоит вчитаться в басню, чтобы увидеть, что искусство льстеца в ней так игриво и остроумно; издевательство над вороной до такой степени откровенно и язвительно; ворона, наоборот, изображена такой глупой, что у читателя создается впечатление, совершенно обратное тому, какое подготовила мораль. Он никак не может согласиться с тем, что лезть гнусна, вредна, басня, скорей, убеждает его или, вернее, заставляет его чувствовать так, что ворона наказана по заслугам, а лисица чрезвычайно остроумно проучила ее. Чему мы обязаны этой переменной смысла? Конечно, поэтическому рассказу, потому что, расскажи мы то же самое в прозе по рецепту Лессинга и не знай мы тех слов, которые приводила лисица, не сообщи нам автор, что у вороны от радости в зобу дыханье сперло, и оценка нашего чувства была бы совершенно другая. Именно картинность описания, характеристика действующих лиц... все это является тем механизмом, при помощи которого наше чувство судит не

просто отвлеченно рассказанное ему событие с чисто моральной точки зрения, а подчиняется всему тому поэтическому внушению, которое исходит от тона каждого стиха, от каждой рифмы, от характера каждого слова... Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть».

Но и сами нравоучения, там, где Крылов их оставляет, решительно видоизменяются. Прежде всего они кратки и тяготеют не к отвлеченному резонерству, а к художественному образу пословичного типа. В пословице, по Гоголю, сверх полноты мыслей важен еще и сам образ их выражения: «...в них отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом – все шевелящее и задирающее за живое: как стоглазый Аргус, глядит из них каждая на человека». Пословица подводит делу не однолинейный, а многосторонний итог. Это выражается в поговорке: «Одна речь – не пословица». Именно так строит свои нравоучения Крылов: «А я скажу: по мне уж лучше пей, да дело разумей» («Музыканты»); «Избави Бог и нас от этаких судей» («Осел и Соловей»).

Иногда Крылов включает в басню лукавый отказ от нравоучения, который действует эффективнее прописной морали: «Баснь эту можно бы и боле объяснить – да чтоб гусей не раздражить» («Гуси»).

Особенно заботится Крылов об эффектности, афористической остроте концовки, приберегая наиболее емкие и точные афоризмы к последним стихам басни: «Ну, братец, виноват: Слона-то я и не приметил» («Любопытный»); «А Философ без огурцов» («Огородник и Философ»); «Как счастье многие находят лишь тем, что хорошо на задних лапках ходят» («Две Собаки»).

Иногда после басенной инсценировки вместо поучающего итога то же самое явление Крылов показывает уже в подлинном виде, в жанровой сценке. В басне «Лисица и Сурок» сперва рассказывается история Лисицы, будто бы невинно пострадавшей за взятки, но метко выведенной на чистую воду заключением Сурка: «Нет, кумушка, а видывал частенько, / Что рыльце у тебя в пуху». А далее Крылов развертывает вместо нравоучения следующую бытовую картинку:

Иной при месте так вздыхает,  
Как будто рубль последний доживает...  
А смотришь, помаленьку  
То домик выстроит, то купит деревеньку.  
Теперь, как у него приход с расходом свесть,  
Хоть по суду и не докажешь,  
Но как не согрешишь, не скажешь:  
Что у него пушок на рыльце есть.

Рассказав заимствованную у Лафонтена историю о вороне в павлиньих перьях, Крылов тут же пересказывает ее в «жизненных красках Островского»:

Я эту басенку вам былью поясню.  
Матрене, дочери купецкой, мысль припала,  
Чтоб в знатную войти родню.  
Приданого за ней полмиллиона.  
Вот выдали Матрену за Барона.  
Что ж вышло? Новая родня ей колет глаз  
Попреком, что она мещанкой родилась,  
А старая за то, что к знатым приплелась:  
И сделалась моя Матрена Ни Пава, ни Ворона.

Вообще поучительная направленность басни у Крылова не сковывает реалистические картины жизни во всех ее проявлениях: от роскошных палат до деревенской избы. Такие басни, как «Демьянова уха», «Два Мужика», «Три Мужика»,

«Муха и Дорожные» и многие другие, интересны не только поучениями, естественно вытекающими из зарисовок происшествия, но и самими этими зарисовками с реалистическими деталями и подробностями, не имеющими прямого отношения к нравоучительному итогу. Такова, например, бытовая зарисовка вынужденной остановки в дороге дворянской семьи в басне «Муха и Дорожные»:

Гуторя слуги вздор, плетутся вслед шажком;  
Учитель с барыней шушукают тишком;  
Сам барин, позабыв, как он к порядку нужен,  
Ушел с служанкой в бор искать грибов на ужин...

С тонким знанием психологии крестьян изображаются мужики-политики в «Трех Мужиках»:

Тут двое принялись судить и рассуждать  
(Они же грамоте, к несчастью, знали:  
Газеты и подчас реляции читали),  
Как быть войне, кому повелевать.  
Пустилися мои ребята в разговоры,  
Пошли догадки, толки, споры...

Здесь Крылов предвосхищает типы некрасовских мужиков-правдоискателей в поэмах «Коробейники» и «Кому на Руси жить хорошо».

В тесных пределах басни Крылов сжимает содержание, которое уже содержит «в зерне» будущие развернутые вещи Некрасова, Толстого, Салтыкова-Щедрина. Басни у Крылова тоже тяготеют к емкой («пословичной») художественной формуле. Поэтому в отличие от предшественников Крылов стремится придать басенной композиции предельную динамичность, предпочитая диалог вместо повествования, достигая быстрого развития сюжета: например, в басне «Щука и Кот» есть завязка (просьба Щуки), развитие действия (ловля), развязка («И мыши хвост у ней отъели») и финал («Тут, видя, что куме совсем не в силу труд, / Кот замертво стащил ее обратно в пруд»). Белинский неспроста называл басни Крылова «маленькими комедийками».

Реализм басен Крылова наиболее полно проявился в языке. Баснописец положил в основу разговорный язык, но у каждого сословия в его произведениях он свой: грубый язык Волка и покорный Ягненка («Волк и Ягненок»), хвастливая речь Зайца («Заяц на ловле»), глубокомысленные рассуждения глупого Петуха («Петух и Жемчужное Зерно»), чванливые речи Гусей о своих предках («Гуси»), тупо-самодовольная речь Свины («Свинья под Дубом») и т. д.

При этом Крылов владеет искусством речевой индивидуализации, умением через речь передавать характер говорящего героя. Так, Волк в его басне кричит:

Как смеешь ты, наглец, нечистым рылом  
Здесь чистое мутить питье Мое  
С песком и с илом?  
За дерзость такову  
Я голову с тебя сорву.

«Даже Осел, который у него до того определился в характере своем, что стоит ему высунуть только уши из какой-нибудь басни, как уже читатель вскрикивает вперед: „это Осел Крылова!“ – даже Осел, несмотря на свою принадлежность климату других земель, явился у него русским человеком», – писал Гоголь.

Широко и свободно ввел Крылов в свои басни народную лексику: «рыло», «мужик» (вместо карамзинского «поселянин»), «хворостина», «навоз», «дура», «скотина», «олух» и т. д. Он использовал не только лексические, но и морфологические особенности просторечия: «здесь и оконье и перье», «скончай», «увидь», «то к темю их прижмет», «тое», «печи», «стеречи». Но особенно любит использовать Крылов народные идиомы – типические русские обороты и выражения, непередаваемые на

иностранные языки: «В ушах у гостя затрещало» («Музыканты»), «Мой господин во мне души не чаёт» («Две Собаки»). Белинский отмечал: «Эти идиомы, эти русицизмы, составляющие народную физиономию языка, его оригинальные средства и самобытное самородное богатство, уловлены Крыловым с невыразимою верностью».

Многие басни Крылова выросли непосредственно из русских пословиц, образный «бутон» которых поэт искусно развешивал, облакал в плоть и кровь басенных событий. Так, из пословицы «Не плюй в колодезь, пригодится воды напиться» выросла басня «Лев и Мышь»; из пословицы «Каков батька, таковы у него и детки» – «Волк и Волчонок»; из пословицы «Мне хоть свет гори, только бы я жил» – «Лягушка и Юпитер» и др.

Поскольку Крылов во всех своих баснях находился в границах народного мирозерцания, его собственные поучения сразу же становились народным достоянием и превращались в пословицы (подтверждение того, что Крылов точно выразил народную веру, народные воззрения на добро и зло). Народ охотно принял как свои десятки крыловских стихов и «нравоучений», включив их в пословицы еще при жизни баснописца: «Ай, Моська! знать, она сильна, Что лает на слона», «Над хвастунами хоть смеются, а часто в дележе им доли достаются», «Полают и отстанут», «А Васька слушает да ест», «Слона-то я и не приметил», «Услужливый дурак опаснее врага» и др. Пословицами стали даже некоторые названия басен: «Демьянова уха», «Тришкин кафтан», «Слон и Моська» и др. Гоголь, высоко ценивший глубокий реализм Крылова, называл «величественным» заключение басни «Две бочки»:

Великий человек лишь громок на делах,  
И думает свою он крепко думу  
Без шуму.

Эти слова можно адресовать самому Крылову, его мудрости в труде баснописца.

Крылов писал свои басни разностопным ямбом – размером, наиболее вольным из поэтических метров, удобным для передачи языка, ориентирующимся на «сказ» (на передачу речи от чьего-либо лица, не сливающегося с автором), на разговорные синтаксис и интонацию. При этом словами и ритмом стиха Крылов умел передать живописную картину. Например, вот как он рисует стихом прерывистую скачку обозы по ухабам:

Пустился конь со всех четырех ног  
На славу:  
По камням, рытвинам, пошли толчки,  
Скачки,  
Левей, левей, и с возом – бух в канаву!  
Прощай, хозяйские горшки!  
(«Обоз»)

В басне «Пустынник и Медведь» Крылов ритмом стиха мастерски живописал движения медведя. «Здесь, – писал Жуковский, – стихи летают за мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя: здесь все слова длинные, тянутся... Мишенька, увесистый, булыжник, корточка, переводит, думает, и у друга, подкарауля изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстрое полустихие:

Хвать камнем друга в лоб!  
Это молния, это удар!  
Вот истинная живопись...»

Нередко прибегает Крылов в своих баснях и к звукоподражаниям. Вол говорит у него: «И мы грешны». В речи Вола мы слышим мычание. А пожирающий добычу Кот, «мурлыча и ворча, трудится над курчонком».

## Национальное и общечеловеческое содержание басен И. Крылова

П. А. Плетнёв, профессор Петербургского университета, друг Пушкина, называл Крылова «выборным грамотным человеком всей России». Это проявилось по-своему в художественном мире «басен Крылова», при всем их многообразии связанных между собою. «Можно подумать, – писал Плетнев, – что для него не было сословий и он в уме своем представлял только Россию, одним духом движимую, поражающую воображение своею огромностью, величиною частей своих, красками своими и действующую как одно существо в гигантских размерах». Ощущение целостности русской жизни в баснях Крылова возникает потому, что поэт впервые в литературе нашей органически принял в себя дух национального языка. Его предшественники ограничивались подражаниями. Но, как говорит Плетнев, «искусственный подбор простонародных слов» так же далек от языка народа, «как словарь от книги». Язык повинуетя умопредставлению, действию воображения, навыку чувств, ходу размышлений, склону страстей, – словом, язык есть душа народа. И чтобы народный язык сохранил в сочинении все особенности органической своей природы, поэт должен принять «в душу свою и в сердце свое ясный образ самого народа».

Исследователи творчества Крылова отмечают, что в емкие «формулы» басен поэт вместил десятки художественных жанров. «В спокойном жанре басни, – писал С. Дурьлин, – Крылов творчески жил едва ли не всеми жанрами беспокойной литературы его времени, отзывался в них на самые важные вопросы своей эпохи, откликался на самую острую общественную и политическую злободневность, жил одной жизнью со своим народом, радовался его радостями, скорбел его скорбями, тревожился его будущим...» В баснях он показал всю русскую жизнь в самых существенных ее конфликтах и оценил ее с точки зрения народной нравственности. Он прояснил моральные нормы русского человека, имеющие православно-христианские истоки, укорененные в опыте трудовой истории народа. Своими баснями он способствовал пробуждению русского национального самосознания.

Один из самых почитаемых образов у Крылова – трудолюбивая пчела, за которой скрывается сам народ, а мухи, пауки – тунеядцы, расхитители народного добра («Муха и Пчела», «Пчела и Мухи», «Паук и Пчела»). В басне «Пчела и Мухи» Крылов утверждает, что настоящий патриотизм, настоящая привязанность к Родине возможны лишь у тех людей, которые трудятся для нее и вносят свою лепту в ее благосостояние, как пчелы носят мед в свой улей:

Кто с пользою отечеству трудится,  
Тот с ним легко не разлучится.

В басне «Листы и Корни» Крылов высказал национальный взгляд на соотношение основных социальных сил в государстве, который стал камертоном для всей русской литературы XIX века – от Тургенева с «Записками охотника» до Л. Н. Толстого с романом-эпопеей «Война и мир»:

А если корень иссушится, -  
Не станет дерева, ни вас.

Значение Крылова как национального писателя ярче всего проявилось в эпоху Отечественной войны 1812 года. Именно он с наибольшей последовательностью и силой выразил тогда в баснях о войне народную точку зрения на происходящие события.

В самом начале войны, еще до назначения М. И. Кутузова главнокомандующим русской армией, в военных верхах и правительственных кругах возникли пререкания и споры. Тщеславные генералы – Беннигсен, Пфуль, Арамфельд – состязались в любоначалии, претендуя на главные посты в армии. Этим событиям Крылов посвятил



две басни – «Раздел» и «Кот и Повар», в которых он подверг критике индивидуализм тех, кто в заботе о личных делах забывал о благе общем:

В делах, которые гораздо поважней,  
Нередко от того погибель всем бывает,  
Что чем бы общую беду встречать дружней,  
Всяк споры затевает  
О выгоде своей.

В басне «Кот и Повар» Крылов недвусмысленно намекнул на либерализм Александра I, слишком доверявшего Наполеону и пытавшегося вступить с ним в бессмысленные, уже вредящие судьбе армии переговоры.

Когда же во главе армии встал не любимый Александром I, но угодный народу Кутузов, Крылов явился защитником его исторического дела и сторонником его стратегии и тактики в войне с Наполеоном. Четыре басни – «Ворона и Курица», «Волк на псарне», «Обоз», «Щука и Кот» – последовательно отразили важнейшие события Отечественной войны 1812 года с народной их оценкой.

Когда Кутузов после Бородинского сражения сдал французам Москву, в придворных кругах и генералитете посыпались обвинения. Сам Александр сказал Кутузову: «Вы еще обязаны дать ответ оскорбленному отечеству в потере Москвы». Крылов же оценил этот шаг Кутузова как великую полководческую хитрость и расчет (Л. Н. Толстой потом воспользуется этой мыслью Крылова, отражающей «мысль народную»):

Когда Смоленский Князь,  
Противу дерзости искусством вооружась,  
Вандалам новым сеть поставил  
И на погибель им Москву оставил...

Крылов даже подсказал Толстому образ пчелиного улья, «роевой жизни» народа, характеризуя поведение жителей оставленной неприятелю Москвы:

Тогда все жители, и малый и большой,  
Часа не тратя, собралися  
И вот из стен московских поднялися,  
Как из улья пчелиный рой.

В лице Вороны Крылов обличал эгоистическое и чуждое народу поведение отдельных дворян, склонных к галломании. Однако современники отнесли фразу: «Попался, как Ворона в суп» – к самому Наполеону, и она стала моментально народной поговоркой, разнесшейся по всей России.

Когда Наполеон попал в сеть, расставленную для него Кутузовым, «охотничьим чутьем» просчитавшим логику поведения раненного смертельно зверя, который, отлежавшись, обязательно идет умирать в свою берлогу, Крылов написал басню «Волк на псарне». В словах Волка о мире почти буквально пересказываются фразы из послания Наполеона, которое он направил в Тарутинский лагерь к Кутузову. Кутузов ответил послу Наполеона: «Меня проклянет потомство, если признают меня первым виновником какого бы то ни было перемирия: таков действительный дух моего народа».

Вся Россия в Волке, попавшем на псарню, узнала Наполеона, а в Ловчем – Кутузова. Один из первых ратников Московского ополчения поэт С. Н. Глинка писал: «В необычайный наш год и под пером баснописца нашего Крылова живые басни превращались в живую историю». А поэт К. Н. Батюшков просил приятеля Крылова Н. И. Гнедича: «Скажи Крылову, что в армии его басни все читают наизусть. Я часто их слышал на бивуаках с новым удовольствием». Накануне боя под Красным сам Кутузов прочел перед офицерами вслух, как приказ по армии, басню «Волк на псарне» и при словах «ты сер, а я, приятель, сед» снял фуражку и указал на свою седую голову.

Когда началось отступление Наполеона, Александр I и генералитет, окружавший Кутузова, стали упрекать главнокомандующего в медлительности и требовать решительных действий, стремительного преследования отступающего, бегущего врага. Крылов в басне «Обоз» явился вновь защитником Кутузова: «конь добрый» в этой басне – главнокомандующий, а «лошадь молодая» – самовлюбленный и самонадеянный Александр I.

Наконец, в басне «Щука и Кот» освещены сатирически действия адмирала Чичагова, взявшего на себя несвойственное его военной специальности командование сухопутными войсками и потерпевшего поражение при переправе французов через Березину. Фраза «и мыши хвост у ней отъели» воспринималась современниками как намек на взятые у Чичагова в плен французами канцелярию и обоз...

В 1812 году директор Публичной библиотеки А. Н. Оленин определяет Крылова на службу заведующим русским отделением, где он служит бессменно до выхода на пенсию в 1841 году. Имя его при жизни становится легендарным. «Кто из петербургских жителей не знал его по крайней мере с виду? – писал П. А. Плетнев. – Кто не имел случая любоваться этим открытым, широким лицом, на коем отпечатлевалась сила мысли и отсвечивалась искра возвышенного дарования? Кто не любовался этой могучею, обросшею седыми волосами львиною головою, недаром приданною баснописцу, который также повелитель зверей, этим монументальным, богатырским дородством, напоминающим запамätованные времена воспетого им Ильи-Богатыря? Кто, и незнакомый с ним, встретя его, не говорил: „Вот дедушка Крылов!“ – и мысленно не поклонялся поэту, который был близок каждому русскому?»

Иван Андреевич Крылов умер 9 (21) ноября 1844 года. Незадолго до смерти он подготовил к изданию книгу своих басен. Она вышла в день смерти баснописца. По сделанному им завещанию, его друзья и знакомые вместе с извещением о похоронах получили экземпляры этого нового издания.

Определяя историческое значение творчества Крылова в русской литературе, Белинский сказал: «Он вполне исчерпал... и вполне выразил целую сторону русского национального духа: в его баснях, как в чистом полированном зеркале, отражается русский практический ум, с его кажущейся неповоротливостью, но и с острыми зубами, которые больно кусаются; с его сметливостью, остротою и добродушно-сатирическою насмешливостью; с его природной верностью взгляда на предметы и способностью кратко, ясно и вместе кудряво выражаться. В них вся житейская мудрость, плод практической опытности, и своей собственной, и завещанной отцами из рода в род».

Но в то же время Белинский не мог не указать и на некоторую ограниченность Крылова в его баснях. Отталкивание баснописца от теоретических обобщений, скептический взгляд его на книжную мудрость лишил писателя целостной концепции русской действительности и не позволил ему создать русский национальный характер типа Татьяны Лариной или широкую, энциклопедического охвата картину русской жизни, как у Пушкина в «Евгении Онегине». «Поэзия Крылова, – писал Белинский, – и в эстетическом и в национальном смысле, должна относиться к поэзии Пушкина, как река, пусть даже самая огромная, относится к морю, принимающему в свое необъятное лоно тысячи рек, и больших и малых. В поэзии Пушкина отразилась вся Русь, со всеми ее субстанциальными стихиями, все разнообразие, вся многосторонность ее национального духа. Крылов выразил – и, надо сказать, выразил широко и полно – одну только сторону русского духа – его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию».

### Основные понятия

Просвещение, басня, сентиментализм, романтизм, реализм, рассказчик, житейская мудрость, басенная мораль, басенный рассказ, басенный стих, народность.

### Вопросы и задания

1. Когда появились первые басни Крылова?
2. Почему Крылов оставил прозу и драматургию и целиком переключился на жанр басни?
3. Какие традиции были близки Крылову в жанре басни? Почему Крылов отнес свои первые басни И.И. Дмитриеву?
4. Крылов, античные и западноевропейские баснописцы (к вопросу об истории и теории басни). Разработка Крыловым басенных сюжетов, общих с другими баснописцами (Эзопом, Лафонтеном и пр.).
5. Сравните басни Крылова с баснями А.П. Сумарокова, И.И. Хемницера, И.И. Дмитриева, А.С. Хвостова и других баснописцев на один и тот же сюжет.
6. Крылов и «Беседа любителей русского слова».
7. В каких баснях Крылов подвергает критике философские основы и эстетические принципы эпохи Просвещения?
8. Каковы критерии оценки Крыловым русской жизни, действий, мыслей и чувств басенных персонажей?
9. В чем, по Вашему мнению, заключаются реализм и народность басен Крылова?
10. Жанрово-стилевое новаторство Крылова. Каково соотношение в басне морали и житейской мудрости, рассказа и морали? Образ рассказчика в баснях Крылова.
11. Почему П.А. Вяземский отдавал предпочтение И.И. Дмитриеву перед Крыловым, а Пушкин больше ценил Крылова, чем И.И. Дмитриева? Спор между Вяземским и Пушкиным о путях развития жанра басни.

### Литература

1. Крылов И. А. Полн. собр. соч. / Под ред. Д. Бедного. – М., 1945-1946. – Т. 1-3;
2. Крылов И. А. Басни. – М., 1958;
3. Белинский В. Г. Иван Андреевич Крылов // Собр. соч. – М., 1955. – Т. 8. – С. 565-591;
4. Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. – 2-е изд. – СПб., 1878;
5. Дурьлин С. И. А. Крылов (К столетию со дня смерти). – М., 1944;
6. Бабинцев С. М. И. А. Крылов. Указатель его произведений и литературы о нем. К 100-летию со дня смерти. 1844-1944. – Л.; М., 1945;
7. Виноградов В. В. Язык и стиль басен Крылова // Изв. АН СССР, ОЛЯ. – 1945. – Т. 4. – Вып. 1;
8. И. А. Крылов. Исследования и материалы. – М., 1947;
9. Степанов Н. Л. Крылов. – М., 1963;
10. Архипов В. А. И. А. Крылов: Поэзия народной мудрости. – М., 1974;
11. Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. – Л., 1975;
12. Стенник Ю. В. И. А. Крылов-баснописец // История русской литературы. В 4 т. – Л., 1981. – Т. 2. Выготский Л. С. Анализ басни // Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1987.
13. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.
14. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

**Лекция 5**  
**АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ**  
(1795 – 1829)

План:

1. Личность А. Грибоедова.
2. Комедия «Горе от ума».
3. Феномен декабризма в русской культуре 1820-х годов

**Личность А. Грибоедова**

Александр Сергеевич Грибоедов вошел в русскую литературу как *homo unius libri* (человек одной книги). Комедия «Горе от ума» принесла ему славу блестящего комедиографа. В этом произведении парадоксально сочетались идеи гражданского, или социального, течения русского романтизма (представление о высокой предназначенности литературы, утверждение общественной ценности личности, провозглашение принципа народности и национально-самобытного развития) с просветительскими взглядами и со старой, но обновленной и преобразованной формой классицистической комедии. В «Горе от ума» нашли выражение и русская жизнь, и литературно-эстетическая программа автора.

Нередко и у любителей русской литературы, и у профессиональных знатоков ее возникает недоуменный вопрос: почему столь одаренный человек, казалось бы, великий писатель – по сути и по призванию – создал всего лишь одну комедию «Горе от ума», вошедшую в классику русской и мировой литературы, и на этом поставил точку, отдавая в большей мере другим, далеким от литературы занятиям на дипломатическом поприще? Исчерпались ли у него творческие силы? Или этой комедией он исчерпал все, что хотел сказать русскому человеку о времени и о себе?

На эти вопросы нет однозначного ответа, хотя напрашивается один, связанный с самим характером русской литературы и культуры первой половины XIX века. Прежде всего в русских писателях этого времени поражает всякого широта творческих интересов и какой-то человеческий универсализм. Иногда он целиком реализуется в художественном творчестве, а порой выходит и за его пределы. Лермонтов, например, был не только поэтом и прозаиком, но еще и подающим надежды художником-живописцем, о чем свидетельствуют дошедшие до нас написанные его кистью пейзажи и портреты. О том, что Пушкин был замечательным рисовальщиком, говорят его черновые рукописи. Не случайно Т. Г. Цявловская посвятила им специальную монографию «Рисунки Пушкина». Но личность Грибоедова даже на этом фоне поражает своим энциклопедизмом и редкостной широтой занятий и увлечений, далеко уводящих порой автора «Горя от ума» от интересов литературных.

Судьба одарила Грибоедова, по его собственным словам, «ненасытностью души», «пламенной страстью к новым вымыслам, к новым познаниям, к перемене места и занятий, к людям и делам необыкновенным». По широте духовных запросов и энциклопедизму познаний это был человек, напоминающий тип людей эпохи западноевропейского Возрождения. В университете он изучает греческий и латинский языки, позднее обучится персидскому, арабскому и турецкому. В нем просыпается еще и дар музыканта: Грибоедов играет на фортепиано, органе и флейте, изучает теорию музыки и занимается сочинением ее. Многое затерялось, но сохранились два вальса, ему принадлежащие. Музыкальные способности Грибоедова восхищали многих современников, его талант высоко ценил М. И. Глинка. Наконец, он Божией милостью дипломат, искусными усилиями которого был заключен с Персией поразивший самого императора своей очевидной выгодой для России мирный договор. Глубина и широта

познаний Грибоедова в разных отраслях наук поражала многих его современников. Поэтому литературное призвание всегда конкурировало в сознании Грибоедова с множеством иных. В отличие от Пушкина он так и не смог стать профессиональным литератором. Да и жизнь его, короткая и стремительная, превратилась в сплошное путешествие, отвлекавшее автора «Горя от Ума» от сосредоточенности и напряженной кабинетной работы, без которой вообще невозможен труд писателя.

### **Комедия «Горе от ума»**

**История создания.** «Грибоедов – «человек одной книги». Если бы не «Горе от ума», Грибоедов не имел бы в русской литературе совсем никакого места» – так считал В.Ф. Ходасевич, поэт Серебряного века и автор целого ряда литературно-критических статей и исследований. С одной стороны, с его утверждением можно согласиться, ведь действительно в историю русской литературы Грибоедов вошел как автор комедии «Горе от ума», хотя его перу принадлежат и другие произведения, написанные ранее (комедии «Молодые супруги», «Студент» и другие). Но с другой – место Грибоедова в русской литературе особое: автор первой русской реалистической комедии вместе с Пушкиным стоит у истоков нового этапа развития отечественной литературы – реалистического.

Замысел комедии возник в 1820 году (по некоторым данным уже в 1816), но активная работа над текстом начинается в Тифлисе после возвращения Грибоедова из Персии. К началу 1822 года написаны первые два акта, а весной и летом 1823 года в Москве завершается первый вариант пьесы. Именно здесь писатель мог пополнить наблюдения над бытом и нравами московского дворянства, «надышаться воздухом» светских гостиных. Но и потом работа не прекращается: в 1824 году возникает новый вариант, имеющий название «Горе от ума» (первоначально – «Горе уму»). В 1825 году с большими цензурными сокращениями были напечатаны отрывки из I и III актов комедии, но разрешение на ее постановку получить не удалось. Это не помешало широкой известности произведения, которое расходилось в списках. Один из них лицейский друг Пушкина декабрист И.И. Пущин привез поэту в Михайловское. Комедию приняли восторженно, особенно в декабристской среде. Впервые комедия «Горе от ума» со значительными сокращениями была опубликована уже после смерти автора в 1833 году, а полностью она вышла в свет лишь в 1862 году. Подробный и обстоятельный анализ комедии Грибоедова «Горе от ума» был дан в критическом этюде И.А. Гончарова «Милльон терзаний» (1872).

**Направление и жанр.** Комедия «Горе от ума» – первая русская реалистическая комедия. Она является сатирической, поскольку в ее основе лежат социальные противоречия. В то же время это произведение, как никакое другое, соединило в себе черты, которые были свойственны и сопротивлявшемуся новым веяниям классицизму, и бурно набирающему силы романтизму, и делающему первые шаги реализму. В этом смысле «Горе от ума» остается одним из уникальных художественных созданий начала XIX века в русской литературе.

Драматургу приходилось считаться с требованиями классицизма, которые продолжали господствовать на русской сцене, а потому в комедии сохраняются некоторые его черты. Главное из них – соблюдение принципа трех единств: времени, места и действия. Грибоедов действительно сохранил единство времени (действие комедии происходит в течение одного дня) и места (все действие протекает в доме Фамусова), однако требование единства действия оказалось нарушенным, так как в пьесе существует два конфликта – общественный и личный – и соответственно две сюжетные линии.

В комедии также сохранились черты традиционного «любовного треугольника» и связанной с ним системы амплуа: героиня и два героя, добывающиеся ее руки и сердца,

«благородный отец», помогающая влюбленным находчивая горничная – субретка и т.д. Но изменения, внесенные Грибоедовым в эти устоявшиеся формы, столь существенны, что позволяют говорить скорее об их разрушении. То же касается и использования «говорящих фамилий»: хотя формально они сохранились (Скалозуб, Молчалин, Репетилов, Тугоуховский), но не определяют полностью, как в классицизме, характер персонажа, поскольку он является подлинно реалистическим типом и не исчерпывается одной чертой.

Таким образом, в рамки традиционной «высокой комедии» классицизма Грибоедов включает то, что характерно для произведений реалистического направления – изображение типических героев в типических обстоятельствах. «Характеры и редкая картина нравов», по выражению Пушкина, были порой пугающе достоверными. В то же время Чацкому противостоят не Фамусов. Молчалин или Скалозуб, а весь «минувший век», сатирически изображенный Грибоедовым. Вот почему здесь так много эпизодических и внесценических персонажей, позволяющих расширить рамки социального конфликта.

Реализм сказывается также в неоднозначном отношении автора к своему герою. Чацкий – вовсе не идеальный образ, это реальный человек с присущими ему достоинствами и недостатками. Чацкий «чувствителен, и весел, и остер», но он же поражает нелепостью поведения, неуместностью некоторых словесных выпадов, что создает комический эффект.

Часто в нем сказывается романтическое безрассудство – он бросается в борьбу со всем фамусовским обществом, находясь там в абсолютном одиночестве и, почти до конца действия пьесы, не замечает, что его вовсе не хотят слушать. Так в комедии проявляются романтические тенденции: в романтическом характере героя и конфликта (один против всех), мотиве одиночества и изгнанничества, наличии не только комического (многие персонажи пьесы попадают в комические ситуации) и сатирического, но и трагического пафоса (недаром Гончаров называет роль Чацкого «страдательной»).

И все же реалистические тенденции в комедии Грибоедова явно преобладают. А потому можно утверждать, что перед нами, как отмечал Гончаров, «и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем комедия, и... больше всего комедия - какая едва ли найдется в других литературах».

**Тематика и проблематика.** В соответствии с жанром сатирической комедии тематику '«Горя от ума» составляют самые актуальные общественно-политические вопросы той эпохи. Особенностью комедии является то, что эти вопросы получают противоположную характеристику и оценку в зависимости от того, кто из героев пьесы их поднимает: представитель «века нынешнего», то есть прогрессивно мыслящего меньшинства дворянского общества Чацкий, или те, кто в комедии отражает позиции консервативного большинства, представленного в лице фамусовского общества – так принято называть группу лиц: Фамусова, его домашнее окружение, а также гостей, приходящих в его дом. Противоположность позиций Чацкого и фамусовской Москвы проявляется в суждениях по всем важнейшим вопросам жизни общества: отношение к крепостному праву, службе, богатству и чинам, просвещению и образованию, национальной культуре и народу; преклонение перед прежними авторитетами, всем иностранным и свобода выбора жизненного пути.

Этот круг вопросов определяет актуальность проблематики комедии, отразившей наиболее существенные общественно-политические и нравственно-философские проблемы эпохи. Грибоедов поднимает проблемы социально-политического устройства России; вреда бюрократии и чиновничества, проблемы воспитания и образования молодежи, честного служения долгу и Отечеству, национальной самобытности русской культуры. Общественно-политические вопросы в комедии осмысливаются в связи с

проблемой личных отношений человека новых взглядов в условиях старой консервативной среды, поскольку общественная интрига сочетается с развитием любовного конфликта между Чацким и Софьей.

Особую глубину поставленным вопросам придает философская проблема ума и глупости, ума и безумия, стремления к идеалу и неизбежного столкновения с действительностью, что создает не только остросовременное, но и вневременное, «вечное» звучание комедии. В комедии «Горе от ума» представлены различные типы ума – от житейской мудрости, практического ума (Фамусов, Молчалин), до ума, отражающего высокий интеллект свободного мыслителя, смело вступающего в противоборство с тем, что не соответствует высшим критериям истины (Чацкий). Именно такому уму «горе», его носитель изгнан из общества и объявлен сумасшедшим, и вряд ли его ждет успех и признание где-то в другом месте.

Проблема ума, таким образом, занимает особое место в произведении. Все остальные проблемы, как общественно-политические, так и нравственно-философские, соотносятся с ней. Об этом свидетельствуют слова автора: «В моей комедии двадцать пять глупцов на одного здравомыслящего человека: и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих». Назвав Чацкого умным, а других героев – глупцами, драматург выразил свою точку зрения недвусмысленно. Вместе с тем конфликт построен таким образом, что каждая из противоборствующих сторон считает умной себя, а безумными тех, кто не разделяет ее взглядов.

**Сюжет и композиция.** Новаторское произведение, комедия «Горе от ума» оригинально и необычно по своему построению. Очень точно об этом сказал в своем критическом этюде «Милльон терзаний» Гончаров: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой: это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел».

Для современников Грибоедова подобное построение было настолько непривычным, что многие далеко не сразу оценили по достоинству новаторство драматурга. Сознательно нарушая «незыблемое» правило «трех единств», Грибоедов хотел показать многообразие проявлений человека и его отношений, а потому личная и общественная интрига сплетаются и создают подлинную жизненность представленных конфликтов (личного и общественного). Отвечая на упреки современных ему критиков в «отсутствии плана», Грибоедов говорил: «План прост и ясен по исполнению. Девушка, сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку».

Первая из сюжетных линий основана на более традиционном любовном конфликте, в котором действуют Чацкий, Софья и Молчалин. Вторая связана с социальным конфликтом, который отражает реальную общественную ситуацию той эпохи. В рамках этого конфликта Чацкому как представителю прогрессивно мыслящей части дворянства противостоит вся система консервативного дворянского общества, отраженная в комедии в собирательном образе фамусовской Москвы.

Включение в пьесу двух конфликтов и двух сюжетных линий поставило перед автором новые проблемы, связанные с композицией произведения. Вначале ведущей является любовная линия, с которой тесно переплетается линия общественной интриги. Пытаясь завоевать расположение Софьи, Чацкий неизменно сталкивается не только с непонятной ему холодностью девушки, но и со всеми принятыми в фамусовском обществе нормами и порядками. Это столкновение и вызывает его гневные монологи, направленные против устоев консервативного общества.

Окончательное соединение этих двух линий происходит в сцене возникновения и распространения сплетни о сумасшествии Чацкого, являющейся кульминацией в развитии обоих конфликтов. Но если любовная линия на этом может быть завершена, поскольку невозможность для Чацкого найти взаимность со стороны Софьи теперь очевидна, то развитие общественного конфликта еще не закончено и теперь эта линия пьесы выходит на первый план, становясь основой дальнейшего действия. В ее рамках сплетня о сумасшествии героя – это уже не попытка девушки отомстить незадачливому влюбленному; это реакция фамусовского общества на все поведение, всю систему взглядов Чацкого, не укладывающуюся в общепринятые рамки, что расценивается здесь как безумие.

Так Грибоедов выступил подлинным новатором в построении комедии. Его герои в личной сфере ведут себя так, как это бывает в жизни: они ошибаются, теряются в догадках и выбирают явно ошибочный путь, хотя им самим это неизвестно. В финале традиционной комедии классицизма порок всегда наказан, а добродетель торжествует. У Грибоедова финал открыт: если крах Чацкого в любви абсолютно очевиден, то вопрос о том, можно ли назвать его изгнание из фамусовского общества победой над героем, остается открытым. Ведь если согласиться с правомерностью сопоставления Чацкого с декабристами, что делали еще современники Грибоедова – декабристы, тогда остается признать, что спор таких героев, как Чацкий, со старыми устоями только начинается.

**Фамусовский мир.** Люди фамусовского общества – это не простые патриархальные дворяне типа Ростовых Л. Н. Толстого или Лариных А. С. Пушкина. Это представители служилого сословия, государственные чиновники, а их быт – тот самый «государственный быт», который решили перевернуть храбрые декабристы-«прапорщики». Что является предметом возжеланных мечтаний Молчалина? – «И награжденья брать, и весело пожить». А Скалозуба? – «Мне только бы досталось в генералы». Чем привлекателен Скалозуб для Фамусова? -

Известный человек, солидный,  
И знаков тьму отличья нахватал,  
Не по летам и чин завидный,  
Не нынче-завтра генерал.

В фамусовском мире люди повседневно заботятся о том, что враждебно душе, а потому это люди, потерявшие себя, живущие не собою, а химерами «чина», «богатства», «знатности», внешними формами жизни, бесконечно далекими от ее истинной сути. Дело, например, для них не существенно, а важнее видимость дела. Фамусов так и говорит:

А у меня, что дело, что не дело,  
Обычай мой такой:  
Подписано, так с плеч долой.

Они более озабочены не тем, что они есть на самом деле, а тем, как они выглядят в глазах других людей. Поэтому чиновничество в самых унижительных формах представляется им нормой человеческого существования. Фамусов, например, с восхищением рассказывает об унижительном шутовстве Максима Петровича и ставит его в пример Чацкому: «Учились бы, на старших глядя». А Молчалин с убежденностью заявляет: «Ведь надобно ж зависеть от других». – «Зачем же надобно?» – «В чинах мы небольших».

Единственным идолом, которому эти люди служат и в плену у которого находятся, является «молва», чужое мнение о себе. Лиза так и говорит: «Грех не беда, молва нехороша». В обществе, лишенном нравственных святынь, духовную близость замещает стадное чувство. Грибоедов показывает, как из искры, брошенной Софьей, – легкого намека на сумасшествие Чацкого разгорается целый пожар, и в результате



складывается общее мнение, «молва». Умная Софья знает, как это случается в Москве, и из желания отомстить Чацкому бросает зерно сплетни какому-то «господину N», тот – «господину Д.», этот – Загорецкому. Загорецкий добавляет в сплетню «шумиху» лжи. И вот уже все светское общество слепо подчиняется им же рожденному кумиру. Не без горечи шутил по этому поводу Пушкин:

И вот общественное мненье!

Пружина чести, наш кумир,

И вот на чем вертится мир!

Примечательно, что комедия Грибоедова и заканчивается паническими сетованиями Фамусова: «Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»

Мир, находящийся в плену у собственных пороков и низменных страстей, оказывается на редкость монолитным и прочным. Люди, его населяющие, отнюдь не глупы, а пороки их связаны не с невежеством в просветительском понимании этого слова, а с глубокой извращенностью всех нравственных начал. Ум этих людей, гибкий, хитрый, предприимчивый и изворотливый, умело обслуживает их низменные страсти и побуждения. Чацкий заблуждается, видя источник зла в том, что «начал свет глупеть». Причина скрыта в его оподлении.

**Основные герои.** Создавая реалистическое произведение, Грибоедов поставил перед собой задачу показать не образы-маски, соответствующие традиционному амплу комедий классицизма, а живые, реальные типы людей – своих современников. «Портреты, и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные – всему роду человеческому... Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь», – писал автор о своих героях. На этом принципе реалистической типизации основана система образов «Горя от ума». В ней нет четкого деления персонажей на положительных и отрицательных, как в произведениях классицизма. Нет в ней и четко выдержанных по правилам классицизма амплу героев. Так, например, традиционные для комедий классицизма участники «любовного треугольника» – Чацкий, Софья, Молчалин – очень сильно отличаются от своих привычных амплу, поскольку Грибоедов не хотел наделять их каким-то стандартным набором черт. И как полнокровные, живые образы они стали вести себя совсем не так, как предусматривали правила классицизма.

По словам Гончарова, «вся пьеса представляется каким-то кругом знакомых читателю лиц», в котором «и общее и детали, все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену». Действительно, каждый образ комедии – это полнокровный, «живой» человеческий тип, в котором сочетаются как общие, так и индивидуальные черты.

Чацкий, единственный действующий в комедии противник фамусовского общества, является типичным представителем той части русского общества первой четверти XIX века, которая несла в себе новые взгляды, мысли, идеалы и настроения – «века нынешнего», как после появления комедии стали называть молодое поколение дворян. В дальнейшем этих людей часто соотносили с декабристами, участниками восстания 14 декабря 1825 года. «Фигура Чацкого... появляется накануне возмущения на Исаакиевской площади; это декабрист» (А.И. Герцен). Не случайно в черновиках комедии ее главный герой назывался «Чадский», напоминая имя известного своим свободомыслием П.Я. Чаадаева.

В образе Чацкого действительно нашли отражение идеалы, нравы и дух декабристской части общества той эпохи. Подобные ему люди не могли смириться с жизнью, которую заполняют «обеда, ужины и танцы». Они требуют свободы личной и общественной, стремятся к идеалам просвещения, образования, подлинной национальной культуры.

Прежде всего, Чацкий похож на декабристов по своим взглядам. Главное, что сближает их, – это протест против крепостничества (монолог «А судьи кто?»). Как и декабристы, Чацкий говорит о необходимости «службы делу, а не лицам». Гневные инвективы, связанные с протестом против системы фаворитизма, выступлением против авторитетов прошлого, – «судей решительных и строгих» – сочетаются у Чацкого с утверждением права человека на свободный выбор призвания. Он с большой симпатией говорит о людях, которых в обществе Фамусова называют «мечтателями, опасными».

Наряду с этим Чацкий, как и декабристы, считает необходимым развивать просвещение. Этого «век минувший» боится смертельно, потому что человека развитого, умного невозможно заставить жить по предписанным ему правилам, он свободен в своем выборе. Вот почему просвещение, по мнению фамусовского общества, основа всех новых и очень опасных веяний. «Ученье - вот беда», – говорит об этом Фамусов.

Вопрос об истинном просвещении тесно связан с проблемой национальной культуры. Чацкого волнует «смешенье языков: французского с нижегородским», преклонение перед всем иностранным, которое царит в русском обществе. А главное для него, как и для декабристов, преодолеть пропасть, которая разделяет образованных русских людей и народ. «Чтоб умный, бодрый наш народ хотя на языке нас не считал за немцев», – требует Чацкий.

В реальной жизни людей, подобных Чацкому, было не очень много. Грибоедов сохраняет такую же ситуацию и в своей комедии. В сценическом действии присутствует лишь один его единомышленник – Репетилов, но и тот оказывается мнимым соратником Чацкого, только подчеркивающим одиночество главного героя. Это образ-пародия. Суть этого характера выражена в словах: «Шумим, братец, шумим».

Из комедии мы знаем, что образ мыслей Чацкого разделяет князь Федор («химик и ботаник»), брат Скалозуба, который, оставив службу, занялся в деревне чтением книг. Они входят в состав внесценических персонажей комедии, которых даже больше, чем сценических. Они необходимы для раскрытия всей истинной широты конфликта, а также помогают уточнить позиции сценических персонажей и могут относиться как к «веку нынешнему», так и к «веку минувшему».

«Век минувший» представляет в комедии фамусовское общество. Среди этой группы персонажей выделяются отдельные фигуры: московский «туз», крупный начальник Фамусов; мелкий служащий из его ведомства Молчалин; полковник Скалозуб, представляющий армию. Фамусов – главный идеолог «века минувшего», идейный противник Чацкого. Различие их позиций буквально по всем вопросам сказывается уже во II действии, когда в споре с Чацким страстный защитник «старины» Фамусов обрисовывает своеобразный идеал «века минувшего». В пример он приводит почтенного камергера Куличу Петровича и вельможу екатерининской эпохи своего дядю Максима Петровича, который добился больших высот в жизни в результате курьеза: упал на лестнице, а императрицу это развеселило. И тогда он, как шут, еще раз специально повторил это падение, за что и был пожалован. «А? как по-вашему? По-нашему – смышлен», – заключает свой рассказ Фамусов. Такие люди наиболее успешно воплощают в жизнь мораль и идеалы фамусовского общества – умение «подслужиться», чтобы занять высокое место в обществе и пользоваться всеми подобающими привилегиями. Отвечая на вопрос Чацкого о возможном сватовстве к Софье, Фамусов дает точную и емкую характеристику тех качеств, которые ценятся в его обществе: «...Именьем, брат, не управляй оплошно, а главное, поди-тка послужи». Первое пожелание связано с тем, что составляет основу материального благополучия таких, как Фамусов, – это крепостное право. Что же касается службы, то отношение к

ней в корне отличается от того, что думает Чацкий. Для Фамусова – это лишь источник почета и благосостояния, потому и среди его подчиненных «служащие чужие очень редки; все больше сестрины, свояченицы детки ...» А с делами он разбирается просто: «Обычай мой такой: подписано, так с плеч долой». Для дел и пришлось влиятельному чиновнику взять на службу незнатного, бедного дворянина из провинции: «Один Молчалин мне не свой, и то затем, что деловой».

Молчалин по возрасту принадлежит к поколению Чацкого, но по духу, взглядам и убеждениям он – явный сторонник Фамусова. Только в отличие от начальника Молчалину еще предстоит взобраться по служебной лестнице и насладиться всеми теми благами, которые сулит высокий чин и богатство в фамусовском обществе. Молодой чиновник хорошо усвоил то, что наверняка приведет его к успеху:

*Мне завещал отец:*

*Во-первых, угождать всем людям без изъятья;*

*Хозяину, где доведется жить,*

*Начальнику, с кем буду я служить,*

*Слуге его, который чистит платья,*

*Швейцару, дворнику, для избежанья зла,*

*Собаке дворника, чтоб ласкова была.*

Конечно, в обществе, где «по отцу и сыну честь», пробраться наверх ему будет нелегко. Но он уже успел хорошо усвоить полезные «уроки». Так, он прекрасно понимает преимущества знакомства с влиятельными дамами, например «известной» Татьяной Юрьевной, которая имеет «полезных» друзей и родных. Чацкий, не одобряющий подобный образ действий, тем не менее убежден, что Молчалин «дойдет до степеней известных, ведь нынче любят бессловесных». На самом деле для карьеры в фамусовском обществе надо не только соответствовать системе угодничества и подхалимства, но еще и быть человеком абсолютно безнравственным и беспринципным. А этих качеств у Молчалина в избытке, о чем красноречиво свидетельствует его «роман» с Софьей.

Примером того, как эти качества помогают добиться успеха в фамусовском обществе, служит и полковник Скалозуб. Для Фамусова и его окружения это образец молодого человека, который пошел по «правильному» пути: «и золотой мешок, и метит в генералы». Недаром именно его Фамусов, как заботливый отец, прочит в женихи для Софьи. Ведь для того чтобы соответствовать запросам отца невесты, нужно всего-то «душ тысячки две родовых» и хороший чин. А Скалозуб знает, «чтоб чины добыть есть многие каналы...» Его история – яркое подтверждение тому, что в армии царят те же порядки, что и на гражданской службе. «Каналы», благодаря которым полковник Скалозуб добился высокого чина, очевидны – ведь во время войны 1812 года (а действие комедии происходит вскоре после ее окончания) он отсиживался в тылу, а подвиги совершали другие, которые погибали и тем самым помогли открыть «вакансии» для людей, подобных персонажу грибоедовской комедии.

История Скалозуба демонстрирует и подлинное лицо патриотизма фамусовского общества: истинному чувству здесь нет места, есть только показной порыв: «Кричали женщины ура! И в воздух чепчики бросали». Зато какое преклонение царит в этом обществе перед всем иностранным! Это касается и мод на наряды, и стремления щегольнуть в обществе французскими словечками, правда, в результате получается «смешенье языков: французского с нижегородским».

Мода на все иностранное и иностранцев дошла до того, что даже воспитание и образование детей доверено весьма сомнительным педагогам – «числом поболее, ценою подешевле». Это неудивительно, ведь хорошее, настоящее образование, как и подлинная культура, фамусовскую Москву не интересует, а серьезно пугает. Основные занятия и интересы членов фамусовского общества – это «обеда, ужины, и танцы», во

время которых можно не только приятно провести время, но и составить нужные знакомства, подыскать выгодных женихов для дочерей, протекцию для сыновей, а еще посплетничать за спиной у своих же знакомых.

Именно это мы наблюдаем в III действии, когда в дом Фамусова приезжают гости. Гости на балу у Фамусова составляют самостоятельную группу, без которых «галерея типов» фамусовской Москвы была бы неполной. Хотя это всего лишь эпизодические персонажи, и очерчены они порой одной-двумя чертами, но суть характеров схвачена писателем настолько точно, что они оказываются столь же запоминающимися, как и главные герои пьесы. Мы видим своеобразный «контингент невест» (шесть княжон и Графиня внучка) и «счастливую» семейную пару: «мужа-слугу» Платона Михайловича Горича и его супругу Наталью Дмитриевну; «остаток екатерининского века» – влиятельную московскую барыню Хлестову – и плута и мошенника Загорецкого, презираемого всеми, но необходимого, поскольку он «мастер услужить». Каждый из этих персонажей – своеобразный характер со своими неповторимыми особенностями. Но всем им присущи общие черты, которые позволяют объединить их в одну группу.

Несмотря на внешнюю суету, жизнь фамусовской Москвы течет очень однообразно. Она консервативна настолько, что спустя три года, во время которых Москва пережила наполеоновское нашествие, Чацкий не находит здесь, практически, никаких изменений: «Что нового покажет мне Москва? Вчера был бал, а завтра будет два». Энергия фамусовского общества собирается только для сохранения своих основ, борьбы с инакомыслием ощутив в Чацком того, кто нарушает покой, размеренный ход привычной жизни, фамусовское общество объявляет ему войну и применяет самое страшное свое оружие – сплетню. Силу ее понимают все. Но как только враг повержен и изгнан, «стихия» возвращается в свои берега, а Чацкого готовы даже пожалеть – по крайней мере на словах.

Но, пожалуй, самый интересный и неоднозначный персонаж комедии – это Софья, которая и дает ход сплетне о сумасшествии Чацкого, приводящей к его изгнанию из фамусовского общества. Казалось бы, она должна быть солидарна с фамусовским обществом, и, соответственно, мы могли бы отнести ее к «веку минувшему» вместе с ее возлюбленным Молчалиным и женихом Скалозубом. Но так ли это?

Даже у исследователей творчества Грибоедова до сих пор нет единого мнения по этому вопросу. Конечно, Софья сильно отличается от идеальных героинь комедий классицизма. Но все же ей присущи многие положительные черты, явно выделяющие девушку из той среды, в которой она родилась и воспитывалась. С одной стороны, это незаурядная личность, сильный, крупный характер. Она, конечно, во многом отличается от московских барышень, подобных княжнам Тугоуховским. Как справедливо заметил Гончаров, Софья обладает прекрасными свойствами души, а остальное – воспитание.

Даже ее предпочтение Молчалина, явно уступающего Чацкому в благородстве и уме, честности и культуре и во многих других замечательных качествах, вполне объяснимо. Ей, как и пушкинской Татьяне, довелось обмануться в своих ожиданиях. Ведь выбор ее пал на человека, необычного для ее круга, что потребовало немалого мужества и самостоятельности. Воображение девушки наделило «бессловесного» Молчалина всеми качествами идеального героя, а он до поры до времени успешно скрывал свое истинное лицо и подлинные интересы.

В то же время этот выбор можно объяснить и стремлением повелевать, так роднящим Софью с ее отцом. «Муж-слуга», идеал московских дам, вполне мог бы устроить и Софью. Во всяком случае, резкий и независимый характер Чацкого явно ей не по душе. Так что образ Софьи получился очень многогранным, неоднозначным, а в финале ее ждет не счастливый брак, а глубокое разочарование.

Таким образом, как справедливо заметил И.А. Гончаров, «в группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы». Но вместе с тем человеческие типы, составляющие эту Москву и показанные нам Грибоедовым, в чем-то оказываются не зависящими ни от времени, ни от места, ни от социального строя. В них есть то, что относится к вечным явлениям жизни. И если верно, что всякое новое дело «вызывает тень Чацкого», то всегда найдется и Фамусов, который, что бы ни случилось, скажет только: «Ах! Боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»

**Художественное своеобразие.** Комедия Грибоедова, если рассматривать ее в рамках того периода русской литературы, когда она была создана, поражает своей художественной смелостью, а современников автора столь ярко выраженные новаторские черты произведения иногда просто шокировали и вызвали недовольство. Это касается прежде всего реалистических черт комедии, преодоления правил классицизма, ставших оковами на пути реализации авторского замысла.

Новаторству в области жанра, композиции, системы образов и изображения персонажей соответствовало и новаторство языкового стиля. Об этом писал еще Белинский, отмечая, что, во-первых, комедия Грибоедова была написана «не шестистопными ямбами», как полагалось в высокой комедии, а «вольными стихами, как до того писались только басни». «Вольный стих» «Горя от ума» подготавливал переход русской драматургии к прозаическому реалистическому языку, языку гоголевского «Ревизора».

Во-вторых, комедия была написана «не книжным языком, которым никто не говорил, а живым, легким разговорным русским языком». Такой язык давал возможность создавать подлинно реалистические типы героев пьесы. Каждый из них говорит своим, присущим только ему языком, который становится средством речевой характеристики персонажа. Например, язык Фамусова выдержан в «старинном стиле» и содержит много элементов народной речи, архаизмов (едал, вдругорядь, испужал). Речь Чацкого литературная, книжная, с включением ораторских приемов («Где? укажите нам, отчества отцы, которых мы должны принять за образцы?»), порой эмоционально-лирическая (в разговорах с Софьей), порой сатирически-обличительная. Речь Молчалина отличается лаконизмом, точностью, характерные для чиновника обороты с прибавлением частицы «-с», выражающие почтение перед вышестоящими. Скалозуб груб, прямолинеен, в речи его много солдафонских выражений, а стиль ее похож на военные приказы («дистанции огромного размера»).

В-третьих, «каждое слово комедии Грибоедова поражало быстротою ума, и почти каждый стих в ней превращался в поговорку или пословицу». Об этом же писал и Пушкин: «О стихах я не говорю, половина должна войти в поговорку». Время подтвердило эти оценки. Немало афоризмов из «Горя от ума» вошло в разговорную речь и стало сейчас восприниматься как народные пословицы и поговорки: «счастливые часов не наблюдают», «свежо предание, а верится с трудом», «блажен кто верует, тепло ему на свете» и многие другие.

Таким образом, ритмическая гибкость грибоедовского текста в сочетании с естественностью разговорной речи стала ярчайшим образцом поэтического реализма.

**Значение произведения.** Современник Грибоедова А.А. Бестужев справедливо предсказал: «Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных». Это произведение вместе с трагедией

Пушкина «Борис Годунов», завершенной в 1825 году, стало началом нового реалистического этапа развития русской литературы. Традиции сатирической комедии Грибоедова унаследовал и развил Гоголь в комедии «Ревизор», а затем дело своих великих предшественников продолжил А.Н. Островский, завершивший создание русского национального реалистического театра. Но сатирические образы, созданные

Грибоедовым, нашли продолжение не только в драматургии. В «Мертвых душах» Гоголя Чичиков наследует многие черты Молчалина, а в сатирической хронике М.Е. Салтыкова-Щедрина «В среде умеренности и аккуратности» грибоедовские персонажи были своеобразно переосмыслены великим русским сатириком в духе своего времени.

Но, пожалуй, самое удивительное то, что комедия Грибоедова продолжает жить и в наши дни: ее ставят разные режиссеры во многих театрах, каждый раз находя все новые грани в так хорошо всем знакомых грибоедовских образах. И зрители каждый раз вынуждены соглашаться с той оценкой, которую дал этому произведению еще в 1872 году И.А. Гончаров в критическом этюде «Милльон терзаний»: «Комедия «Горе от ума» держится каким-то особняком в литературе. ...Она, как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей. И никому в голову не приходит, что настанет когда-нибудь и его черед».

**Точка зрения.** В комедии «Горе от ума» поставлено множество вопросов, на которые не может быть дан однозначный ответ. Но, несомненно, самой дискуссионной проблемой была и остается проблема ума, поднятая писателем в этом произведении. Познакомьтесь с несколькими точками зрения по этому вопросу.

Серьезная полемика вокруг проблемы ума развернулась сразу же после появления комедии Грибоедова. Многие современники писателя критически отнеслись к оценке ума главного героя пьесы. Наибольшую известность получило высказывание А.С. Пушкина: «Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми...» Правда, поэт отмечал: «Все, что говорит он, – очень умно», но видел в этом заслугу автора, а не героя. Другой современник Грибоедова М.Л. Дмитриев считал, что Чацкий лишь умничает, презирая других, а потому он выглядит особенно комично. П.А. Вяземский все же назвал Чацкого умным человеком, который один находится «посреди глупцов разного свойства», но при этом объявил его «бешеным», что вполне синонимично слову «сумасшедший».

Но высказывались и другие суждения. В.Г. Белинский сначала, как и большинство, был весьма резок в оценке Чацкого: «Это просто крикун, фразер, идеальный шум, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать ругать в глаза дураками и скотами – значит быть глубоким человеком?» Но со временем критик стал глубже и серьезнее воспринимать героя комедии. Он отмечал, что в монологах и репликах Чацкого чувствуется изливание «желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей», сонная жизнь которых на самом деле «есть смерть... всякой разумной мысли». Другой критик Д.И. Писарев не просто высоко оценил ум Чацкого, а увидел причину его страданий именно в том, что «вопросы, давно решенные в их уме, еще не могут быть даже представлены в действительной жизни». Другими словами, Писарев говорит о том, что герой комедии намного превосходит всех остальных и даже обогнал свое время.

Положительная оценка Чацкого окончательно утвердилась лишь после выхода критического этюда И.А. Гончарова «Милльон терзаний». Как и Писарев, Гончаров говорит о том, что Чацкий обогнал свое время, но при этом указывает на то, что это универсально-типологический герой, появление которого неизбежно «при каждой смене одного века другим». Отсюда вытекает и оценка Гончаровым героя комедии с точки зрения проблемы ума: «Можно было бы подумать, что Грибоедов, из отеческой любви к своему герою, польстил ему в заглавии, как будто предупредив читателя, что герой его умен, а все прочие около него не умны.

Но Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен. Словом, – это человек не только умный, но и развитой, с чувством, или, как

рекомендует его горничная Лиза, он «чувствителен, и весел, и остер!» Только личное его горе произошло не от одного ума, а более от других причин, где ум его играл страдательную роль».

### Основные понятия

Классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, творческая история, высокая комедия, комедия характеров, комедия положений, комедийные и театральные маски, амплуа, единство действия, единство места, единство времени, вольный стих, разговорный язык.

### Вопросы и задания

1. Кратко расскажите о жизненном и творческом пути Грибоедова.
2. Расскажите о творческой истории комедии «Горе от ума».
3. «Мизантроп» Мольера и «Горе от ума» Грибоедова. Сходство и различие интриги. Образ героя-умника.
4. Две линии в сюжете комедии и развитие действия. Завязка, кульминация и развязка.
5. Как поставлена и разрешена проблема «ума» в комедии?
6. Мир Чацкого и мир Фамусова. Как распределены действующие лица?
7. Различные амплуа Чацкого, Молчалина и Фамусова. Приведите примеры.
8. Роль Софьи в интриге комедии.
9. Почему неглупая девушка попала в глупое положение?
10. Чацкий: герой-резонер или самостоятельное лицо? Чацкий и Грибоедов, герой и автор – каковы их отношения?
11. Пушкин о комедии. Поясните пушкинскую позицию.
12. В чем функция Репетилова?
13. Молчалин: персонаж прошлого или будущего? Маски Молчалина.
14. Как преобразованы в комедии классицистические единства?
15. Расскажите о стихе и языке комедии.
16. Значение комедии в истории литературы.

### Литература

- Аникст А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.
- Асмус В.Ф.* «Горе от ума» как эстетическая проблема. – В кн.: В.Ф. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
- Борисов Ю.Н.* «Горе от ума» и русская стихотворная комедия: У истоков жанра. Саратов, 1977.
- «Век нынешний и век минувший...»: Комедия «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
- Гершензон М.О.* Грибоедовская Москва. М., 1991.
- «Горе от ума» в русской критике. М., 1987.
- А.С. Грибоедов.* Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977.
- Лебедев А.А.* Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.
- Лебедев А.А.* «Куда влечет тебя свободный ум». М., 1982.
- Медведева И.Н.* «Горе от ума» А.С. Грибоедова. М., 1974.
- Пиксанов Н.К.* Комедия «Горе от ума». Он же. История текста «Горе от ума» и принципы настоящего издания. – В кн.: А.С. Грибоедов. Горе от ума. М. («Литературные памятники»), 1969. То же – М., 1987.
- Степанов Л.А.* Драматургия А.С. Грибоедова. – В кн.: История русской драматургии XVII–XIX века. Л., 1982.
- Степанов Л.А.* Эстетическое и художественное мышление А.С. Грибоедова. Краснодар, 2001.

## Лекция 6 ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЕКАБРИСТОВ

План:

1. Феномен декабризма в русской культуре 1820-х годов.
2. Рылеев К. Ф.
3. Кюхельбеккер В. К.
4. Одоевский А. И.

### Феномен декабризма в русской культуре 1820-х годов

Наряду с психологическим течением русского романтизма возникло *гражданское, или социальное, течение*. Его ядро составили литераторы-декабристы. Поэтому гражданский, или социальный, романтизм еще называют *декабристским романтизмом*. Однако декабристский романтизм – только часть гражданского, или социального, течения русского романтизма. Понятие гражданского романтизма шире понятий декабристский романтизм и декабристская литература. К нему относятся (в определенные периоды) творчество не только участников декабристских организаций, но и литераторов, не принимавших участия в движении декабристов (П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Н.М. Языкова и др.). Однако формирование гражданского, или социального, течения связано прежде всего с литературной и общественной деятельностью декабристов, оно наиболее ярко, полно и последовательно воплотилось в их творчестве. К числу крупнейших писателей-декабристов относятся П.А. Катенин, Ф.Н. Глинка, В.Ф. Раевский, К.Ф. Рылеев, братья Н.А. и А.А. Бестужевы, В.К. Кюхельбекер, А.И. Одоевский, А.О. Корнилович.

Русская и особенно советская наука предприняла огромные усилия для изучения декабристского движения. Отыскан и опубликован обильный источниковедческий материал, изучены классовые истоки декабризма, обследованы экономические концепции, правовые взгляды, теории государственного устройства. Издан обобщающий труд М. В. Нечкиной «Движение декабристов» (М., 1955). И однако современной науке, как убедительно показал недавно Н. Н. Скатов, явно не хватает целостного взгляда на декабризм как на уникальное в своем роде общественное движение начала XIX века. Корни декабризма связаны с Отечественной войной 1812 года, явившейся в летописях русской истории событием, пробудившим и определившим на века коренные основы русского национального самосознания. В этой связи, полагает Н. Н. Скатов, «декабризм отличает не столько единство принципов и взглядов, сколько многообразие их, и когда мы говорим, что для декабризма характерно... что декабризм включает... что декабризму свойственно... в сущности, речь идет чаще всего не о том, что покрывает декабризм в целом, а о том, что в нем есть в частности. Но это многообразие как особенность движения прямо связано с единством нового человеческого типа, появившегося и сложившегося в русской истории на рубеже 10-20-х годов XIX века, новой человеческой личности, возникшей на волне национального подъема и наиболее полно этот подъем выразившей.

Подобно Пушкину, так универсально представившему нам мировой художественный опыт, декабризм стремился охватить мировой, от античности идущий, опыт гражданской жизни и политической борьбы. Подобно тому как Пушкин опирался на предшествующую русскую литературную традицию, декабризм глубокими и разветвленными корнями уходил в традиции русского республиканизма (Радищев), передовой русской публицистики и литературы...». Заметив, что на вызов, брошенный



Петром Великим, Россия сто лет спустя ответила «громким явлением Пушкина», А. И. Герцен сказал, что и декабрист – «это человек, который завершает эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю...». ««На рубеже столетий, – продолжает Н. Н. Скатов, – после Отечественной войны 1812 года, новая Россия рождала новый тип, новую личность, первого своего художника и первых своих революционеров, „вестников нового мира“... „...Именно 1812 год, а вовсе не заграничный поход создал последующее общественное движение, которое в своей сущности было не заимствованным, не европейским, а чисто русским“», – говорил М. Муравьев-Апостол. В этом смысле сам тип декабриста („Мы – дети 1812 года“, – писал тот же Муравьев-Апостол) – прямое следствие народного национального развития, одна из высших точек, завершивших становление нации, явление, сформировавшееся на основе широчайшего общенационального движения».

В известном смысле декабризм был реакцией на кровавые события Великой французской революции и на последующие за ними наполеоновские войны, принесшие столько слёз, крови, смерти и зла людям Европы. Вспомним, как формирующийся декабрист Ф. Глинка, один из основателей «Союза благоденствия», оценивал события Французской революции в «Письмах русского офицера». Надо прямо сказать, что декабристское движение в трудах учёных советского времени было слишком революционизировано: о нём судили по республиканской программе Пестеля и конституционной – Н. Муравьева, а то и по сумасбродным планам некоторых отчаянных сорвиголов, без которых, к сожалению, не обходится ни одно серьёзное политическое движение. А между тем декабризм явил в своём развитии великое множество самых различных программ, в том числе и умеренно-просветительского реформистского толка.

Опубликованная лишь в 2001 году книга одного из крупнейших идеологов декабризма Н. И. Тургенева «Россия и русские» не может не внести существенных поправок в наше представление о сути декабристского движения. Николай Тургенев пишет, в частности: «Я сказал, что Александр хотел даровать России представительные учреждения, могу прибавить, что он не имел в виду ограничиться обещаниями. Самодержец действительно повелел выработать проект конституции для своей империи. Проект был составлен и значительно позже, кажется, напечатан в периодическом издании под названием Portafolio. Этот труд был возложен на императорского комиссара в Польше Новосильцева. По мере подготовки проекта он частями представлял его на рассмотрение императора. <...> В короткий либеральный период, о котором я говорил выше, и в расцвет свободомыслия некоторые молодые люди задумали ускорить распространение новых идей и направить их к цели полезной и практической. Побывав во время войны в Германии и узнав о тамошних тайных обществах, они переняли сию мысль, решили объединиться в союз, организованный по образцу этих обществ, и принимать в него людей, стремившихся к общественному благу. Спешу сразу сказать, что в то время русское правительство пользовалось в обществе почти безграничным доверием, ибо полагали, что оно искренне поощряет спасительные реформы, и основатели общества всерьёз обсуждали, не стоит ли обратиться к правительству за поддержкой, и решили действовать своими силами и втайне от государя только из опасения, что их замыслы могут быть неверно поняты. Это свидетельствует о неопытности основателей тайных обществ в России и доказывает искренность и безобидность их намерений».

В послесловии к первому полному русскому изданию книги «Россия и русские» С. В. Житомирская пишет: «Советская историческая наука, усилиями которой за семьдесят лет была издана и не раз переиздана масса документов, писем, мемуаров первых русских революционеров, с не меньшим упорством, чем царская цензура, воздерживалась от публикации этой книги на русском языке... Очевидна поэтому

необходимость нового возвращения к объективному анализу идеологии декабризма во всей его истинной сложности и неоднородности. С тем же вниманием, с каким ранее анализировались преимущественно взгляды сторонников военной революции, нужно глубже изучить другое направление движения декабристов, и не просто раз навсегда осудив его реформистские, либерально-конституционные взгляды, а приложив усилия к пониманию их места и значения. Пора перестать просто игнорировать тот факт, что один из создателей „Союза спасения“, такой выдающийся теоретик движения, как Никита Муравьев, начавший с самых крайних революционных воззрений, еще до восстания 1825 года пришел к тем же взглядам, что и выразитель идей иного направления декабристской мысли Николай Тургенев».

«Две эти тенденции – либерально-реформистская и революционная – развивались параллельно на всем протяжении деятельности тайных обществ 20-х годов, но с течением времени расходились все дальше друг от друга. А после событий 1825 года одна из них отразилась в сибирском и послесибирском письменном наследии сторонников революционного пути, подводившем итоги коллективного осмысления на каторге и в ссылке уроков движения, другая же нашла наиболее полное выражение в книге Николая Тургенева „Россия и русские“».

Эти факты подтверждают правоту той целостной характеристики декабризма, какую дает ему Н. Н. Скатов: «„Лучшие люди из дворян“ были тогда вообще лучшими людьми, явившими наиболее полное, максимально концентрированное выражение сущностных сил человека, великолепной универсальности ума и духа, всеобщей человеческой способности. Как историки, они, наверное, проигрывали Карамзину, как художники – Пушкину, как государственные чиновники – Сперанскому, как военные специалисты – Милорадовичу. Но трудно найти людей, явивших в совокупности и порознь большую широту интересов, большее разнообразие способностей и задатков... Опять-таки, декабризм теоретически демонстрировал необычайное разнообразие революционных (и либеральных. – Ю. Л.) принципов, программ и путей, содержа их все, так сказать, в зерне».

Расхожим в советской исторической науке был упрек декабристам в том, что они оказались «страшно далеки от народа». Однако эта «далекость» от народа революционного декабристского крыла порождалась, как это ни странно покажется на первый взгляд, самоотверженной любовью к народу и России. Опыт кровавых событий Французской революции, помноженный на собственные российские мятежи, призывал их к предельной осторожности. Авторы агитационно-революционных солдатских песен А. Бестужев и К. Рылеев не случайно боялись пускать их в крестьянскую среду. «Сначала мы было имели намерение распустить их в народе, – признавался А. Бестужев на следствии, – но после одумались. Мы более всего боялись народной революции, ибо она не могла быть не кровопролитна и не долговременна, а подобные песни могли бы онаю приблизить...» Они допускали возможным распространение таких песен лишь среди солдат, совершивших вместе с ними великий освободительный поход. «Война 1812 года пробудила народ русский и составляет важный период в его политическом существовании, – писал И. Д. Якушкин. – Между солдатами не было уже бессмысленных орудий, каждый чувствовал, что он призван содействовать в великом деле» (курсив мой. – Ю. Л.).

Недаром Пушкин не только от себя лично, но и от целого поколения дворян-декабристов, к которому он принадлежал, дал в «Капитанской дочке» емкую формулу крестьянского бунта: «Не приведи Бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка».

Именно потому даже самые радикально настроенные круги декабристов делали ставку на бескровную революцию. «Беспорна, – пишет Н. Н. Скатов, – подчиненность декабристов высшему нравственному императиву, как он ими понимался. Впрочем, так же как и политическому расчету. Об ужасах Французской революции и горьком послереволюционном европейском опыте думали все и, может быть, в еще большей степени, чем революционной народной стихии, боялись наполеонизма».

**Поэтические искания декабристов.** Мечтая, как все романтики, о благотворных нравственных и духовных переменах в своем Отечестве, декабристы полагали, что именно эти перемены приведут к исцелению вековых социальных язв, среди которых на первом месте у них стояло крепостное право. Унаследовав от просветителей убеждение, что «мнения правят миром», декабристы в первую очередь разработали широкую программу нравственного воспитания в русском человеке свободного гражданина, всю душу любящего свое Отечество и готового жизнью пожертвовать для его блага и процветания.

На литературу они смотрели по-особому. Они видели в ней действенный фактор изменения и обновления самой жизни. Поэтическое слово и дело в их понимании были нераздельными понятиями. В центре их эстетических взглядов была идея одействования искусства. Эту идею нового синтеза искусства и жизни вынашивал сто лет спустя на очередном разломе исторических эпох Александр Блок: «Потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. Чтобы слово стало плотью, художник – человеком. Пока же слова остаются словами, жизнь – жизнью, прекрасное – бесполезным, полезное – некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства».

Декламационная устремленность высокой патриотической поэзии, призванной оказывать прямое и непосредственное воздействие на читателя, пробуждая в нем волю к героическому поступку, возникла у будущих декабристов еще в годы Отечественной войны. «Тогда, по утверждению А. Бестужева, слова отечество и слава электризовали каждого». Именно тогда Ф. Глинка создает цикл военно-патриотических песен, обращаясь, с одной стороны, к метрическим формам народной поэзии, а с другой – к фразеологии и пафосу торжественной оды. Декламационность, предполагающая прямое обращение к слушателям, и высокая фразеология («сын отечества», «герой», «тиран», «свобода», «оковы») органически перейдут потом в поэзию декабризма.

Поэты «гражданского романтизма» усматривали источник зла в окружающих человека обстоятельствах и утверждали идеал гражданина-патриота, любящего свое отечество и вступающего в решительную борьбу с «самовластием», с несовершенным устройством общества. В литературе они видели эффективное средство патриотического воспитания человека-борца. В уставе декабристского «Союза благоденствия» (1818-1821) «Зеленая книга» было записано, что «сила и прелесть стихотворений» состоит «более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих». «Описание предмета или изложение чувства, не возбуждающего, но ослабевающего высокие помышления, как бы оно прелестно ни было, всегда недостойно дара поэзии».

В оценке художественного метода, которым пользовались поэты-декабристы, в нашей науке существовали разные точки зрения. Ю. Г. Оксман называл лирику первой четверти XIX века временем позднего расцвета русского классицизма, считая его представителями Батюшкова, Гнедича, Катенина, Грибоедова, Рылеева, Кюхельбекера, Ф. Глинку и даже раннего Пушкина. Однако большинство исследователей склонны говорить об органическом сочетании романтизма с классицизмом в их творчестве. Л. Я. Гинзбург уточняет эту точку зрения, утверждая, что в основу эстетической программы

декабристов лег классицизм позднего, просветительского толка, вместе с руссоизмом и немецким движением «бури и натиска».

Эстетика гражданского романтизма заимствовала от классицизма XVIII века требование «высокого» содержания искусства, она обращалась к жанру оды, лироэпическому гимну, сатире. Она вступала в полемику с «унылым элегизмом» школы Жуковского, предпочитая культ сильных и высоких гражданских чувств. Лирический монолог поэта «гражданского романтизма» утверждался не в жанре элегического размышления с его утонченным психологизмом, пристрастием к иррациональным проявлениям человеческой психики, а в гражданской, одической традиции с ее ораторско-декламационным стилем. Вместо элегических формул «розы», «слезы», «младость», «радость» в поэзии декабристов обрели эмоционально окрашенное звучание иные «слова-сигналы»: «тиран», «вольность», «цепи», «кинжал». Но в то же время поэзия гражданского романтизма опиралась на опыт романтизма психологического, использовала открытую им многозначность и полисемантизм поэтического слова. Старославянизмы и другие слова «высокого» стиля классицизма потеряли в их творчестве свойственную классицизму рациональность и однозначно прямой предметный смысл. Высокое слово у декабристов приобрело дополнительные образные наслоения, эмоциональные ореолы, окрасилось личностным отношением автора, стало звучать как торжественная музыка.

Поэты гражданского романтизма не удовлетворены камерностью, интимной замкнутостью содержания поэзии школы Жуковского, их не устраивает поэтический язык, не предназначенный для передачи возвышенных, патриотических чувств и народного просторечия.

### **Кондратий Федорович Рылеев (1795-1826)**

Наиболее последовательно радикальные настроения декабристов выразила поэзия Кондратия Федоровича Рылеева. Он начал свой творческий путь в русле карамзинского направления. Но вскоре, как многие из его собратьев, офицеров-декабристов, он не смог уже терпеть деспотические аракчеевские порядки, водворившиеся в армии по окончании Отечественной войны. «Для нынешней службы нужны подлецы, – писал он матери, – а я, к счастью, не могу им быть». Молодой офицер уходит в отставку, переезжает в Петербург, сближается со столичными литераторами. Осенью 1820 года в журнале «Невский зритель» он публикует сатиру «К временщику»:

Надменный временщик, и подлый и коварный  
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,  
Неистовый тиран родной страны своей,  
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!  
Ты на меня взирать с презрением желаешь  
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь!  
Твоим вниманием не дорожу, подлец;  
Из уст твоих хула – достойных хвал венец!

«Нельзя представить изумления, ужаса, даже, можно сказать, оцепенения, какими поражены были жители столицы при сих неслыханных звуках правды и укоризны, при сей борьбе младенца с великаном [Аракчеевым]», – вспоминал друг Рылеева Николай Бестужев. Надменному временщику ничего не оставалось, как сделать вид, что эти дерзкие стихи направлены не по его адресу, хотя весь образованный Петербург знал это.

Противоположной по жанру этому сатирическому посланию явилась ода Рылеева «Гражданское мужество» (1823), обращенная к генералу Мордвинову, который своими либеральными начинаниями приводил в бешенство членов Государственного совета:

Вотще неправый глас страстей

И с злобой зависть, козни строя,  
В безумной дерзости своей  
Чернят деяния героя.  
Он тверд, покоен, невредим,  
С презрением внимая им,  
Души возвышенной свободу  
Хранит в советах и в суде  
И гордым мужеством везде  
Подпорой власти и народу.

«Внося новое содержание в лирику, декабристы видоизменяли ее жанровые формы, – отмечал А. Н. Соколов. – Классическая ода была гражданским жанром. Но политическая тема здесь не становилась переживанием индивидуальной личности. Одописец эпохи классицизма, от лица которого воспевалось высокое лицо или событие, оставался абстрактным образом поэта. Романтическая ода декабристов стала выражать личное чувство, предметом которого выступает общественное явление. В этой эволюции жанра отразился тот переворот в поэзии, который был произведен романтиками». Стихи написаны Рылеевым прямо от лица молодого поколения, голос которого постоянно врывается в мерные, возвышенные ритмы оды, очеловечивая их трепетом личностного чувства: «Но нам ли унывать душой», «О так, сограждане, не нам в наш век роптать на Провиденье», «Одушевленные тобой», «В восторге затрепещут внуки». Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) видел в современной оде не обозначение жанра поэзии классицизма, но определение гражданской направленности и высокого эмоционального строя лирического произведения. Это отказ от психологического самоанализа элегической поэзии и осознанное, целенаправленное эмоционально-психологическое обеднение лирики за счет ее возвышения. Таким образом, ода декабристов не была возвратом к поэтике классицизма XVIII века с его рационализмом и строжайшими жанровыми канонами.

В стихотворении К. Ф. Рылеева «Я ль буду в роковое время...» (1824) идеальный образ гражданина, смелого, целеустремленного, готового жертвовать собой, противопоставлен «изнеженному племени переродившихся славян»:

Я ль буду в роковое время  
Позорить гражданина сан  
И подражать тебе, изнеженное племя  
Переродившихся славян?  
Нет, не способен я в объятьях сладострастья,  
В постыдной праздности влачить своей век молодой  
И изнывать кипящею душой  
Под тяжким гнетом самовластья.

Обращаясь к равнодушным, охладевшим душою современникам, лирический герой Рылеева хочет разбудить их пламенным призывом к борьбе за свободу Отчизны. Романтическая антитеза определяет в этом стихотворении все, даже особенности поэтической рифмовки. Это рифмовка, в которой первое слово дает ассоциации с легкой поэзией школы Жуковского, а второе – по контрасту – с гражданской, политической лирикой: «сладострастье» – «самовластье», «неги» – «Риеги». В посвящении к поэме «Войнаровский», обращаясь к своему другу А. Бестужеву, Рылеев скажет о своих стихах:

Как Аполлонов строгий сын,  
Ты не увидишь в них искусства;  
Зато найдешь живые чувства:  
Я не Поэт, а Гражданин.

Назначение своей поэзии декабристы видели «не в изнеживании чувств, а в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего». Они были глубоко убеждены, что только те стихи достойны признания, дух и пафос которых непосредственно входит в жизнь и участвует в жизнестроительстве.

С этой же целью они обращались к историческому прошлому, стремясь «возбуждать доблести сограждан подвигами предков». В фольклоре декабристов интересовали не лирические народные песни, не сказки, а исторические предания. В древнерусской литературе они ценили воинские повести, где, по словам А. Бестужева, «непреклонный, славлюбивый дух народа дышит в каждой строке». Наиболее ярким примером исторической поэзии декабристов были «Думы» Рылеева. В предисловии к ним поэт сказал: «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти – вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине: ничто уже тогда сих первых впечатлений, сих ранних понятий не в состоянии изгладить. Они крепнут с годами и творят храбрых для боя ратников, мужей доблестных для совета».

Сюжеты своих «дум» Рылеев заимствует в народных легендах и преданиях, в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Герои дум – мученики, страдальцы, гибнущие за правое дело, вступающие в решительную борьбу с носителями общественного зла. В думах в отличие от классической оды или поэмы преобладает лирическое начало, ключевую роль в них играют монологи героев, эмоционально насыщенные, возвышенные, исполненные патриотических чувств. Героев окружают романтические пейзажи – ночь, буря, скалы, темные тучи, сквозь которые пробивается луна, вой ветра и блеск молний («Смерть Ермака», «Ольга при могиле Игоря», «Марфа Посадница»).

Однако еще Пушкин обратил внимание на отсутствие историзма в думах Рылеева: история для него – иллюстрация, собрание положительных или отрицательных примеров, имеющих прямой агитационный смысл. Поэтому герои дум говорят одинаковым, возвышенно-декламационным языком. Лишь в отдельных произведениях Рылеев приближается к исторической достоверности в передаче характеров и обстоятельств, какая была, например, уже доступна Пушкину в его «Песне о вещем Олеге». Не случайно Пушкин высоко оценил думу Рылеева «Иван Сусанин» и увидел проблески возмужавшего дарования в поэме «Войнаровский».

Именно в поэме «Войнаровский» (1823-1825) получил наиболее строгое и четкое воплощение жанр романтической поэмы декабристов. В соответствии с историческими интересами Рылеев выбирает в качестве основного события поэмы борьбу украинского народа за свою независимость в момент выступления украинского гетмана Мазепы против Петра I. Войнаровского как ближайшего сподвижника Мазепы читатель поэмы встречает уже в далекой якутской ссылке. Подобно пушкинскому герою из поэмы «Кавказский пленник», Войнаровский одинок, оторван от общества. Но в отличие от разочарованного, хладного сердцем героя южных поэм Пушкина Войнаровский целен душой: это герой-гражданин, в котором горит «пламень пылкий» любви к родине и свободе. Да, он порою угрюм и мрачен, но не от разочарования и охлаждения, как у традиционного байронического героя, а от невозможности пустить в дело кипящие в душе силы. Да, Войнаровский недоверчив, он всегда дичится и молчит. Но это не гордое одиночество романтического героя, а полное отсутствие дружеской среды:

Иных здесь чувств и мнений люди:

Они не поняли б меня...

Исследователь жанра романтической поэмы А. Н. Соколов обратил внимание, что и в построении своей поэмы Рылеев проявляет большую самостоятельность: в «Войнаровском» отсутствуют перестановки и разрывы в изложении сюжета, которые

характерны для романтической композиции байронической поэмы с ее принципами «вершинности» и «недосказанности». В рассказе Войнаровского повествование следует естественному ходу событий начиная с юных лет героя. Отход от романтической условности особенно заметен в развернутых описаниях природы Якутского края:

В стране метелей и снегов,  
На берегу широкой Лены,  
Чернеет длинный ряд домов  
И юрт бревенчатые стены.  
Кругом сосновый частокол  
Поднялся из снегов глубоких,  
И с гордостью на дикий дол  
Глядят верхи церквей высоких...

«С Рылеевым мирюсь. „Войнаровский“ полон жизни», – писал Пушкин брату в январе 1824 года, познакомившись с рукописью поэмы. А впоследствии он сказал о Рылееве: «Слог его возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти еще нет». Но талант Рылеева-поэта не успел раскрыться полностью. Накануне восстания 14 декабря 1825 года именно его квартира превратилась в штаб. Поэт предчувствовал, что идет на верную смерть. В отрывке из поэмы «Наливайко» он сказал:

Погибну я за край родной, –  
Я это чувствую, я знаю...  
И радостно, отец святой,  
Свой жребий я благословляю!

Накануне восстания он говорил своим друзьям: «Судьба наша решена... Но мы начнем. Я уверен, что погибнем, но пример останется».

Священник Мысловский, который часто посещал Рылеева в крепости, встретил в нем «истинного христианина, готового душу положить за други своя». На кленовом листе Рылеев нацарапал для передачи своему другу-соузнику Евгению Оболенскому такие стихи:

Творец! Ты мне прибежище и сила,  
Вонми мой вопль, услышь мой стон:  
Приникни на мое моление,  
Вонми смирению души,  
Пошли друзьям моим спасенье,  
А мне даруй грехов прощенье  
И дух от тела разреши.

«Он веровал, – вспоминали друзья, – что если человек действует не для себя, а на пользу ближних и убежден в правоте своего дела, то, значит, само Провидение им руководит».

Так в поздних стихах Рылеева, написанных в каземате Петропавловской крепости, появились христианские мотивы, сближающие его лирику с псалмами Ф. Глинки, с элегиями Жуковского. Синтез двух течений русского романтизма, гражданского и психологического, намечается уже в поэзии Пушкина начиная со стихов петербургского периода. Но завершится этот синтез в 1830-е годы в поэзии и прозе «любомудров» и лирике М. Ю. Лермонтова.

### **Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1779 – 1846)**

Вильгельм Карлович Кюхельбекер был принят в тайное общество декабристов за месяц до восстания, но его участие в нем было не случайным, к нему органически подводил поэта весь жизненный и творческий опыт. Еще в Лицее он вступил в первое тайное общество «Священная артель», организатором которого был Иван Григорьевич Бурцев

и куда входили офицеры Генерального штаба с примкнувшими к ним молодыми лицеистами – Вольховским, Пушиным, Дельвигом и Кюхельбекером. В квартире, где жили артелью Бурцев, братья Александр и Николай Тургеневы, Петр Колошин, а по окончании Лицея – Владимир Вольховский, висел «вечевой колокол», в который звонил каждый член артели, собирая друзей для беседы. Члены артели слушали лекции о политических науках у лицейских профессоров Галича, Германа, Куницына. Из этого круга, распавшегося в 1817 году, Кюхельбекер вынес понятия «святое братство», «святыя мечтания», «счастье отчизны», «дружество».

По окончании Лицея с серебряной медалью Кюхельбекер определяется на службу в Главный архив иностранной коллегии, а также читает лекции по русской литературе в Благородном пансионе при Главном педагогическом институте. «Мысль о свободе и конституции была в разгаре. Кюхельбекер ее проповедовал на кафедре русского языка», – вспоминал один из его учеников.

Поэзия овладела умом и сердцем Кюхельбекера еще в Лицее, и первоначально он развивался как поэт в русле карамзинского направления, но с небольшими оттенками. Если Пушкин и Дельвиг были очарованы Батюшковым и французской легкой поэзией, то Кюхельбекер проявлял внимание к немецкому предромантизму. Пушкин и Дельвиг воспевали радости жизни, Кюхельбекер предавался грустным размышлениям о жизни и смерти: «Шумная радость мертва; бытие в единой печали, / В горькой любви, и в плаче живом, и в растерзанном сердце!» Уже в ранней лирике появляется ведущая в творчестве Кюхельбекера тема высокого поэта. Это Гений с «могущей душой, в чистом мечтаньи – дитя!» «Сердцем выше земли, быть в радостях ей не причастным / Он себе самому клятву священную дал!» («К Пушкину», 1818).

Но вскоре образ унылого поэта с детски чистой душой, витающего вне жизни, перестает удовлетворять Кюхельбекера. Поэт становится членом «Общества любителей российской словесности», возглавляемого Федором Глинкой. Под его влиянием к началу 1820-х годов в лирике Кюхельбекера появляется новый тип человеческого характера: человек-герой, борющийся с врагами отечества. Изменяется и образ поэта: теперь это пророк, учитель, вещающий людям истину, громящий пороки общества, грозящий гибелью тиранам. Спустя несколько лет в четвертом выпуске издаваемого Кюхельбекером альманаха «Мнемозина» он дает следующую характеристику поэту: «Поэт некоторым образом перестает быть человеком: для него уже нет земного счастья... В одних бурях, в борьбе с неумолимою судьбою взор его проясняется и грудь дышит свободнее: жизнь и движение – вот его стихия! Он радостно погибнет среди общего разрушения под гулом грома и при зареве пожаров; но не в состоянии доживать свой век среди мелких страстей и сплетней».

В 1820 году, услышав вест о ссылке Пушкина из Петербурга, на заседании «Вольного общества любителей российской словесности» Дельвиг прочитал свое стихотворение «Поэт», в котором утверждал свободу и в «бурное ненастье», и «под звук цепей». В продолжение этих мыслей Дельвига 22 марта Кюхельбекер прочел на заседании общества свое стихотворение «Поэты», в котором обличал гонителей свободной поэзии, сравнивал участь своих друзей Баратынского и Пушкина с участью Мильтона, Озерова и Тассо, прославлял союз поэтов:

О Дельвиг, Дельвиг! Что награда  
И дел высоких, и стихов?  
Таланту что и где отрада  
Среди злодеев и глупцов?  
Стадами смертных зависть правит;  
Посредственность при ней стоит  
И тяжкою пятою давит  
Младых избранников харит.



Поэт говорит о том, что земная жизнь была для всех поэтов мира «полна и скорбей и отравы», что все они шли в дальний храм безвестной славы тернистою дорогой. А между тем роль поэта в мире по воле Бога неизмеримо велика: он призван напоминать рабам земной персти о вечной жизни. Присутствие поэтов в мире искупает грехи людей, погрязших в земных заботах и страстях. Священный долг поэтов – направлять жизненный путь «братьев», напоминать им об «отчизне», давить «извергов и змей». Поэзия, язык богов, настолько сильна, что она может поколебать несправедную власть. Кюхельбекер славит в финале своих стихов святое дружество поэтов:

О Дельвиг! Дельвиг! что гоненья?  
Бессмертие равно удел  
И смелых, вдохновенных дел,  
И сладостного песнопенья!  
Так! не умрет и наш союз,  
Свободный, радостный и гордый,  
И в счастье и в несчастье твердый,  
Союз любимцев вечных муз!  
О вы, мой Дельвиг, мой Евгений!  
С рассвета ваших тихих дней  
Вас полюбил небесный Гений!  
И ты – наш юный корифей -  
Певец любви, певец Руслана!  
Что для тебя шипенье змей,  
Что крик и Филина и Врана? -  
Лети и вырвись из тумана,  
Из тьмы завистливых времен.  
О други! песнь простого чувства  
Дойдет до будущих племен –  
Весь век наш будет посвящен  
Труду и радостям искусства...

Вице-президент общества В. Н. Каразин был в шоке от такой дерзости и смелости. Он не преминул написать министру внутренних дел несколько доносов, в которых обвинял поэтов-друзей в политической неблагонадежности. Содержание его доносов стало известно членам общества. Н. И. Гнедич произнес по этому поводу речь «О назначении поэта». Каразина из общества исключили. Но над Кюхельбекером нависла угроза высылки. Тогда по рекомендации Дельвига вельможа А. Л. Нарышкин пригласил поэта в качестве «секретаря и собеседника» в длительное заграничное путешествие по странам Западной Европы. В Париже Кюхельбекер свел дружбу с французскими либералами и в обществе «Атеней», возглавляемом Бенжаменом де Констаном, выступил с лекцией о русском языке и о конституционных переменах, на пороге которых якобы находится Россия. Парижская полиция лекции запретила, «дружба» с Нарышкиным оборвалась. Кюхельбекер с трудом добирался до Петербурга. Но слухи о его политической неблагонадежности не дают возможности определиться на государственную службу. И тогда главноуправляющий Грузией генерал А. П. Ермолов берет Кюхельбекера под свое крыло. Он едет на Кавказ, сводит там дружбу с Грибоедовым, но в 1822 году вынужденно подает прошение об увольнении за участие в дуэли. В 1822 году в Москве он вновь встречается с Грибоедовым, знакомится с В. Ф. Одоевским и приступает к изданию декабристского альманаха «Мнемозина».

В период европейского путешествия и пребывания на Кавказе главной в лирике Кюхельбекера становится тема европейских революций и восставшей Греции. Для этих стихов характерно боевое начало, обилие призывных интонаций: «Ты слышишь ли глас, / Зовущий на битву, на подвиги нас? – / Мой пламенный юноша, вспрянь! / О друг, –

полетим на священную брань! («К Ахатесу», 1821). «Друзья! Нас ждут сыны Эллады! / Кто даст нам крылья? Полетим!» («К Румью!», 1821).

Как считает Н. В. Королева, «дифирамбический восторг» высокого стиля гражданского романтизма», столь свойственный Кюхельбекеру, «отнюдь не означал обязательного оптимистического решения темы, – напротив, трагизм судьбы лирического героя усиливает эмоциональную напряженность стиха и его агитационно-ораторское воздействие». Но в то же время «собственная индивидуальность Кюхельбекера-поэта раскрывается также только с одной своей стороны: высокий дух, героические порывы и гонения, несчастья, трагические случаи. Всякое психологическое углубление и самораскрытие полностью отсутствует».

Именно в таком ключе раскрывается в творчестве Кюхельбекера любимый им образ гонимого борца-поэта. В 1822 году в Тифлисе он пророчески предсказывает свою участь:

А я – и в ссылке, и в темнице

Глагол Господень возвещу:

О Боже, я в Твоей деснице!

В соответствии с представлениями немецких романтиков Кюхельбекер видит в поэте Божьего избранника, вещающего людям высшую истину:

На Бога возложу надежду:

Не Он ли в мир меня облек?

Не Он ли черную одежду,

Хулу и скорбь с меня совлек?

Вера в божественную природу поэтического слова влечет за собой уверенность в его всеисиие. Словом поэта рушатся троны тиранов, в ничтожество превращаются ложные кумиры временщиков. Не потому ли их пророческого дара так трепещет низменная толпа, погрязшая в земных грехах? В стихотворении «Участь поэтов» (1823) Кюхельбекер предвосхищает тему лермонтовского пророка:

О сонм глупцов бездушных и счастливых!

Вам нестерпим кровавый блеск венца,

Который на чело певца

Кладет рука камен, столь поздно справедливых!

Так радуйся ж, презренная толпа,

Читай былых и наших дней скрывали:

Пророков гонит черная судьба;

Их стерегут свирепые печали;

Они влачат по мукам дни свои,

И в их сердца впиваются змии.

Наделяя поэта Миссией глашатая высших божественных истин, Кюхельбекер окружает его образ нимбом ветхозаветного пророка. В стихотворении «Пророчество» (1822) он впервые дает тему, подхваченную Пушкиным в его стихотворении «Пророк» (1826):

Глагол Господень был ко мне

За цепью гор на бреге Кира:

«Ты дни влачишь в мертвящем сне,

В объятьях леностного мира:

На то ль тебе Я пламень дал

И силу воздвигать народы? -

Встань, певец, пророк Свободы!

Воспрянь, взвести, что Я вещал!»

14 декабря 1824 года Кюхельбекер, явившись на Сенатскую площадь с палашиом и пистолетом – «для того, что в подобных случаях без оружия не бывают», развернул там

восторженную деятельность революционера-романтика, не соизмеряющего свои силы с жизненной реальностью. Он был арестован, судим, приговорен к смертной казни отсечением головы. Лишь по ходатайству великого князя Михаила смерть была заменена каторгой и пожизненным поселением в Сибири.

### **Александр Иванович Одоевский (1802 – 1839)**

Александр Иванович Одоевский был самым молодым поэтом-декабристом. Он и стихи начал писать под следствием, в одиночном заключении Петропавловской крепости. Среди старших братьев-декабристов Одоевский получил репутацию поэта-утешителя. Вероятно, не последнюю роль в этом сыграл знаменитый ответ Одоевского на пушкинское «Послание в Сибирь»:

Наш скорбный труд не пропадет,  
Из искры возгорится пламя,  
И просвещенный наш народ  
Сберется под святое знамя.

Одоевский был убежден в нерушимости преемственных связей, существующих в истории. В стихотворении «Элегия» (1829) он писал: «Но вечен род! Едва слетят / Потомков новых поколенья, / Иные звенья заменят / Из цепи выпавшие звенья... / И чувства жар, и мыслей свет, / Высоких мыслей достоянье!... / В лазурь небес восходит зданье: / Оно незримо, каждый день, / Трудами возрастает века; / Но со ступени на ступень / Века возводят человека».

Примечателен в этой элегии синтез лирической темы с глубоким общественным содержанием, превращающим произведение Одоевского в предвестника лермонтовских «дум».

Демократизируется в лирике Одоевского и традиционный образ высокого певца. Если у Глинки и Кюхельбекера поэт – пророк, гневный обличитель или псалмопевец, сильный духом и словом, то у Одоевского появляется образ певца народного. Боян в его поэме «Василько» говорит:

Видел я мира сильных князей,  
Видел царей пированья;  
Но на пиру, но в сонме гостей  
Братий Христовых не видел.  
Слезы убогих искрами бьют  
В чашах шипучего меда.  
Гости смеются, весело пьют  
Слезы родного народа.

Поэт у Одоевского не обличитель, не трибун: его миссия заключается в том, чтобы поднять дух человека. А потому «срывает он душой свободной небес бессмертные цветы» и говорит о себе так: «Взор лучезарный мне в душу запал, с ним – и мученье и сладость».

Большое место в творчестве Одоевского отведено национально-исторической теме. Его вслед за другими декабристами интересует судьба «вольных республик» – Новгорода и Пскова («Зосима», «Неведомая странница», «Иоанн Преподобный», «Кутья»). Но при этом в освещении популярной у декабристов темы он расставляет свои акценты. Раевский и Рылеев обращались к «вечевому строю» воодушевленные мыслью о грядущей борьбе с самовластьем. Одоевского же привлекают трагические картины падения Новгорода и Пскова, вызывающие переключки с недавней катастрофой декабристского движения. Но при этом Одоевский более внимательно относится к передаче духа того исторического времени, опираясь на исторические документы, используя яркие конкретные детали, усиливая живописность, картинность повествования.

Пережитая катастрофа делает актуальной тему народа и вождя, одну из ключевых в поэме Одоевского «Василько», посвященной эпохе княжеских междоусобиц. Василько у Одоевского силен не романтической своей исключительностью, а тесной связью с простым народом, который его любит и мнение которого он высоко ценит.

Таким образом, в лирике А. Одоевского намечаются выходы к следующему этапу в развитии русской поэзии.

### **Основные понятия**

Романтизм; гражданское, или социальное, течение русского романтизма; диффузия жанров; декабристская ода; стиль декабристской лирики; декламационный стих; ораторская интонация; элегия; жанр думы; романтическая поэма декабристов.

### **Вопросы и задания**

1. Ранние и поздние декабристские общества. Их программы в области литературы.

2. Расскажите о поэзии Ф.Н. Глинки. Основные сборники его произведений. Образ поэта. Стиль ранней поэзии Ф. Глинки.

3. Раннее творчество П.А. Катенина. Драматургия. Оригинальные и переводные произведения. Поэзия П.А. Катенина. Баллады Катенина: их отличие от баллад Жуковского. Poleмика с Жуковским и Гнедичем по поводу жанра баллады. Участие Грибоедова в полемике.

4. Проблемы народности в творчестве декабристов. Сравните исторические взгляды декабристов с историческими взглядами Н.М. Карамзина.

5. Кратко расскажите о поэзии В.Ф. Раевского, поэтических экспериментах В.К. Кюхельбекера и поэзии А.И. Одоевского.

6. Лирика К.Ф. Рыльева и ее жанры. Жанр сатиры в лирике Рыльева. Как преобразует Рылев жанр гражданской оды? Что представляет собой жанр «политической элегии»? Назовите образцы этих жанров и проанализируйте их.

7. Жанр думы и его основные признаки. Структура дум, их композиция и стиль. Рылевский «антиисторизм»: причины и особенности.

8. Оценка рылевских дум А.С. Пушкиным.

9. Поэма Рыльева «Войнаровский» и замыслы других поэм. В чем заключаются особенности романтической поэмы декабристов, в частности поэмы Рыльева «Войнаровский»?

10. Декабристская критика. Основные положения статьи В.К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Спор о судьбе «элегической школы» Жуковского.

11. Значение творчества декабристов для становления системы романтизма в русской литературе.

### **Литература**

1. Поэзия и письма декабристов / Сост., вступит, ст., примеч. С. А. Фомичева – Горький, 1984;

2. Поэты-декабристы. Стихотворения. / Вступит, ст. Н. Я. Эйдельмана, сост., биографии, справки Н. Г. Охотина. – М., 1986;

3. Глинка Ф. Н. Соч. (1786-1880) / Сост., послеслов., коммент. В. И. Карпеца. – М., 1986;

4. Катенин П. А. Избран, произведения. – М.; Л, 1965;

5. Рылев К. Ф. Полн. собр. стихотворений / Вступит, ст. В. Г. Базанова, А. В. Архиповой, примеч. А. В. Архиповой, А. Е. Ходорова. – Л., 1971;

6. Бестужев-Марлинский А. А. Соч. В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступит, ст., коммент. В. И. Кулешова. – М., 1981;
7. Раевский В. Ф. Полн. собр. стихотворений. – М.; Л., 1967;
8. Кюхельбекер В. К. Избран, произведения: В 2 т. / Вступит, ст., подгот. текста, примеч. Н. В. Королевой. – Л., 1967;
9. Одоевский А. И. Полн. собр. стихотворений / Вступит, ст., подгот. текста, примеч. М. А. Брискмана. – Л., 1958. – («Б-ка поэта». Б. серия);
10. Архипова А. В. Литературное дело декабристов. – Л., 1987;
11. Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы. Поэзия. – М.; Л., 1961;
12. Базанов В. Г. Ученая республика. – Л., 1964;
13. Афанасьев В. В. Рылеев. Жизнеописание. – М., 1982;
14. Беспалова Л. Г. И дум высокое стремленье. Декабристы-литераторы на поселении в Тобольской губернии. – Свердловск, 1980;
15. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816-1825) / Под ред. И. Г. Пехтелева. – Куйбышев, 1968;
16. Васильева А. М. Поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер (1797-1846). – Курган, 1974;
17. Касаткина В. Н. Поэзия гражданского подвига. Литературная деятельность декабристов / Учебн. пособие для пед. ин-тов. – М., 1987;
18. Королева Н. В. Декабристы и театр. – Л., 1975;
19. Литературное наследство. – М., 1954. – Т. 59;
20. Литературное наследие декабристов: Сб. / Отв. ред. В. Г. Базанов, В. Э. Вацуро. – Л., 1975;
21. Новикова А. М. Революционные песни декабристской эпохи: Учеб. пособие по спецкурсу. – М., 1982;
22. Постнов Ю. С. Сибирь в поэзии декабристов. – Новосибирск, 1976;
23. Удодов Б. Т. К. Ф. Рылеев в Воронежском крае. – Воронеж, 1971;
24. Ягунин В. П. Александр Одоевский. – М., 1980;
25. Скатов Н. Н. «Лучезарная точка в истории русских летописей...» (О нравственно-эстетическом опыте декабризма) / Скатов Николай. Далекое и близкое: Литературно-критические очерки. – М., 1981;
26. Левкович Я. Л. Поэзия декабристов / История русской литературы. В 4 т.-Л., 1981. - Т. 2;
27. Николай Тургенев. Россия и русские / Перевод с французского и статья С. В. Житомирской. Комментарий А. Р. Курилкина. – М., 2001.
28. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.
29. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

## АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799-1837)

### Лекция 7

#### РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО А. ПУШКИНА

План:

1. Лицейский период.
2. Петербургский период.
3. Поэма «Руслан и Людмила».
4. Период южной ссылки.
5. Поэма «Кавказский пленник».

Александр Сергеевич Пушкин завершил все предыдущее литературное развитие русской литературы и открыл новый этап ее исторического движения.

Пушкин – первый русский художник, осознавший писательство как творение красоты. Отсюда проистекает стремление к уравновешенности красоты и нравственности, к сплаву различных стилей, к художественной гармонии, в которой находится место и классицистической ясности, и романтической эмоциональности, и реалистической точности.

Пушкин усвоил классицизм, стал крупнейшим русским романтиком и первым реалистом. Реалистическое творчество Пушкина сложилось из скрещения художественных принципов классицизма и романтизма и преодоления их ограниченности в свете идей историзма и исторического, а затем социального детерминизма (исторической и социальной обусловленности характеров), скорректированного учетом онтологических (бытийных) общечеловеческих проблем, из которых главными были проблемы гуманности и совершенной красоты (категория прекрасного).

Переход к реалистическому творчеству совершался одновременно с решением проблемы литературного языка. В художественных произведениях Пушкин явился создателем национального литературного языка, объединив разрозненные его стили. Он положил в основу литературного языка «средний слог», сблизив его, с одной стороны, с книжным языком («высоким слогом», славянизмами и архаизмами), а с другой – с «низким слогом» (просторечными и простонародными формами фольклора и устного речевого общения). Все стили отныне самостоятельны, вне зависимости от жанров, выступали естественными словесными красками при изображении действительности или выражении характера. Тем самым в творчестве Пушкина было преодолено жанровое мышление, и в русской литературе на весь XIX в. утвердилось мышление стилями.

#### Лицейское период (1813–1817)

Этот период условно делят на два этапа – ранний (1813–1815) и поздний (1816–1817). Первоначально лицейская лирика тесно связана с литературой классицизма, русского и французского Просвещения, уже подверженной новым – предромантическим и романтическим веяниям. Это нашло отражение в оде «Воспоминания в Царском Селе», в отклике «На возвращение государя», в классицистическом по духу послании «К Александру», в стихотворении «Наполеон на Эльбе» и других произведениях. Многие стихотворения близки классицистической оде «на случай» по тематике (восхваление мудрого монарха и полководцев), по композиции (строгий и традиционный порядок частей), по поэтической лексике

(широкое употребление архаизмов и славянизмов – «выи», «надменны», «десница» и др.) и отличались обилием риторических конструкций.

Вскоре, однако, классицистические пристрастия угасают и уступают место анакреонтике, гедонистическим и эпикурейским мотивам. Весь лицейский период проходит под знаком анакреонтики. Преобладает поэзия, славящая наслаждение жизнью с ее радостями и весельем. Пушкин следует анакреонтической лирике Державина, усваивает стилистику Карамзина и в особенности Жуковского, внимательно читает Батюшкова и учится у него.

Поэтическая школа Пушкина – это тот же круг поэтов, что и его русских учителей и старших современников. Прежде всего, это европейская, для Пушкина – античная и французская в большей мере, чем для Жуковского (немецкая, английская и французская) и Батюшкова (античная, итальянская и французская), поэзия. Из античных авторов наибольшую популярность имеют Анакреон, Тибулл, Гораций. Из французской литературы – «легкая поэзия» (Парни, Мильвуа) и поэзия позднего рококо (Вольтер, Грекур, Шолье).

Пушкин пишет о беззаботном и беспечном отношении к жизни, к ее горестям. Краткость жизни побуждает поэта насытиться ее чувственной прелестью. В упоении жизненными радостями происходит самоутверждение личности, которая отказывается от казенной морали, от условностей света, от погони за чинами, титулами, регалиями и богатством. Их место во множестве стихотворений занимает пир души и духа с неизменными атрибутами – вином, любовью, дружбой, поэзией.

Поэзия пиршеств, вакхических удовольствий никак не совместима с религиозно-этическими нормами, светским этикетом, но вполне совместима с либеральными идеями личной свободы, защиты чести, достоинства, независимости мнений. Подлинный поэт, в представлении Пушкина, творит по наитию, по вдохновению, в противоположность ремесленнику, который не знает духовной свободы и подчиняет свою поэзию корыстным интересам. Следовательно, анакреонтика – не просто жанр, но либерально-поэтическая установка творческой личности, которая порождает разнообразные жанры – от «анакреонтической оды» («Гроб Анакреона») до романса и сказки («Амур и Гименей»). В том же ключе формируется самый распространенный жанр раннего лицейского периода – дружеское послание («К Наталье», «К другу стихотворцу»). Многие послания берут в качестве образца «Мои пенаты» Батюшкова. К ним относятся многочисленные послания к поэтам, учителям и друзьям. В посланиях обычно провозглашается литературная программа, устремленная к романтизму и исключая классицизм. Послания часто включают бытовые и сатирические сцены, которые присутствуют не как живые и непосредственные впечатления, а в качестве литературно-условных примет и имеют чисто жанровое происхождение. Особенность пушкинской поэтики в лицее – усвоение разных поэтических школ. Пушкин не стремится подражать Жуковскому или Батюшкову. Он учится у них писать, хочет понять, как ему писать. Поэтому в посланиях Пушкин объявляет себя сторонником «арзамасских» творческих деклараций и одновременно отстаивает собственный путь. Так, послание «Батюшкову» («В пещерах Геликона...») завершается знаменательной цитатой-концовкой («Будь всякий при своем»).

Если в посланиях, в романсах, в элегиях вырабатывался пушкинский поэтический язык психологической лирики, пока достаточно условный, избилующий готовыми формулами, то в одических жанрах (ода, песня, гимн, дифирамб), оживленных батальной лирикой 1812 г., слагалась гражданская лирика с ее высоким стилем слов-сигналов, метафорических образов, за которыми стояли устойчивые социально-политические понятия и ценности.

После 1815 г. заметно усиливается оппозиционность общественных настроений. Если в ранний лицейский период основная установка Пушкина состоит в том, что

жизнь дана для наслаждения, то в поздний лицейский период он сожалеет о том, что пиршество духа невозможно вследствие несовершенных обстоятельств. Земные радости, чувственные желания уступают место грусти. Невозможность достичь полноты душевной жизни выдвигает в поэзии на первый план жанр элегии и близкий к нему жанр романса. Господствующее положение занимает исповедальная любовная лирика, которая реализуется в двух разновидностях – «унылой» и любовной элегии.

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

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

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

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

В целом, лицейская лирика носила ярко выраженный жанровый характер. Пушкину было присуще жанровое мышление: тема, стиль, лирический герой, авторский образ определялись жанром. Особенность лицейской лирики – игра поэтическими масками. Лицейская лирика была поэтически условной и не отражала ни реальное жизненное поведение Пушкина, ни его духовный и душевный мир. Но именно условность лирики была залогом поэтического новаторства Пушкина, который позднее наполнил условные и устойчивые поэтические формулы-сращения (*утлый челн, во цвете лет* и др.) конкретным жизненным содержанием.

Книжно-условный строй лицейской лирики отразился и на образе лирического героя. Он тоже жанровое лицо, стилевая маска, выбираемая соответственно жанру.

Юный Пушкин часто воображал себя то мечтательным, грустным поэтом («Певец»), то ленивым мудрецом («Городок»), то веселым и беспечным гулякой («Пирующие студенты»). В жизни он не был похож на литературные образы своих стихотворений. В лицейской лирике в центре стихов находится не автор, а обобщенный условный образ, зависимый от жанра. Выбор жанра определяет и выбор лирических масок героя, которые постоянно меняются. В стихотворении «Послание к Юдину» появляется образ юноши-отшельника («Живу с природной простотой, С философской забавой И музой резвой и молодой»). В послании «К Батюшкову» возникает иная маска: «Философ резвый и пиит, Парнасский счастливый ленивец, Харит изнеженных любимец, Наперсник милых Аонид». В «Моем завещании» Пушкин примерил маску эпикурейца, поэта лени и сладострастной неги:

Здесь дремлет Юноша-Мудрец,  
Питомец Нег и Аполлона.



В стихотворении «Опытность» – другая маска: влюбленного гуляки, живущего простой и веселой жизнью. Смена масок – это одновременно и смена жанровых и стилистических примет.

Другая особенность лицейской лирики – метафоричность и перифрастичность стиля. В «Подражании» (1816) прослеживается характерный метафорический стиль, иллюстрирующий мотив смерти:

Я видел смерть; она сидела  
У тихого порога моего...

Элегическая грусть здесь трансформируется в бесконечную тоску и невозможность примириться со смертью. В других стихотворениях Пушкин сглаживает трагизм ситуации, говоря на том же метафорическом языке:

Не пугай нас, милый друг,  
Гроба близким новосельем...

Он набрасывает «покрыв изысканной беспечности» на изображаемую суровую действительность.

Господство перифрастического стиля выражается в том, что Пушкин, согласно поэтическим традициям и тогдашней поэтической моде, мыслит перифрастически: явления получают не прямые и точные названия, а условные описательные обозначения: вместо смерть – «гроба близким новосельем», вместо поэт – «наперсник богов», вместо римляне – «О Ромулов народ», вместо в школе – «Под сенью мирною Минервиной эгиды».

Сюда же следует отнести использование античных образов и реалий. Античность в стихах лицейского Пушкина – условная форма выражения его мирозерцания, его гармонически цельного восприятия жизни. В лицейской лирике античность символизирована и стилизована. Античные боги, мифологические персонажи, равно как и условные имена, – все это словесный маскарад, декорация, знаки, эмблемы, символы тех или иных ситуаций или переживаний.

В Лицее Пушкин прошел серьезную поэтическую школу. Он овладел многими жанрами и стилями. При этом он усваивал принципы поэтических систем, например Жуковского и Батюшкова. Жуковский открыл Пушкину многозначность слова, скрытую в нем эмоциональность, а Батюшков применил тот же принцип многозначности ко вполне земным чувствам. В лицейские годы из ученика европейских и русских поэтов Пушкин превратился в одного из ведущих лириков, принадлежащих к «школе гармонической точности». Из Лицея Пушкин вышел готовым отправиться в самостоятельное поэтическое плавание.

### **Петербургский период (1817–1820)**

Полный творческих замыслов, Пушкин вступил в новую пору своей жизни. Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский прочили ему поэтическую славу. Поэт – участник завершающего свое существование «Арзамаса» и по-прежнему противник «Беседы любителей русского слова». Однако он внимательно присматривается к ней и сближается с прежними литературными антагонистами – Грибоедовым, Катениным, Шаховским. Пушкин хочет, как он объяснил впоследствии в письме Катенину, избежать «односторонности в литературных мнениях», ибо всякая «односторонность есть пагуба мысли».

Если лицейская лирика связана с усвоением поэтических принципов психологического течения в русском романтизме, то в петербургский период ориентация отчасти меняется, и Пушкин направляет свои взоры к только что народившемуся гражданскому, или социальному, течению русского романтизма. Многие дружеские и творческие нити связывают его с Союзом Благоденствия и близкими к нему обществами и кружками – Вольным обществом любителей

российской словесности, «Зеленой лампой», домашним кругом Н.И. Тургенева. В «Зеленой лампе» политическое и религиозное вольнодумство соединено с эротическими и вакхическими поэтическими мотивами, а в кружке Тургенева преобладали установки на социально-философскую лирику. В обществах и кружках вырабатываются основы гражданской поэзии, типологические черты которой хорошо известны – предпочтение философско-публицистических тем и жанров темам и жанрам интимной лирики, обращение к героическим и трагическим эпизодам национальной истории, непосредственно соотнесенным с современностью, поучительность (исторические «уроки»), установка на ораторский, декламационный стиль, аллюзионность и широкое употребление метафорических слов-сигналов.

В этом свободолобивом кругу возникает пушкинская гражданская лирика, во многом определившая поэтику гражданского, или социального, течения русского романтизма и отмеченная теми же чертами. На этой лирике лежит отпечаток философско-политических споров и застольных разговоров.

Так, согласно биографической легенде, именно кружком Н.И. Тургенева, из окон квартиры которого был виден Михайловский замок, где убили Павла I, была вдохновлена ода «Вольность» (1817).

**Ода «Вольность».** Тема стихотворения двойственна – тирания монарха и тирания народа. В оде с наибольшей силой отразился круг идей, связывавших Пушкина с Н.И. Тургеневым – отношение к французской революции, к русскому самодержавию. Солидарность с Тургеневым заявлена в начале оды: Пушкин гонит «изнеженную лиру» и призывает «гордую певицу» Свободы. Для Пушкина не характерно противопоставление любовной и гражданской лирики, но оно свойственно его старшему другу, как впоследствии и декабристам. Кроме того, в оде преобладают абстрактные понятия («закон», «народ», «природа») в духе французской философии (Монтескье) и политических размышлений Тургенева. Исторические картины выступают значимыми «уроками» для современных правителей (социальный дидактизм).

Подчиняясь требованиям жанра, Пушкин написал оду в высоком стиле (торжественная интонация, декламационная ораторская речь с риторическими вопросами и патетическими восклицаниями). Поэт полон благородного негодования, обличая «тиранов мира», попирающих естественное право народов на свободу, и одновременно осуждает народ, казнящий монархов. Он призывает свято соблюдать закон, которому одинаково подвластны царь и народ. Нарушение закона губительно для государства и для Свободы, которая возможна лишь при верховенстве законов. Для убедительности идеи Пушкин обращается к двум историческим событиям – Французской революции и убийству Павла I.

Людовик XVI пал «мучеником ошибок славных», т. е. всем известных. Он, как и его предок, правил Францией, не считаясь с законами. Результат для него оказался плачевным. Нарушение закона Людовиком XVI вызвало вероломное выступление якобинцев и преступное молчание народа, вставшего на сторону злодеев. Их презрение к закону позволило захватить власть Наполеону («самовластительному злодею»).

Перед «задумчивым певцом», в котором угадывается автор, открывается не только исторический пример Франции. Благодаря Клио, музе истории, выступающей знаком высшей воли, он слышит голос истины и видит «Пустынный памятник тирана, Забвенью брошенный дворец», потаенных убийц, крадущихся ночью, испытывающих одновременно и дерзость, и страх. Речь идет об убийстве Павла I, «увенчанного злодея».

Вывод из одических размышлений подается как исторический «урок», адресованный владыкам:

Склонитесь первые главой

Под сень надежную Закона...

**«Деревня» (1819).** В этом, одном из самых смелых гражданских стихотворений Пушкина, отчетливо видно, как сменяются жанровые поэтические маски – поэт-мечтатель, типичный образ для идиллии и пасторали, уступает место поэту-сатирику, образу, свойственному гражданской обличительной оде или близкому к ней жанру высокой сатиры. Все эти жанры требовали своего языка, своих условных устойчивых поэтических оборотов и формул, которые несли с собой легко узнаваемые метафорические образы, с predetermined ценностными характеристиками. С одной стороны – «пустынный уголок», «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (словарь идиллии или пасторали), с другой – слова-сигналы: «невежества убийственный позор» – «зрелище рабства», «тягостный ярем» – «крепостное право» (словарь гражданской оды или жанра высокой сатиры).

Отличительная особенность «Деревни» состоит в том, что в ней Пушкин выдвинул тему поэтического творчества в связи с политической и социально-философской. Наслаждение творчеством невозможно при виде картин «барства дикого». Как поэт, Пушкин не может не откликнуться на страдания «народа». Вместе с тем он не хочет быть только поэтом-идилликом или только поэтом-сатириком. Всякая односторонность противоречит призванию поэта освещать все многообразие жизни и быть «другом человечества». Но свободно предаться вдохновению поэт может лишь в случае разрешения социальных противоречий. Отсюда следует, что исполнение поэтической миссии зависит от обстоятельств, лежащих вне личности.

В петербургский период складывается характерное для Пушкина представление о поэте как «друге человечества», в поле зрения которого – вся действительность. Подлинное призвание вдохновенного избранника – славить красоту и совершенство всего Божьего мира (впоследствии Пушкин скажет: «Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв»), но он – по той же Божьей воле – обязан писать и о неприглядных сторонах действительности, мешающих ему выполнять истинную миссию. Таким образом, с начала творческого пути и до последних дней Пушкин отказывается отдать предпочтение личной или гражданской теме. Они могли существовать в его творчестве только на равных правах. Это служило залогом их объединения. Пушкин в петербургский период склонен к синтезу жанров и поэтических стилей.

**Послание «К Чаадаеву» (1818).** Впечатляющим примером такого синтеза и законченным его образцом выступает дружеское послание «К Чаадаеву». В нем пушкинское вольнолюбие проявилось с особой силой. Пушкин разделяет убеждение друзей-либералов в том, что радость жизни и счастье человек может постичь лишь в свободном обществе. На первый план выдвигается мысль об отчизне, служение которой становится потребностью души поэта. В стихотворении чувства Чаадаева и Пушкина объединяются («Недолго нежил нас обман...», «Но в нас горит еще желанье...», «Мы ждем с томленьем упованья...», «Напишут наши имена!»).

Послание начинается с традиционного элегического зачина, с грустной ноты: упоение жизнью оказалось всего лишь «обманом». При столкновении с реальностью мечты о славе, любви, свободе часто оборачиваются неверием, сомнением. Но героические и честолюбивые мечты не угасают, а вновь овладевают поэтом. Печальный тон сменяется бодрим, жизнерадостным:

Но в нас горит еще желанье...

Стихотворение превращается в вольный порыв к свободе. Страстную жажду «вольности святой» не могут победить ни трудности борьбы, ни грозящие преграды, ни «гнет власти роковой».

В «Деревне» и «Вольности» Пушкин подразумевал под свободой прежде всего закон, конституцию, ограничивающие власть царя. В послании «К Чаадаеву» сохранилось такое понимание слова «свобода»<sup>84</sup>.

Однако романтический порыв выражен с такой всеобъемлющей мощью, которая раздвигает и расширяет значения слов. При этом для сопряжения и совмещения личной и гражданской тем Пушкин использует условные и устойчивые метафорические формулы-сращения и слова-сигналы, взятые из языка как интимной, так и гражданской лирики. Например, «звезда пленительного счастья» – типичное слово-сигнал, безошибочно узнаваемое и означающее «политическая свобода». Сочетание «горит желанье» пришло в послание из языка интимной лирики. Обычно оно выражало любовную страсть (ср. его употребление в поздней элегии Пушкина: «В крови горит огонь желанья»; здесь «огонь желанья» – «любовь»). Однако Пушкиным оно применено к гражданской страсти – «Пока свободою горим». А выражение «Но в нас горят еще желанья» объединяет и страсть любовную, и страсть гражданскую. В порыве к вольности участвуют все силы души:

Мы ждем с *томленьем упованья*  
Минуту *вольности святой*,  
Как ждет *любovníк молодой*  
Минуту верного *свиданья*.

Гражданская и личная темы соединились. Элегический словарь получил возможность выражать гражданские чувства, а словарь гражданской лирики (слова-сигналы) – личные эмоции. Гражданская тема рассталась с безличной абстрактностью и отвлеченностью, а личная тема наполнилась гражданским содержанием и смыслом.

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

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

Итогом пушкинского творчества в петербургский период стала поэма-сказка «Руслан и Людмила». Она была начата Пушкиным, по его словам, в Лицее, а закончена в марте 1820 г.

На Кавказе поэма дополнилась эпилогом, а в конце 1820-х годов – прологом.

### Поэма «Руслан и Людмила» (1817–1820)

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

героя, совершающего подвиги во славу возлюбленной (в литературе о поэме указывалось на связь ее сюжета с поэмой Ариосто «Неистовый Роланд»).

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

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

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

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

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

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

### **Период южной ссылки (1820–1824)**

Творчество Пушкина 1820–1824 гг. отличается своим откровенным, почти господствующим лиризмом. В это время исчезает свойственный юному Пушкину налет ученичества, пропадает дидактизм, характерный для гражданских стихотворений, устраняется жанровая нормативность, упрощается самая структура лирического стихотворения. Пушкин в романтической лирике создает психологический портрет современника, эмоционально соотнося его с собственным поэтически воспроизведенным характером. Личность самого поэта предстает главным образом в элегической тональности. Центральная тема – ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное повседневной жизни. Постепенно, однако, ведущим становится стремление раскрыть внутренние стимулы поведения в связи с мотивом свободы.

Романтическое настроение, возникающее в лирике Пушкина, предопределено особым осмыслением биографических обстоятельств, получающих обобщенную трактовку. В элегиях Пушкина возникает конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно-романтический образ *изгнанника добровольного*. Этот образ соотнесен с байроновским Чайльд-Гарольдом и с римским поэтом Овидием. Пушкин переосмысливает факты своей биографии: не его, Пушкина,

сослали на Юг, а он, следуя своим нравственным исканиям, покинул душное столичное общество. В этом отношении поэт воплощает романтический дух либеральных идей века: сила нравственного чувства противостоит обстоятельствам и хотя бы в личном сознании побеждает окружающую его суровую действительность.

«**Погасло дневное светило...**» (1820). Уже в первом стихотворении, написанном на Юге, присутствует господствующая для всей романтической лирики интонация элегического раздумья. В центре элегии – личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Главный мотив – возрождение души, жаждущей свободы и нравственного очищения.

Стихотворение подводит итог внутренней жизни поэта в Петербурге и осмысливает ее как несвободную и нравственно неудовлетворительную. Отсюда контраст между прежним существованием и ожиданием свободы, сопоставляемой с грозной стихией океана. Личность поэта помещена между «берегом отдаленным» и «берегами печальными». Душа поэта устремляется к стихийной жизни природы, ей свойственно активное начало, которое олицетворено в образе могучего океана. Рефреном проходят строки:

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

Сопровождая лирическое чувство, этот лейтмотив проясняет противоречивость душевного состояния и создает перспективу неограниченных желаний личности. Природа рисуется не только необычной, что характерно для романтической лирики южной ссылки<sup>86</sup>, но и внутренне противоречивой. Она заключает в себе представление о мощи стихии и ее произволе («По грозной прихоти обманчивых морей», «угрюмый океан»). Главное в пушкинском изображении – не реальная живописная картина, а выражение стихийного движения, активности, безграничной свободы. В элегии преобладают эмоционально-оценочные эпитеты и глагольная экспрессия («Шуми, шуми...», «Волнуйся...», «Лети..., неси...»).

Композиция стихотворения («бегство» из «отеческих краев» и устремленность к «пределам дальным») помогает развернуть внутреннюю тему – драму поэтической души.

Драматическая коллизия – разрыв с прошлым и неопределенность настоящего и будущего – развернута не только в пространстве, но и во времени. Временной план – самый важный. Романтическая тема «добровольного бегства» объясняется не внешними, а сугубо внутренними причинами. Подлинная причина «бегства» – душевные потребности. Разрыв получает психологическое обоснование вследствие нравственного недовольства обществом и собой, осознаваемого личным заблуждением. Анализ психологических мотивов приводит к необходимости очищения от страдания и от ложных идей. Само по себе «бегство» не излечивает от ран («Но прежних сердца ран, глубоких ран любви, Ничто не излечило...»), однако освобождение души рисуется в широкой перспективе обновления. Добровольный изгнанник готов к вдохновенному приятию жизни.

Хотя неудовлетворенность Пушкина направлена в глубь души, ее питает бытующая общественная мораль, которая находит своих приверженцев среди «питомцев наслаждений», «минутных друзей», «изменниц молодых», «наперсниц порочных заблуждений». Само «бегство» осмыслено не просто как «бегство» от этих «друзей» и этих «изменниц», но от всего круга общества. Поэтому отрицание получает широкое и обобщенное выражение.

Элегия Пушкина перекликается и в своем стихе, и в «музыкальном» оформлении, в композиции с психологическими элегиями Жуковского, романтический стиль которого Пушкин уже усвоил. Здесь и привычные перифразы и формулы («Погасло дневное светило...», «Желаний и надежд томительный обман...», «Где музы

*нежные мне тайно улыбались», «Где рано в бурях отцвела Моя потерянная младость...», «хладное страданье»*), и выдвигание на первый план эмоционального ореола слова, а не его предметного значения, и повторы, «музыкально» организующие речь. Для композиции стихотворения характерна инверсия. Последовательность речи нарушена хотя бы тем, что о возрождении души говорится в начале элегии, а о «бегстве» – в конце. Но такой принцип строения поддерживает мысль о переломе судьбы. Безграничная перспектива открывается заключительными стихами, дважды до этого повторенными в элегии. Фон природной стихии тоже несет содержательную функцию: от «сумерек» души к яркому свету («Погасло дневное светило...» – «Земли полуденной волшебные края...») через грозную и неведомую стихию («Волнуйся подо мной, угрюмый океан»). Однако вся картина не превращается в аллегорическую: предметные образы не теряют самостоятельности и лишь сопровождают переживание.

Значение элегии «Погасло дневное светило...» для романтизма Пушкина трудно переоценить. В ней впервые возникает лирический характер современника, данный посредством самонаблюдения, самопознания. Этот характер обрисован в эмоциональном ключе. Поверх реальных биографических фактов Пушкин строит условно-романтическую духовную биографию, одновременно и совпадающую и не совпадающую с реальной. Субъектом лирического произведения оказывается автор и не автор. Эта двойственность носителя переживания находит поддержку в романтическом двоемирии, в разочаровании в прошлой жизни и в вольнолюбивых надеждах. Однако разочарование не носит всеобщего и абсолютного характера: идеалом личности становится полнота жизни, которая выступает безусловной ценностью.

Поскольку внешнее не способно удовлетворить, а может лишь намекнуть, оттенить глубину духа, то в шуме ветрила и в волнении океана заложено звучание души, внимающей самой себе. Лирическая речь обращена к себе и не нуждается в слушателях: душа беседует сама с собой, удовлетворяясь этим общением и развертывая неутомимо деятельные свои глубины. Их обнаруживает и выявляет контраст между элегической тональностью воспоминания и грозной «музыкой» океана.

Мотивы, столь отчетливо выраженные в элегии «Погасло дневное светило...», свойственны и другим программным произведениям Пушкина, в частности стихотворению «К Овидию», которое строится на сопоставлении двух образов изгнанника – самовольного и насильственного.

В это время Пушкин создает множество романтических стихотворений, связанных с разочарованием в прошлом и с порывом к свободе. Среди них значительные лирические признания: «Я пережил свои желанья...», «Узник», «Кинжал», «Дочери Карагеоргия», «Гречанка верная! не плачь, – он пал героем...», «Война», «Мне вас не жаль, года весны моей...» и др.

**«Узник» (1822).** Свобода понимается в «Узнике» в духе фольклорных традиций: как безграничная воля, стихийное чувство, родственное проявлениям природы. Свобода живет во всякой душе: орел, «вскормленный в неволе», томится по воле. Чрезвычайно важен мотив «понимающей» души, наделенной теми же стремлениями («Как будто со мною задумал одно»). В стихотворении сопоставлены два мира – реальный и идеальный, переданные через зримый контраст суженного пространства («Сижу за решеткой в темнице сырой...») и вольной, широкой жизни, открытой мысленному взору («белеет гора», «синют морские края», гуляет «ветер»).

Свобода нуждается в защите, орудием которой избран тайно охраняющий ее кинжал. Он воспринимается «последним судьей позора и обиды».

Внешние события часто выступают не со стороны их внутреннего смысла и значения, а с точки зрения их воздействия на душу, т. е. в типично романтическом ключе. Так, воспламененный известиями о восстании в Греции, Пушкин в

стихотворении «Война» сосредоточивает внимание на том, что война несет ему. Поэта увлекает мысль о войне как сильном душевном потрясении, источнике новых тем для творчества («И сколько сильных впечатлений Для жаждущей души моей!», «Все ново будет мне...»). Сама восставшая Греция и ее цели мало занимают его воображение, ибо война по-романтически понята как «слепая славы страсть», губящая и личность, и свободу.

Свобода – основной мотив поэтических устремлений – сопоставима с полнотой жизненных ощущений. Пушкин в южный период отказывается от жанрового типа поэта, от условных масок лирического героя, а пишет от своего лица. В связи с этим преодолевается стертость выражения элегических чувств. Особенно характерны в этом отношении стихотворения о поэтическом творчестве и любви. Так, в стихотворении «Мне вас не жаль, года весны моей...» типичная композиция элегий (анафорическое строение), традиционная перифраза («года весны моей»), условные элегические формулы («таинства ночей», «неверные друзья», «изменницы молодые») и самая обрисовка поэта («Задумчивый, забав чуждаюсь я») наполняются живым чувством автора, призывающим поэтическое вдохновение. Последний стих («Придите вновь, года моей весны!») опровергает первый («Мне вас не жаль, года весны моей...»). Автор тяготится грустью, ему свойственна деятельная душа. Пушкин интонационно подчеркивает это: расслабленная, «элегическая» инверсия («весны моей») сменяется энергичным «моей весны», а слово «весна» получает дополнительное усиление в качестве рифмы.

Романтизм наложил печать и на историческую тему, выраженную в оде-элегии «Наполеон» и в балладе «Песнь о Вещем Олеге».

**Духовный кризис 1823 г. и пушкинская лирика 1823–1824 гг.** Свойственный Пушкину в начале 1820-х гг. радикализм его общественной позиции сменяется глубоким духовным кризисом, вызванным событиями европейской и русской жизни. Пушкин тяжело пережил поражения революций в Европе («Кто, волны, вас остановил...»). Вглядываясь в русскую жизнь, он не находил в ней возможностей для практической победы вольнолюбивых настроений. В его глазах в новом свете предстали и «вожди», «избранные» натуры, и «народы». Пушкин «осуждает» и тех, и других, но постепенно главной мишенью его иронических размышлений становятся «вожди». Скептические ноты слышались в стихотворениях Пушкина и раньше 1823 г. Уже в послании В.Ф. Раевскому (1822) Пушкин отвергает просветительскую миссию поэта и господствующее мнение о цели поэтического творчества. Кризис 1823 г. выразился прежде всего в расставании с просветительскими иллюзиями, касавшимися отношений «личности и среды, деятеля и народной массы». В соответствии с этим меняются и ценностные акценты. Разочарование Пушкина распространено на ведущую роль избранной личности в мире, которая оказалась не в состоянии исправить среду и вынуждена была подчиниться обстоятельствам. Значение «избранных» судьбой не оправдалось и в другом отношении: народ не пошел за своими «просветителями» и, несмотря на все их усилия, остался «непросвещенным». Но разочарованию подверглись не только «толпа», не только «избранные» – Пушкин недоволен собой, своими «ложными» «идеалами», своими «иллюзиями». Особенно резко разочарование поэта выразилось в стихотворениях «Свободы сеятель пустынный...» и «Демон».

**«Свободы сеятель пустынный...» (1823).** Эпиграф к притче «Свободы сеятель пустынный...» взят из Евангелия от Луки. Он задает масштаб мысли Пушкина и сообщает ей всеобщую значимость и вечность. Сеятель свободы оказывается одиноким в пустыне мира, не находя отзвука своим проповедям и призывам. Народы не внимают ему и не идут за ним. Образ сеятеля трагичен, потому что он слишком рано пришел в мир, и его слово, обращенное к народам, брошено на ветер. Но это не значит, будто оно лишено истины. Трагизм ситуации состоит в том, что слово правды пропадает втуне и



не может зажечь сердца. Горько иронизируя над народами, Пушкин в то же время скорбит о них. Семена свободы не могут дать всходы, ибо они брошены сеятелем в «порабощенные бразды». Народы, пребывающие в рабстве, не просвещены, их мысли и чувства не пробуждены, и усилия сеятеля остаются бессмысленными. Так рабство становится непреодолимым препятствием для достижения вольности. Пушкин пришел к заключению, что в современных, исторически конкретных условиях перемены правлений в духе либерализма невозможны. Сначала необходимо просветить народы.

Пушкин почувствовал, что потерял идеологическую точку опоры: старые идеалы *уже* потерпели крах: он не находил их ни в своей душе («Душа час от часу немеет...»), ни в исторической действительности («Везде ярем, секира иль венец...»), ни в «героях» («Но что же в избранных увидел? Ничтожный блеск...»). Новые идеалы *еще* не родились. Единственной реальностью оставалась «безыдеальность», отсутствие положительных начал, байроновский скептицизм. Но Пушкин колебался и в его оценке. С одной стороны, он смотрел на мир глазами байроновского человека, а с другой – это «пленительный кумир» казался ему «безобразным призраком» и предстал в образе врага Бога и человечества – искушающего демона.

**«Демон» (1823).** В центре стихотворения «Демон» – разочарованная личность, ничему не верящая, во всем сомневающаяся, мрачная и отрицательная. В «Демоне» объединены и привлекательность духа отрицания и сомнения, и не удовлетворяющая поэта душевная пустота («безлюбивость»). Разочарованная личность – носитель протеста против господствующего порядка – сама оказывается несостоятельной, ибо не имеет никакого положительного идеала. Результат скептического взгляда на мир – омертвление души и неспособность ее к постижению жизни:

Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе,  
На жизнь насмешливо глядел –  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

«Демон» обнаруживает спор двух «я» автора. Дух отрицания противоположен чувству полноты жизни, которое выступает идеальной нормой отношения человека к миру. Но демоническая позиция не отрицается вовсе, как не отбрасывается и пламенный порыв избранной романтической души. «Демон» означал усиление байронизма, которое охватывало все более широкие области действительности и все более глубокие слои мироощущения поэта. Пушкинское чувство радости общения с миром сопротивлялось безграничному разочарованию, подтачивало романтический идеал и вело к его преодолению.

Однако яд сомнения и отрицания «пленял» Пушкина. В этот период скептицизм становится исходной предпосылкой для критики «избранных героев», а вольнолюбие «избранной души» – для саркастической насмешки над «мирными народами». Тем самым демоническая личность получает право судить мир, а неудовлетворяющая Пушкина «избранная душа» – бросать обвинения «народам». Из этого ясно, что Пушкин не покидает романтического мирозерцания и в период перевернувшего его внутреннюю жизнь идейного кризиса.

Вместе с тем лирика Пушкина заметно драматизируется. Поэт вступает в драматические отношения с внешним миром, не удовлетворяясь ни с «избранными натурами», ни «толпой». Драма входит в его душу, трезвый скептик противостоит восторженному романтику. Столкновение двух авторских «я», одинаково «монологичных» и остающихся лирическими проекциями, образует непримиренный конфликт. И хотя оба «я» разъединены, композиционная форма стихотворения их

сливает («В те дни, когда..., Тогда...»). Внутренняя драма передана уже не как саморазвитие противоречивых страстей, а как единство разных сознаний.

Идейный кризис 1823 г. положил начало росту исторического сознания. Вольнолюбие перестало восприниматься Пушкиным как поэтический образ, как умозрительное представление, вызывавшее определенные – декабристские – ассоциации. Кризис обнажил противоречия внутри романтического сознания, которое распалось на два несовместимых «я» – презирающего мир гордого индивидуалиста и избранного героя, готового осчастливить человечество. В ходе преодоления кризиса выяснилось, что оба «я» едины.

С наибольшей полнотой принципы пушкинского романтизма воплотились в поэмах. Мотивы пушкинской лирики получили в них своеобразное разрешение.

**Романтическая поэма как жанр.** Жанр русской романтической поэмы сформировался в творчестве Пушкина в южной ссылке. «Южные» поэмы – высшее достижение Пушкина-романтика. Но они же знаменовали отход от романтического мироощущения, что предопределило весьма существенные поправки, позднее внесенные Пушкиным в романтическую поэтику.

Фабула романтической поэмы складывалась из нескольких компонентов, главные из которых – герой и среда. Герой – человек цивилизованного общества – ищет абстрактный идеал свободы или счастья в новом для себя окружении. Среда, как правило, дана в двух аспектах: не удовлетворяющей героя и враждебной ему цивилизации и необычного окружения, родственного порывам мятежной и разочарованной души. Сюжет в романтической поэме нарочито условен – «бегство» в новую среду должно выявить душевные движения героя, его внутренние возможности или степень зависимости от среды, а также от не подвластных ему высших сил. При этом мотивировка романтического «отчуждения» может быть более или менее развитой, но всегда неполной, поскольку героем движут страсти.

Романтическая поэма основана на принципе субъективного лиризма (повествовательный элемент в поэме значительно потеснен и ослаблен), на новеллистическом сюжете и на сосредоточении событий вокруг личности героя, который окружен эмоциональным сочувствием автора и даже эмоционально ему тождествен. Возлюбленная героя и другие персонажи находятся на втором плане.

Основное художественное противоречие поэмы – *динамичность сюжета при статичности главного персонажа*. Герой представляет собой статичную фигуру (неизменность характера от начала до конца поэмы), он тождествен цели, которую преследует и равновелик идее, охватившей его.

Композиции поэмы присущи динамичность (быстрая смена картин), эпизодичность, фрагментарность (в поэме не раскрывается судьба героя в хронологической последовательности; она предстает в нескольких эпизодах, между которыми отсутствует связь; эпизоды составляют самостоятельные лирические фрагменты текста), вершинность (эпизоды, освещаемые в лирических фрагментах, представляют собой лирические вершины, и действие поэмы движется от вершины к вершине). Неизбежные сюжетные пустоты и провалы между вершинами заполняются лирикой автора, его вопросами и восклицаниями, которые и предваряют появление героя. Для композиции характерна инверсия: предыстория героя отнесена к середине текста поэмы, а в начале поэмы сохранена таинственность главного персонажа. Поэме присуща также недоговоренность, поскольку глубина духа героя всегда необъятна и бездонна, а самые драматические моменты остаются не разъясненными. Такова структура и поэтика байронической поэмы, ставшей исходным образцом пушкинских романтических поэм. На фоне поэм Байрона отчетливее видно своеобразие романтических поэм Пушкина.

### Поэма «Кавказский пленник» (1820–1821)

Проблематика поэмы заявлена уже в национальной принадлежности героев – русский, «европеец», и черкешенка, «дева гор». Оба героя обрисованы в соответствии с романтическим представлением о «европейце», «русском» – вольнолюбивом и разочарованном, потерявшем вкус к жизни, и о Черкешенке, дочери простого народа, обладающей цельностью натуры.

Характеры Пленника и Черкешенки – общеромантические типы, обусловленные их принадлежностью к романтически воспринятым национальным укладам – европейскому и первобытно-восточному. Национальная характерность подчинена руссоистской проблематике – столкновению человека цивилизованного общества и общества простого, более примитивного. Отсюда проистекает условность и литературность черт, которыми наделяются Пленник и Черкешенка. В передаче, например, типа Черкешенки Пушкин откровенно книжен: все мотивы намекают на «Восток», но не воспроизводят его. Поэтому «восточный» стилевой колорит («царь души моей») легко соприкасается с элегической стилистикой. Героиня приобретает черты романтически настроенной девушки, которая мыслит, чувствует и говорит подобно страстной русской красавице:

*Непостижимой, чудной силой.*

*К тебе я вся привлечена;*

*Люблю тебя, невольник милый,*

*Душа тобой упоена...*

Условный характер национальной культуры проступает и в «Черкесской песне», где прямо вводится русский фольклор:

*Бегите, русские певичцы,*

*Спешите, красные, домой;*

*Чеченец ходит за рекой.*

Точно так же Пленник – характер не специфически русский, а европейский, связанный с условным представлением о разочарованном в цивилизации человеке.

Сюжет поэмы отражает конфликт между ложной цивилизацией и первобытной природой, между страстями, «истребляющими» чувства, и полнотой жизнеощущения.

Пленник представлен Пушкиным как «отступник света, друг природы», как «жертва страстей» и пламенный искатель свободы. Он отвергнут обществом и сам отвергает его. В жизни Пленника был идеальный момент сопричастности с жизненным целым, развернутый в предыстории героя. Призрак утраченной гармонии всплывает и в разговоре с Черкешенкой:

*В те дни, как верил я надежде*

*И упоительным мечтам!*

На фоне былой гармонии романтическое отчуждение Пленника достаточно полное: русский порывает с цивилизованным обществом, с родной культурной средой и устремляется к иному укладу. Автор мотивирует «бегство» Пленника нравственными причинами: русский недоволен «светом». Неудовлетворенность нравами «света» перерастает в более широкое недовольство жизнью вообще. Кроме того, Пленник – «друг природы», и его отчуждение объясняется желанием слиться с природой, ощутить родственность с бурей и грозой, стать причастным природным стихиям «вольным жителем мира», освободившись от диктата цивилизации. «Бегство», таким образом, вызвано жаждой идеала, понимаемого как абсолютная и ничем не сдерживаемая свобода личности:

*И в край далекий полетел*

*С веселым призраком свободы.*

Двусторонность мотивировки вполне романтическая, сочетающая как критику общества, так и порыв к природной вольности. Сюжетное развитие, однако, осложнено

двумя обстоятельствами: во-первых, Пушкин ввел углубляющий разочарование Пленника побочный мотив неразделенной любви; во-вторых, искатель свободы попал в плен, и его «бегство» сменилось рабством. Последнее обстоятельство перестраивает конфликт. Для «друга природы» полнота наслаждения стихийной жизнью оказалась невозможной:

Затмилась перед ним природа.

Прости, священная свобода! Он раб.

Вместе с тем плен помогал внести новую тему – реального, а не романтического бегства. «Возвращение» из плена означало одновременно и обретение свободы. По мере развертывания конфликта герой сначала теряет байронические черты, а затем возрождается к жизни. Это внутреннее движение вызвано в нем общением с природой и любовью Черкешенки.

Природа, черкесская вольность и любовь Черкешенки имеют в поэме два противоположных значения. Пленник оказывается им внутренне чужд: он не может приобщиться к природной стихии, его не трогает черкесская вольность, он не любит Черкешенку. Но одновременно его влечет природа, черкесский быт и цельная натура «девы гор».

Контраст между свободной жизнью природы и собственным положением узника, между страстной натурой Черкешенки и окаменевшей душой Пленника, с одной стороны, сближает героя с кавказским миром, а с другой – обнаруживает разность между культурой Пленника и бытом, нравами черкесов:

Но русский равнодушно зрел

Сии кровавые забавы.

Перед Пленником раскрывается примитивный уклад жизни, который ему чужд и в котором есть привлекающие и отталкивающие русского стороны. Картины природы и черкесского быта опять-таки получают двойственное значение.

Пушкин гордился самостоятельностью и точностью описаний, поставив их себе в заслугу и отметив усиление повествовательного элемента по сравнению с поэмами Байрона. Но они также (тут Пушкин совпадает с Байроном) существенны и для раскрытия души автора и героя, представляя собой контраст неволе Пленника. Они «гармонировали с тайными мечтами героя и с теми чертами его характера, которые возвышали его над состоянием душевного увядания...».

Параллелизм описаний природы и переживаний Пленника важен и в другом отношении: пушкинский герой наделен, как и герои Байрона, чувством космизма. В нем тоже живет сверхчеловек:

А Пленник, с горной вышины,

Один, за тучей громовою,

Возврата солнечного ждал,

Недосягаемый грозою,

И бури немощному вою

С какой-то радостью внимал.

Одновременно здесь заключен намек на внутреннюю глубину Пленника, которая как бы равновелика космической бездонности.

Самостоятельность описаний отражала различие между черкесской вольностью и мечтой Пленника о свободе. Вольность черкесов привлекала Пленника, но знакомство с ней убедило Пленника, что она особая, иная, «дикая». «Кровавые обычаи» и примитивные нравы не вызывают в герое сочувствия. Здесь Пленник наделен острым авторским зрением.

Чрезвычайно важен и мотив нравственного возрождения, также глубоко личный для Пушкина. Пленник на протяжении поэмы не остается неизменным в отличие от героев Байрона. Его возрождение зависит как от внутренних причин, так и от внешних

препятствий – от ситуации неволи. Как только с Пленника спали цепи, его душа пробудилась к жизни. В противоречии с прежними словами, что было отмечено современной Пушкину критикой, Пленник даже готов полюбить Черкешенку:

К Черкешенке простер он руки,  
Воскресшим сердцем к ней летел,  
И долгий поцелуй разлуки  
Союз любви запечатлел.

Возрождение Пленника изображено одновременно как достижение свободы и ощущение полноты жизни, сконцентрированное в способности героя любить.

Для того чтобы освободиться от разочарования, Пленнику достаточно сблизиться с кавказской природой, черкесским бытом, цельной натурой Черкешенки и с помощью «девы гор» бежать из плена. Во время создания «Кавказского пленника» (тогда поэт был полон вольнолюбивых надежд и вовсе не разочарован в жизни) Пушкину казалось, что европейская «болезнь» – очерствение души – не позиция, не жизненный принцип, а наносное поветрие, мода. Оно свойственно «русскому» как «европейцу». Бегство из плена окончательно «исцеляет» душу от пороков цивилизации и завершает процесс внутреннего освобождения. Пушкин здесь передал Пленнику свое понимание разочарования как «преждевременной старости души». Вместе с тем он был недоволен тем, что не объективировал своего героя и сообщил ему свои черты, поскольку, как иронически замечал поэт, не годился в герои романтического произведения.

«Кавказский пленник» определил основные свойства русской романтической поэмы как своеобразной национальной разновидности общеевропейского жанра. Главное отличие от поэмы Байрона состояло в том, что *динамичность сюжета* сменялась *статичностью* (в пушкинской поэме мало событий), тогда как *статичность и неизменность характера*, отменялась, поскольку ему была придана *динамика нравственного роста*.

Интерес был перенесен с *внешних событий на внутреннюю жизнь* героя, на историю души. Черкешенка – цельная и простая натура: полюбив Пленника, она не видит причин, которые помешали бы их союзу. Она не может понять раздумий и сомнений Пленника, но остается верной своей любви, спасая своего возлюбленного ценой собственной гибели. Пленник, напротив, полон сомнений, не позволяющих ему целиком отдаться чувству и мешающих разделить судьбу Черкешенки, которая подает ему пример самоотверженности и тем способствует просветлению и возрождению его души.

Пушкин отрицательно отнесся к социально-исторической утопии. Природный, патриархальный мир нравственно несколько не выше европейской цивилизации. Он иной, и нравственность его иная. Черкесский был далек от естественного состояния, а европейский человек не может «возвратиться» к первобытному существованию. Менее развитый мир неизбежно гибнет, сталкиваясь с цивилизованным обществом. Сюжетно эти мысли воплощены в неслиянности Пленника с чуждым ему миром горцев, в гибели Черкешенки, в возвращении героя на родину. Любовная коллизия также закрепила невозможность счастья между «европейцем» и «девой гор». В эпилоге философская проблематика переведена в исторический план и вставлена в широкую историческую раму: подобно тому, как когда-то европейская Русь торжествовала над азиатским племенем Батыя, так и нынешняя цивилизованная Россия неизбежно будет праздновать победу над «диким» Кавказом, которого не спасет его восхитительная «естественность»: «Ни очарованные брони, Ни горы, ни лихие кони, Ни дикой вольности любовь!»

Философская проблематика поэмы получила под пером Пушкина двойную историческую трактовку, связанную с характером современника и с историей русско-кавказских отношений. Частная история души поднята до всеобщей. Эпилог

«Кавказского пленника» свидетельствовал, что Пушкин поддерживал цивилизаторскую роль Российской империи, считал ее необходимой и верил в исторический прогресс. В эпилоге Пушкин заявил о себе как о поэте государственного масштаба. И хотя финал не упоминает о частной судьбе, он оттеняет зависимость героев от стоящей над ними силы. Это не только разъединяет, но и объединяет героев. Намек на роковую участь содержится в словах Пленника, обращенных к Черкешенке: «Не плачь: и я гоним судьбою...».

Философская проблематика «Кавказского пленника» совместилась с психологическим воплощением характера эпохи, который, однако, не был объяснен историческими условиями.

От «Кавказского пленника» идет прямая дорога к «Цыганам», где будет представлена, но иначе решена та же проблематика, и к «Евгению Онегину», где тот же характер современного человека получит социально-историческое освещение.

В романтическом творчестве Пушкина продуктивны два типа поэм. Первый связан с воплощением волевой, сильной личности («Кавказский пленник», «Цыганы»). В поэмах этого типа на первый план выдвигается общественная проблематика. Как жанр такая поэма тяготела первоначально к лирической повести («Кавказский пленник»), а затем к лирической драме («Цыганы»).

В поэме второго типа главное внимание уделялось личным мотивам – просветлению, обновлению и возрождению души, освобождающейся от мучительных и противоречивых страстей («Бахчисарайский фонтан»). Этому типу поэмы свойствен лирический ход. Авторская лирика занимает господствующее положение, подчиняя себе фабулу, истолковывая ее в лирическом ключе.

Между этими основными типами поэм располагались другие, не получившие завершения («Вадим», «Братья-разбойники»). Попытки написать современную тираноборческую поэму на исторический сюжет с явными «применениями» к современности не увенчались успехом. Оставлен был и замысел повествовательной поэмы с разбойничьим сюжетом и нравственной проблематикой.

Одним из самых крупных незавершенных замыслов, дошедших до нас в отрывке, черновых набросках и в кратких планах, была поэма **«Братья-разбойники»**. Пушкин ценил в ней значительно возмужавший повествовательный слог. Замысел «Братьев-разбойников» первоначально включал историю атамана и двух его любовниц. Романтический конфликт был подсказан Пушкину поэмой Байрона «Корсар», герой которой, Конрад, испытывает влечение к двум женщинам – Медоре и Гюльнаре. Из плана «Братьев-разбойников» естественно выросла поэма **«Бахчисарайский фонтан»**. Её герой – Гирей – остывает к Зареме и пылает страстью к Марии. Первоначально Пушкин задумал «Бахчисарайский фонтан» в эпическом ключе (поэт намеревался писать поэму пятистопными ямбами), но затем перешел на лирический лад. В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин ставил себе в заслугу драматизм страстей, который вылился в открытое противостояние Заремы и Марии.

Последней романтической поэмой, начатой на Юге и законченной в Михайловском, стала поэма «Цыганы», в которой центральный характер, выведенный в первой поэме, и проблематика «Кавказского пленника» получили новое развитие.

**«Цыганы» (1824)**. На этой поэме Пушкина лежит отпечаток кризиса 1823 г.: если в «Кавказском пленнике» «русский» возрождается душой, то в «Цыганах» о просветлении души романтического героя уже не могло быть речи. Конфликт приобретает отчетливо выраженный трагический характер, а идеал свободы оказывается недостижимым. Разочарование теперь испытывает не только герой, но и сам автор. В отличие от «Кавказского пленника» оно осмыслено как исторически «роковая» судьба, и причина ее лежит не столько в личности, сколько вне ее, в природе людей вообще, к какому бы обществу они ни принадлежали – цивилизованному или

«естественному». Причина кроется также в неких «роковых» надличных силах, которые обретают самостоятельность и вырываются наружу.

Философская проблематика «Цыган» связана с руссоистско-байронической идеей о превосходстве «естественного» общества над цивилизованным. Но среда, в которую помещен Алеко, иная: не «дикие» и «хищные» черкесы, а мирные цыганы. Вместо кавказских гор и южной экзотики – широкая и раздольная степь.

Конфликт Алеко с городской цивилизацией по-прежнему романтически неясен, но очерчен значительно резче, чем в «Кавказском пленнике». Устранена двусмысленность в мотивировке разочарования (мотив неразделенной любви). Но принципиальной разницы в мотивировке отчуждения и «бегства» в сравнении с первой поэмой Пушкина в «Цыганах» нет. С одной стороны, Алеко изгоняем обществом: «Его преследует закон». А с другой – «Он хочет быть, как мы, цыганом». Изгнание Алеко и вынужденно, и добровольно. Характерная для композиции романтической поэмы предыстория заменена рассказом Алеко о причинах его недовольства обществом. Разочарование героя в цивилизации – полное и безусловное.

В отличие от Пленника Алеко в цыганском обществе свободен и счастлив. Вторжение героя в «естественную» среду влечет гибель героини. Однако если в Черкешенке торжествует цельность чувства и самоотверженная любовь, то в Земфире – вольная любовная страсть.

Значительно ослаблен в «Цыганах» и автобиографический элемент. На обязательную связь романтического героя с автором указывает имя Алеко и критика городской цивилизации. В целом Алеко более объективирован, чем Пленник. Характер его отделен от авторского, и в нем преобладают «порочные» страсти – ревность и мстительность. Как характер Алеко раскрывается в своих поступках больше, чем в монологах. Лишь в немногих случаях речь героя романтически риторична. Монологизм, лирическая монотония исчезают, уступая место драме характеров, драме страстей, что выражено в драматических сценах. В самых напряженных и поворотных местах монолог уступает место диалогу. Лирическое единодержавие героя исчезает и заменяется драматическим действием. Господство одного «голоса» (лирический монизм), который обычно преобладал, в поэме разрушено: уже не один и не два персонажа, а несколько (Старый цыган, Молодой цыган), причем каждый индивидуализирован и каждый получил право на высказывание. При этом увеличено и число упоминаемых персонажей (Мариула, Овидий), взгляды которых также представлены и «голоса» которых «звучат» в передаче действующих лиц.

Главное, акцент сделан не на то, как смотрит герой на мир и что он испытывает, а на то, что делается с героем независимо от его субъективных убеждений и желаний. Мир и герой выступают равноправными партнерами, одинаково подчиненными вне их лежащим законам. Это означает, что все точки зрения стали самостоятельными, независимыми друг от друга, что «голос» автора перестал совпадать с «голосом» героя и авторская позиция не может быть отождествлена ни с какой другой. Центральный персонаж из субъекта повествования (между авторским и его восприятием коллизии и лирическим высказыванием о ней существовало тождество) превратился в объект повествования.

Это преобразование романтической поэмы закрепилось в сюжетно-композиционном строе «Цыган».

Ни Старик, ни Алеко, ни Земфира не выражают авторской позиции. Итог размышления автора выведен за пределы сюжета. Авторская речь оформляется самостоятельно и не сводится ни к сентенциям Старика, ни к словам Земфиры, ни к монологам и репликам Алеко.

Новизна пушкинской поэмы – в объективации повествования, в драматизации центральной его части.

Событийная фабула сосредоточена вокруг нескольких эпизодов и заключена между двумя параллельными картинками – в начале повествования Алеко приходит в табор, в конце его – табор уходит от Алеко.

Внутренний сюжет заключен в трагической игре страстей, владеющих человеком, в переходе от внешнего спокойствия к грозному противостоянию, роковому поединку и, наконец, к надличной борьбе неуправляемых, стихийных, «субстанциальных начал». Этим внеличным, «роковым» мировым силам противостоит лишь гармонически уравновешивающая «волшебная сила песнопенья».

В ходе игры страстей решается проблема свободы и счастья человеческой личности. Однако не герои владеют страстями, а страсти героями. И Алеко, и Земфира выступают несвободными. Алеко не может противиться охватившим его чувствам ревности и мести. Над ним тяготеет воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных побуждениях. Земфира также не может противиться внезапно пришедшей к ней новой любви. Она во власти рока, принимающего форму слепого, стихийного чувства. И вот тут вольная Земфира неожиданно сближается с гордым Алеко. Она вольна петь *про него, но для себя*. Он волен *ее* любить, но не для нее, а опять-таки *для себя*. Страсти пушкинских героев типовые, не индивидуальные: любовь Земфиры подана Пушкиным не как ее индивидуальная причуда или каприз, а типично цыганской, стихийной, не знающей преград. Так поступила и ее мать, Мариула, уйдя от Старого цыгана. Любовь приходит к Земфире как наваждение, как сила, за которой героиня должна следовать без рассуждения. Такова же страсть Алеко – типовая для того общества, откуда он, по природе не банальный злодей и не тривиальный преступник, пришел в табор.

В различных и непохожих страстях Земфиры и Алеко Пушкин видит общее. Над ними возвышается нечто сверхличное – рок, общество. Роковая, фатальная предопределенность страстей выдвинута в качестве причины трагедии. Источник кровавой драмы лежит вне личности, но действует через нее. На первый план выступила историческая обреченность героев, а не их личная вина.

Акцент сделан Пушкиным не на личной вине Алеко, а на его исторической вине. Романтическая личность оказалась неспособной к самопожертвованию, а ее свобода обернулась анархическим произволом. Но Пушкин не обличает Алеко. Он оставляет его трагическим героем, снятым с высокого пьедестала, лишенным ореола избранничества и вместе с тем достойным сочувствия (пронзительное сравнение с раненым журавлем), поскольку преступление Алеко, мстящего за поруганный идеал, и постигшая его жизненная катастрофа возникли вследствие объективных причин.

Судьба героев осмыслена поэтом в философско-историческом и идеологическом ключе. Поэт задумался над тем, иррационален ли исторический процесс или в нем существует определенная закономерность. В «Цыганах» Пушкин не пришел к положительным выводам. Это создало возможность открытого финала, поскольку противоречия цивилизации и природы, свободы и счастья оставались неразрешенными. Он по-романтически склонен видеть трагедию цивилизованного общества в природе человека, трагической предопределенности человеческого бытия. Но человек у Пушкина уже подчинялся каким-то иным, еще неведомым и роковым силам. Если у Байрона внутренняя позиция героя фатальна и человек обречен на борьбу страстей, то Пушкин сделал фатализм ступенью на пути к историческому воззрению. Фатализм стал первой, еще романтической, но уже выводящей за границы романтического метода точкой опоры для нового, реалистического творчества. Предопределенность человеческой судьбы от вне ее лежащих сил, которые и обуславливают жизнь человека, в последней романтической поэме выступила в качестве главного вывода. Пушкин в форме романтического пессимизма воплотил новую мысль о зависимости человека от сверхличных сил. В эпилоге поэмы эти роковые законы жизни вырывались наружу:



И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

Ведущий романтический тезис, согласно которому исторический процесс совершается благодаря усилиям отдельных личностей, благодаря проявлению индивидуальных волей, потерпел полный крах. Пушкин пришел к выводу об ограниченности индивидуальной воли, об ее предопределенном характере, о зависимости событий человеческой жизни от внеположенных ей «роковых» сил. Это означало также, что прорыв романтической личности из исторического времени во внеисторическое, за пределы исторически-определенного невозможен. Следовательно, обретение абсолютной свободы недостижимо.

Внеличным законам подчиняется весь исторический путь человечества.

«Бегство» современного человека в «естественную» среду не только чревато катастрофой, но и бессмысленно. Цыганский коллектив тоже не идеален – он несвободен от страстей, от противоречий, а потому лишен счастья. Пушкин дорожил, конечно, не «развенчанием» Алеко, а объективными выводами, следовавшими из его поэмы. Господствующие философско-эстетические, исторические и литературные воззрения просветителей и романтиков были подвергнуты им критике. Байронический герой, надевшийся на свою волю, сам оказался зависимым от более могущественных сил, а его воля обернулась индивидуалистическим произволом. Алеко не нашел счастья ни в цивилизованном обществе, ни «между» цыганами. Цыганские «сени кочевые» тоже не спаслись от бед. Романтический герой вместо присущего ему нравственного величия обнаружил коренные этические слабости своего века.

Громадным завоеванием Пушкина было осмысление отдельной личной судьбы на фоне широкого жизненного процесса, величественного и волнуемого, как море с его приливами и отливами. Трагедия Алеко и Земфиры вписывалась в природный и космический пейзаж и подчинялась роковой игре неподвластных разуму стихийных сил.

Одним из главных итогов южного периода был переход к большим лироэпическим формам и овладение ими. В романтических произведениях наметилась проблематика, характерная для всего последующего творчества Пушкина. Все основные проблемы – природа и культура, природное и приобретенное в человеке, губительная сила ложных страстей и прятие жизни как она есть, дворянин-вольнолюбец и народная вольница, разочарованный герой и цельная женская натура – нашли выражение в романтический период и послужили в дальнейшем предметом художественных раздумий. В романтических поэмах обозначился и центральный герой (Пленник, Алеко), который получит иное, уже не романтическое освещение в романе «Евгений Онегин». Непосредственно из поэмы «Цыганы» вырастает драматизм пушкинской художественной мысли, воплотившийся в трагедии «Борис Годунов».

**Лекция 8**  
**ТВОРЧЕСТВО А. ПУШКИНА МИХАЙЛОВСКОГО (1824–1826)**  
**И ПЕТЕРБУРГСКОГО ПЕРИОДОВ (1826–1830)**

План:

1. Лирика 1824 – 1826 гг.
2. Историческая драма «Борис Годунов».
3. Стихи о природе и любви.
4. А. Пушкин о поэте и поэзии.
5. Историческая поэма «Полтава».

**Лирика 1824–1826 гг.**

8 августа 1824 г. Пушкин приехал в Михайловское – место своей новой ссылки, которое ему запретили самовольно покидать. Впоследствии поэт вспоминал: «И был печален мой приезд». Первые месяцы пребывания в Михайловском были необычайно тягостны. Но постепенно все переменилось: Пушкин отдался творчеству, и оно «спасло» поэта. Спасительную и целительную силу поэзии он всегда признавал.

В Михайловском Пушкин учился постигать ценность простоты. Все в его псковском уединении – быт, скудная и однообразная природа, одиночество, чтение, творчество – взывало к простоте и безыскусственности.

**«К морю» (1824).** В этом стихотворении Пушкин прощался с романтизмом и с южным периодом своей творческой судьбы.

Море для Пушкина – символ свободы, родственной его духу. Свойства личности непосредственно связываются с качествами «свободной стихии». Человеку тоже присущи «гордая краса» и «своенравные порывы», мощь мысли и чувства. Пустынная стихия моря противостоит другой пустыне – земному миру, в котором нет ничего родственного гордому и одинокому поэту. Мечты поэта сосредоточены на «бегстве» из пустыни земли в пустыню моря. Однако стихотворение содержит не только романтический пафос и восхищение свободой. Поэт знает, что его своевольный романтический порыв не осуществим. Рвущаяся к вольной стихии душа поэта была остановлена другой могучей страстью – любовью («Могучей страстью очарован, У берегов остался я»).

Но не только лирический герой, но и «властители наших дум», а с ними и весь мир, не достигли свободы:

Судьба людей повсюду та же:  
Где капля блага, там на страже  
Уж просвещенье иль тиран.

Яркая, но мгновенная слава Наполеона завершилась гробницей – скалой, затерянной в пустыне моря. «Как бури шум, Другой от нас умчался гений...» – Байрон. Его настигла смерть в Греции, о свободе которой он мечтал, но не дождался ее. Усилия Наполеона и Байрона не изменили мира: они не устранили ни «просвещения» (диктата толпы, народа; за принцип народоправства, за республику ратовали просветители), ни «тирана» (под ним подразумевалось самовластье, неограниченное законом самодержавие). Противоречие между желаниями народов, их вождей и внешними обстоятельствами, сковывающими эти желания, остается неразрешимым – свобода не обретена. Таков печальный вывод, сделанный Пушкиным. Но это не значит, что романтический порыв, не осуществленный в реальности, бесплоден. Во-первых, море как символ стихийной свободы живет в душах людей и напоминает о недостигнутом идеале. Во-вторых, оно – источник новых и незабываемых эстетических впечатлений («Не забуду Твоей торжественной красы...»). Поэт, остающийся в неволе, в

михайловском заточении, в земной пустыне обещает помнить о «свободной стихии», заполнившей его жизнь:

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

Пушкин предвидел, что перед ним открываются иные, незнакомые ему жизненные и творческие дали. Поэтому стихотворение «К морю» и последующие за ним содержат поворот к новой поэтической программе.

Прежде всего Пушкин почувствовал необходимость после романтического Юга осознать себя профессионально. До него в поэзии преобладал дилетантизм. Поэта считали «избранником небес», который стыдился столь низких земных забот, как пища или деньги. Дело поэта – духовно, а материальные интересы могут волновать лишь обыкновенного человека. Поэт выше их. Следовательно, вся низкая область, связанная с бытом (купля-продажа сочинений, гонорар, отношения с издателями и книгопродавцами), относилась к автору-человеку, а вся высокая, духовно-творческая, – к автору-поэту. Две эти области одна от другой резко отделены и друг для друга непроницаемы.

Все романтики наперебой толковали о свободе творчества и вдохновения. Но имелась ли в виду при этом свободная продажа произведений или только независимость поэтического вдохновения от принудительных внешних условий? На что должен существовать литератор, основной источник доходов которого – гонорар, если он не продает свои сочинения? Является ли сама продажа стихов делом низким и недостойным поэта или к этой прозаической проблеме нужно найти иной подход?

Ответ на эти острые для пушкинского времени вопросы поэт дал в программном стихотворении «Разговор Книгопродавца с Поэтом», в котором определены роли участников беседы и правила их поведения при обмене стихов на деньги.

**«Разговор Книгопродавца с Поэтом» (1824).** Пушкин избрал для стихотворения форму «разговора», стихотворного диалога, которая часто употреблялась при освещении общественных или философских тем. Диалог ведут два равноправных участника прозаической сделки – продажи уже готового поэтического произведения. Один из персонажей (Поэт) исповедует романтическое и «поэтическое» мировосприятие, другой (Книгопродавец) – практическое и «прозаическое». Эти две точки зрения необходимо примирить.

Книгопродавец, имея дело с Поэтом, обязан учитывать его взгляд на вещи. Поэтому он вбирает в свою речь чужую поэтическую фразеологию. То же самое относится и к Поэту, который в финале говорит «языком» Книгопродавца.

Сначала Поэт предается воспоминаниям о том, что «писал из вдохновенья, не из платы», что был предан «пиру воображения» и в то время писал *для себя*, «И музу сладостных даров Не унижал постыдным торгом». Но Книгопродавец возражает, напоминая Поэту о том, что выход его стихов принес ему славу. Иначе говоря, он апеллирует к ценностям, внятным Поэту («слава»). Однако Поэт, как учил романтизм, выше быстро проходящей мирской славы («Блажен, кто про себя таил Души высокие созданья...», «Блажен, кто молча был поэт И, терном славы не увитый... Без имени покинул свет!»). Именно этот романтический тезис о «молчаливом творчестве», о поэзии для себя Книгопродавец подвергает сомнению и отвергает:

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

Смысл слов Книгопродавца в том, что реальность разошлась с идеалом: сколь бы романтики ни таили «от людей» «Души высокие создания», они не могут этого сделать, и их сочинения рано или поздно становятся достоянием публики. Стало быть, романтики оказываются непоследовательными: они *пишут для себя, но печатают для света*. Если бы они хотели молча быть поэтами, то не должны были пускать стихи в продажу. Только оставаясь в чистоте неизвестности, сочинения не будут опорочены скверной корысти. Но так как этого не происходит, то нет никакого смысла идти наперекор реальности. Поэт понимает, что последний романтический бастион его защиты рухнул, и соглашается с доводами Книгопродавца. Он отказывается от света, от любви, от творчества, лишь бы сохранить свободу. Но и этот аргумент Книгопродавец отводит: зачем и кому нужны такие жертвы, если

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

Романтическая свобода и романтическое бескорыстие – иллюзия, гордая поза, далекая от реальной жизни. Но очищенная от романтического прекраснодушия идея свободы вдохновения и творчества не обесценивается, а удерживается в компромиссной формуле, которая учитывает реальность. Она принадлежит Книгопродавцу, который, стоя на «прозаической», практической точке зрения, принимает во внимание и «поэтическую», духовно-творческую точку зрения своего оппонента:

Позвольте просто вам сказать:

Не продается вдохновенье,  
Но можно рукопись продать.

В свою очередь, Поэт покидает «поэтическую» позицию и переходит на «прозаическую», что фиксируется резким стилистическим сломом – отказом от стихотворной речи и обращением к речи деловой: «Вот вам моя рукопись. Условимся». Равновесие двух позиций удерживается и словами Книгопродавца: изданная рукопись хранит поэтическое вдохновение и потому принесет «много... добра».

Пушкин в остром диалоге зафиксировал свой взгляд профессионального литератора на «вдохновение» (духовно-творческую свободу) и «рукопись» (товар). Не только предмет и явление могут быть рассмотрены с разных сторон, которые не совпадают, но и одна и та же личность. Впоследствии на таком же несовпадении человеческого и социального, поэтического и прозаического Пушкин создаст характеры своих самых любимых героев.

В обычной жизни он тоже сохраняет разные взгляды на один и тот же предмет или лицо – романтический, условно-книжный с легкой иронической насмешкой и прозаический, чуждый идеальности. Например, А.П. Керн поэт называет в стихах «гений чистой красоты». Литературная условность этого образа несомненна: он взят из стихотворений Жуковского «Лалла Рук» («Ах! не с нами обитает Гений чистой красоты...») и «Я Музу юную, бывало...» («О Гений чистой красоты!»). В письмах он отзывался о ней иначе.

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

Мрачное состояние духа сменяется в Михайловском на мощный творческий подъем. Лирика Михайловского периода, если взять ее в целом, проникнута светом, энергией и радостным приятием красоты. Здесь, в Михайловском, кроме названных стихотворений, были написаны цикл «Подражания Корану», историческая элегия «Андрей Шень», «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...»), гимн «Вакхическая песня», «19 октября», «Все в жертву памяти твоей...», «В крови горит огонь

желанья...», «Под небом голубым страны своей родной...», «Признание», «Аквилон», послание «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?»), «Зимний вечер» и др. С Михайловским непосредственно связаны стихотворения «Зимняя дорога», «К няне», «И.И. Пущину», «Пророк». Все это – значительные лирические признания.

Лирика Пушкина в Михайловском приобретает новые черты: прощание с романтизмом окрашено в большинстве стихотворений не элегической тональностью, а мажорными интонациями.

Стиль лирики содержит меньше, чем раньше, картинных сравнений, изысканно-условных метафор и устойчивых перифраз. В Михайловском Пушкин по-новому увидел жизнь – в ее «нагой простоте», в неброском и совсем не ярком облике. Вместо пышного Юга и мощи морской стихии перед ним открылись равнины и холмы, чистые и тихие реки среднерусского пейзажа, а зимой бесконечные снега. Вокруг – почти полное безлюдье и безмолвие. Но именно красота тихой, не бьющей в глаза благородной и умиротворенной, спокойной простоты влечет поэта. Лирика становится все более глубокой и гармоничной. Характерны в этом отношении «зимние» стихотворения.

**«Зимний вечер» (1825).** В пейзаже «Зимнего вечера» нет ни отвлеченности, ни зыбкой субъективности. Он обычен и в этом смысле типичен. Однако Пушкин придал этой типичности интимность.

Зима, зимняя буря всегда ассоциировались с унынием, невеселым, безрадостным, грустным настроением. Поэт не отступает от этих привычных чувств. Сдержанно и точно, двумя-тремя штрихами он создает впечатление долгого и печального зимнего вечера:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя...

Таково же описание «ветхой лачужки» и нехитрых занятий няни, разделяющей с поэтом кров. Однако дальше эти столь обычные для зимы унылые настроения встречают сопротивление в душе поэта. В противовес завывающей буре, стихии, навевающей гнетущую грусть, он будит творческое воображение и обращается к вымыслу. В духе народных обычаев (это тоже веками проверенные ассоциации), помня, что народ в избах, коротая нескончаемые и темные зимние вечера, скрашивал их песнями, поэт просит няню:

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила...

Лирический герой следует бытовому поведению народа, поскольку ему свойственно типически-национальное восприятие зимы, переживаемое столь же типически сходно. Но это типически национальное слито с индивидуальным, с конкретными биографическими фактами и интимными переживаниями поэта.

Для понимания смысла стихотворения существен контраст между миром наружным, за стенами дома, и миром внутренним, в стенах дома. Внешний мир наполнен резкими звуками, шумом, там господствуют мгла и холод. Это – царство хаоса. В доме, напротив, – тишина, мерные, однообразные звуки жужжащего веретена, там светло и тепло. Это – царство порядка. Обитатели дома одиноки в своем противостоянии буре. Они могут надеяться только на себя, на свою стойкость. Призывая на помощь собственные силы – мужество, веселье, песню, поэзию труд, – они празднуют победу над злыми силами хаоса и тьмы.

Тот же вечерний пейзаж и в стихотворении **«Зимняя дорога» (1826)**. Здесь тоже кругом разлиты печаль и скука («Скучно, грустно...», «Грустно Нина: путь мой скучен...»). Но они не вечны. Завтра наступит иное время:

Завтра, Нина,  
Завтра, к милой возвратясь,

Я забудусь у камина,  
Загляжусь, не наглядясь...

«К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...») (1825). В шесть строф Пушкин вместил целую историю встреч и разлук с А.П. Керн. Сначала (первые две строфы) – мимолетная встреча, потом (следующие две строфы) – унылая жизнь в заточении, когда лирический герой «забыл» «голос нежный» (это и есть роковая черта) и затворничество протекало

Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

И, наконец, последние две строфы – пробужденье души, упоенье творчеством, жизнью, наслаждение красотой, увенчанные любовью:

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

Стихотворение «К\*\*\*» – не только мадригал (комплиментарное любовное стихотворение, признание в любви) очаровательной женщине, чьей красотой Пушкин был восхищен. Оно написано не только о любви, хотя любовь для Пушкина – одно из самых сильных человеческих чувств, овладевающих, как и поэзия, творчество, всем существом человека. Недаром любовь и поэзия, по Пушкину, родные сестры. Нет сомнения, что любовная тема, как и тема красоты, – важнейшие. При этом облик женщины, воплощающей идеал прекрасного, предельно обобщен: «гений чистой красоты», «голос нежный», «милые черты», «небесные черты». Пушкин стремился нарисовать совершенный образ женской красоты. И все-таки сказать, что стихотворение «К\*\*\*» о красоте и любви, – значит сказать мало.

В стихотворении предстала история пробуждения и воскрешения души. Пушкин создал стихотворение как краткую и опозитизированную биографию, этапы которой обрисованы сжато, но конкретно. Причем характерна последовательность: сначала «душе настало пробужденье», все духовные силы встрепенулись для приятия жизни, все творческие способности раскрылись, чувствам стала внятна красота, а потом к поэту приходит любовь, гармонически венчающая всю картину. Этот порядок изменить нельзя: нельзя сказать, будто сначала «явилась ты», а потом – «душе настало пробужденье». Но нельзя увидеть и прямую причинную зависимость между пробуждением души и явлением прекрасного виденья («ты»), сказав, будто «ты» явилась потому, что «душе настало пробужденье». И все-таки глубокая тайная связь между пробуждением души и явлением красоты и любви есть. Без пробуждения души нет ни чувства красоты, ни творчества, ни чувства любви. Пробужденье души означает, что духовные силы ожили.

В стихотворении Пушкина тема очарования красотой и наслаждения любовью совместилась с другой – темой творческого вдохновения. Послание содержит в себе глубокие философские размышления о смысле жизни, о радости творчества, о чувстве полноты бытия.

Стихотворение «К\*\*\*» дает возможность понять очень важные черты Пушкина-художника. Жизнь вне гармонии, без красоты, без любви, без творчества бедна и однообразна. В эти моменты мир для поэта сужен и закрыт. Поэт оторгнут от мира, он не слышит бытия, не видит его красок. Но вот приходит чудо преображения души, и исчезают «томленья грусти безнадежной», «тревоги шумной суеты». Душа открывается всему миру, и мир открывается душе. Поэт готов внимать бытию и отвечать ему поэтическим словом. Мир предельно расширяется, поэт вбирает его впечатления, обретает гармонию с ним. В душе поэта также утверждается согласие. Приобщение к бытию происходит необъяснимым образом благодаря «чудному мгновенью»,

преображающая сила которого сродни религиозному откровению («Как мимолетное виденье») и явлению неземного ангельского лика («Как гений чистой красоты»<sup>109</sup>). Недаром словарь стихотворения включает наполненные религиозной символикой слова: «чудное», «явилась», «виденье», «чистой». «Мимолетное виденье» совершенной красоты земной женщины, земного божества, уподобляется («небесные черты») поэтом «чудному мгновенью» – внезапному явлению ангела, божества небесного, чистый лик которого открылся взору верующего.

По канве собственной биографии Пушкин вышивает поэтический узор земного и божественного преобразования души, возрождения человека и поэта к жизни, приобщения его к божеству, к земной и небесной красоте, к творчеству, любви, к радостному приятию мира и к наслаждению богатством бытия и духовным богатством личности. Духовное развитие проходит несколько стадий – от преобразившего душу «чудного мгновенья» к душевным тревогам и мраку, к угасанию жизненных сил, когда гармоническое равновесие с миром и внутреннее спокойствие нарушено, а затем – к новому пробуждению души, которое мыслится как возвращение к изначальной гармонии. От света через преодоленный мрак к свету – такова содержательная композиция послания. Признаки света в душе – гармония, свобода и мощь сущностных, личностных сил человека, дарующих ему полноту жизни.

Один из непреходящих признаков, составляющих пробуждение души, – творческое вдохновение. Пушкин испытал его в Михайловском в полной мере. Духовно-творческий подъем он запечатлел, кроме послания «К\*\*\*», в цикле «Подражания Корану» и в стихотворении «Пророк».

**«Подражание Корану» (1824).** Этот стихотворный цикл состоит из девяти стихотворений. Опираясь на русский перевод М. Веревкина, Пушкин свободно переложил фрагменты сур (глав) Корана. Если в Коране, как отметил Пушкин, Аллах везде говорит от своего лица, то в пушкинских подражаниях речь отдана и Аллаху (I, II, VII), и Магомету (V, VI). Некоторые фрагменты (IV, V) строятся как косвенный монолог, другие (III) – как внутренний монолог или представляют собой притчу о могуществе Всевышнего (IX). Отдельные мотивы Пушкин ввел самостоятельно (упоминания о «гоненье» и «власти языка» отсутствуют в Коране). Новаторство Пушкина заключалось в том, что он стремился воспроизвести Коран «изнутри», с точки зрения человека Востока и мусульманина, а не европейца. В целом в «Подражаниях Корану» запечатлелось свойственное Пушкину в Михайловском светлое состояние духа. Особенно характерно в этом отношении последнее (IX) стихотворение цикла, которое с противоположным смыслом и с иной интонацией было использовано Лермонтовым в балладе «Три пальмы».

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

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

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

**«Пророк»** написан в сентябре 1826 г., после того, как поэт получил известие о казни декабристов, последовавшей 13 июля 1826 г. В этот трагический момент и

накануне свидания с царем, Николаем I, мысли Пушкина обратились к смыслу своего поэтического призвания.

Источник стихотворения – «Книга пророка Исая». Некоторые пушкинисты связывают «Пророк» с легендарным событием из Корана, которое произошло на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, вынув сердце у Магомета, очистил его от скверны и наполнил верой, знанием и пророческим светом.

В стихотворении живы традиции гражданских и философских од Ломоносова и Державина, произведений декабристов (Ф. Глинки, В. Кюхельбекера), метафорически изображавших в образе библейского пророка поэта-гражданина. Поэтическая речь Пушкина выдержана в суровом, сдержанном, возвышенно-ораторском тоне. Центральный образ стихотворения находит соответствие в фигуре ветхозаветного пророка Исая. Несмотря на архаический образ пророка, стихотворение обращено не в глубь веков, а в пушкинскую современность. При этом библейские аллегории, библейский синтаксис и лексика в их церковно-славянском варианте стилистически передают и древность, и торжественность лирической темы назначения поэта и поэзии.

Конфликт произведения определяется идейно-психологическим напряжением между двумя состояниями лирического героя: томлением грешного духа в начале лирического сюжета и жертвенной готовностью к очищению ради предначертанной свыше высокой и трагической миссии в финале («Глаголом жги сердца людей»). Мучительный процесс духовного преображения предуказан высшей божественной волей, вестником которой является шестикрылый Серафим. Он очищает уста пророка, коснувшись их горящим углем, и тем самым prepares избранника к высокому служению, до предела обостряя внутренние физические и духовные способности. Пушкин наделяет пророка поистине космическим масштабом познания истины. Представление автора о всеведенье пророка, пронизывающем все сферы бытия, выражено в аллегорической форме проникновения в небесную, водную и земную стихии. Но даже такое проникновение недостаточно для того, чтобы стать пророком, так как преображение не коснулось сердца и языка.

Для исполнения пророческой миссии и вдохновенного творческого служения нужно изгнать грех из глубинных недр человека и очистить язык, чтобы слово было правдивым. Все суетное, мелкое, приземленное и прозаичное должно исчезнуть, умереть, стать прахом. В стихотворении запечатлен трудный процесс превращения простого смертного в грозного глашатая истины, в пророка, исполняющего волю пославшего его Бога и независимого от воли людей. Через мучение, через страдание человек преображается в пророка. Драматическая замена сердца символическим горящим углем и грешного языка жалом змеи становится кульминацией метаморфозы, в результате которой человек преображается в пророка. Только после этого на свет является человек, призванный Богом к служению, пересозданный Им, возведенный в достоинство пророка, впервые наименованный так и напутствуемый:

Как труп в пустыне я лежал,  
И Бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

Стихотворение написано в виде монолога самого пророка, рассказывающего о том, как он стал пророком, и верящего, что его устами говорит Бог. Став пророком, он не может сойти с пути, предначертанного Богом. Он избран.

Стихотворение «Пророк» наполнено столь обобщенным и столь богатым философским содержанием, что допускает и более широкое толкование. В нем можно видеть метафорическое изображение духовно-нравственного прозрения человека



вообще, находящегося на пороге двух состояний – созерцательного размышления о поисках истины и активно-волевого ее постижения. «Пророк» осмыслялся также в духе вечной борьбы истины и лжи, добра и зла, божественного порядка и безличного хаоса.

Помимо лирических стихотворений, Пушкин написал в Михайловском несколько крупных произведений: балладу «Жених» в народном духе, поэму «Граф Нулин» и трагедию «Борис Годунов».

### **Историческая драма «Борис Годунов» (1825)**

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

«Борис Годунов» стал своего рода итогом всего предшествующего творческого развития Пушкина. Он отказался в трагедии от социального дидактизма, наследия просветительской литературы, и усвоил свойственное романтикам историческое и диалектическое мышление. В этой связи трагедия Пушкина демонстрировала принципы «истинного романтизма». Это была «романтическая трагедия», созданная по образцу романтически понятого Шекспира и его «хроник». По всем признакам она порывала с предшествующей классицистической традицией: в ней не было соблюдено ни единство места (действие перемещалось из России в Польшу, из палат московского Кремля в трактир, в корчму на литовской границе и т. д.), ни единство времени (между сценами были большие хронологические разрывы). Сцены, написанные стихами, сменялись сценами, написанными прозой, драматические эпизоды чередовались с комическими вполне в духе Шекспира. Наконец, есть мнение, что конфликт – столкновение сильного, мудрого и просвещенного правителя с надличным «мнением народным» (аналог античного рока) – «воскрешал некоторые черты трагедии античной в том ее понимании, какое установилось в теоретических трудах романтической школы (А. Шлегель и др.)».

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

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

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

С одной стороны, история – это столкновение интересов различных социальных групп: *царская власть* стремится урезать права подданных; *боярство*, особенно крупное, хочет разделить управление страной с царем и добиться для себя привилегий, защищающих его независимость; *дворянство*, использующее в своих целях Самозванца, надеется завоевать себе место под солнцем и встать наравне с

боярством; *народ* колеблется между этими тремя группами и представляет собой самостоятельную силу («мнение народное»), которая, однако, ограничивается сферой морального суда, одобрения или неодобрения с нравственной точки зрения.

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

С другой стороны, в ходе художественного анализа Пушкин пришел к выводу, что один из главных законов истории – ее стихийность, иррациональность и зависимость от Рока, Судьбы, выступающая в различных формах, в том числе и религиозной. Это относится и к Борису Годунову, и к народу.

Борис Годунов, независимо от его личных качеств и способностей к государственной деятельности, заранее обречен на гибель. Если в трагедиях Шекспира действие определяет конфликт личностей, то в пушкинской трагедии Борис не является жертвой боярских интриг, Самозванца или предводителей польской интервенции. В трагедии нет личности, которая по своему масштабу могла бы сравниться с Борисом Годуновым. На роль равновеликого антагониста не могут претендовать ни умный, но мелкий Шуйский, ни авантюрист Самозванец, ни недалекий Воротынский, ни Гаврила Пушкин, ни Басманов. Борис Годунов мог бы легко справиться и с польским нашествием, и с Самозванцем, и со всякой другой бедой, но он – жертва Рока, Судьбы, бессознательным исполнителем воли которого выступает народ. В «мнении народном» есть «голос» Рока и есть «голос» бессмысленности. Судьба преследует Бориса Годунова «тенью царевича» и «мнением народным». В обоих случаях через нее проступает стихийное, иррациональное начало истории, к которому не приложимы рациональные и этические категории. Так, вопреки логике Дмитрий-царевич внезапно «оживает»; Борис Годунов из желанного царя превращается в «царя Ирода»; его правление, принесшее народу много благ, не только не оценено по достоинству, но и отвергнуто. Поскольку орудием Судьбы, Рока выступают «тень Дмитрия» и народ с его «мнением», то народ мыслится Пушкиным тоже иррациональной стихией, которая не подчиняется рациональным и этическим законам.

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

Иррациональность и стихийность выступают обычно в превратной форме – в форме слухов, легенд, неясных предположений, догадок. Они основываются не на знании, а лишь на интуиции. Народное мнение часто парадоксально противоречит фактам – оно «темно». Так, народ знает, что Дмитрий убит, и верит в «воскресение» царевича. Он убежден, что Борис послан ему в цари свыше за грехи, и, чтобы искупить

их, надо избыть царя-узурпатора. В логику социальных интересов вмешивается иррациональность, затемняя смысл исторического процесса.

Чтобы выявить это смешение логики и иррациональности, Пушкин воспользовался религиозной идеей «воскресения» царевича. Он организует действие вокруг тени убиенного Димитрия, которая появляется во всех значимых сюжетных сценах. Погибший Димитрий присутствует то убитым царевичем, то в виде святых мощей, то неожиданно спасшимся и воскресшим. Тень Димитрия-царевича нависает над Борисом Годуновым. От имени Димитрия, пользуясь народной верой в чудесное избавление царевича от смерти, действует Лжедимитрий. Интрига трагедии завязывается в тот момент, когда становится известно о бегстве Гришки Отрепьева из монастыря и принятии им имени царевича, т. е. когда тень Димитрия обрела новый лик и «материализовалась» в Самозванца. Борис Годунов вынужден вести борьбу не столько с реальным противником, сколько с тенью Димитрия, с народной религиозной верой и с суевериями, со слухами, с легендами, которые в совокупности вырастают в безличную и надличную силу обстоятельств, вызванную им самим.

В основе трагедии лежит эсхатологический миф, основные слагаемые которого исчезновение Димитрия, замещение его Борисом и воскрешение Димитрия, ложное и мнимое, в облике Самозванца. Борис в трагедии недоумевает, почему народ не ценит его заботу и попечение о нем. Между тем народ проникнут верой в то, что все несчастья с государством, с ним, народом, с семьей Бориса происходят оттого, что на троне сидит Антихрист (Ирод, как говорит Юродивый), ложный царь, ложный правитель. Как только его заменит истинный царь, истинный правитель – наступит счастливая пора царствования. Посчитав Бориса фальшивым государем и потому морально отвергнув его, народ поверил в возвращение истинного государя и воскрешение убиенного Димитрия Иоанновича.

Все сюжетные события в трагедии, образуя замкнутый круг, так или иначе связаны незримо витающей тенью убитого царевича. Кровавый от свет этой тени лежит на всех поворотах сюжета, на всех событиях, происходящих в трагедии. Тем самым трагическое начало связано не только с Борисом, но и со всем народом и государством. Пушкин понял самый жанр трагедии как жанр трагедии не «персональной», а «народной», втягивающей в себя так или иначе все действующие лица.

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

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

В пору Пушкина народ представлялся загадкой, хотя к разгадке ее приложили усилия и Крылов, и романтики. Главное противоречие заключалось в сознании общественной, политической и моральной мощи народа и его исторической беспомощности, рабского терпения. Сочетание этих противоречивых свойств ставило в тупик.

При разрешении противоречия можно было пойти по пути классицистов и романтиков, превратив героя трагедии в рупор авторских идей или придав ему эмоциональное тождество с автором. При таком подходе восторжествовала бы личная точка зрения автора. Можно было встать на позицию Крылова и присоединиться к народной, «мужицкой» точке зрения. Хотя Пушкину такая степень «присутствия» автора была ближе (Крылов скрывал свой взгляд и свою оценку событий), поэт не

пошел по этой дороге, потому что народная точка зрения отражает лишь один из «смыслов» истории. Пушкин не мог да и не желал, как Крылов, предпочесть народную оценку оценке просвещенного человека, стоящего на уровне идей своего века. Он обратился к историческим воззрениям романтиков, дополненным им и откорректированным собственными идеями, вызванными чтением трагедий Шекспира. Пушкин понял род драмы как принципиально объективный, в котором открытое или скрытое присутствие автора недопустимо. Иначе это художественно плохая драма. Ее персонажи должны представлять самостоятельно действующих лиц, обладающих собственными характерами, а не кукол, которые действуют и говорят по указке незримого автора-демиурга, управляющего ими. Эффект истины тем художественно убедительнее, чем меньше в драме виден сам автор. Стало быть, никакого предпочтения любимой мысли. Не автор должен руководить персонажем, а скорее наоборот – персонаж автором. Автору надлежит внимательно следить за логикой созданного им характера и не противиться его собственному развитию. Конечно, произведение пишет автор, но понять мысль Пушкина чрезвычайно важно: герои должны поступать в соответствии со своими, созданными автором характерами, и автор уже не может навязывать им свою волю. Персонажи должны жить на сцене, как люди в жизни. Точка зрения автора обязана проступать через поступки и отношения персонажей и проявляться в свободе их действия. Присутствие автора в этом случае излишне, и он не должен обнаруживать себя.

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

То же самое во многом относится к изображению исторической эпохи: персонажи обязаны мыслить, чувствовать и говорить подобно живым людям ушедшей исторической эпохи. Какая-либо явная модернизация недопустима. Здесь для Пушкина был важен не только Шекспир, но и Вальтер Скотт, изобразивший историю «домашним образом». На первый план в историческом изображении выдвинулись проблемы художественного вымысла, стиля и языка. Пушкин с блеском решил сложные и трудные задачи. Это касается изображения народа в истории.

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

В области художественного изображения Пушкин также выступил новатором. Его историческое художественное сознание держится на том, что в исключительных исторических обстоятельствах действуют обыкновенные люди. В «Борисе Годунове» обстоятельства исключительны: убийство царевича, восхождение на трон убийцы, появление Самозванца, который ведет иностранные и русские войска, чтобы убивать своих соотечественников, гибель детей Бориса. Но лица, действующие в трагедии,

обыкновенны: одни из них знатны, другие безродны, одни богаты, другие бедны, одни умны, другие глупы, одни понимают ценность наук и просвещения, другие «темны» и суеверны. Они ведут себя так, как подобает людям их сословия и состояния.

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

Пушкин нашел выразительную форму передачи характеров действующих лиц через свойственную им культуру, в которой они выросли и которую усвоили с детства. Национально-своеобразный характер у Пушкина рисуется в определенной культурной среде<sup>119</sup>. Так, для изображения самых интимных переживаний действующих лиц в «Борисе Годунове» Пушкин выбирает две сферы – любовь и творчество, которые у романтиков никак не были связаны с национальной характерностью, а представлялись всеобщими, независимыми от национальной принадлежности.

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

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

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

Несмотря на то, что Пушкин стремился скрыть свою точку зрения на историю, он признавался, что не мог спрятать «ушей под колпак Юродивого». Это означало, что авторская позиция Пушкина при отсутствии социального дидактизма не исчезла из произведения и была продемонстрирована.

Поэт считал, что революция в России в его время невозможна по двум причинам: во-первых, непросвещенный народ бессилен и слаб; прежде всего нужно сеять

просвещение и позаботиться об элементарной грамотности народа и затем о гражданском, общественном его воспитании; во-вторых, в ходе исторического развития в России не сложилось сильной и дееспособной оппозиции самодержавию; этим оно пользуется, играя на противоречиях различных социальных групп.

Пушкин наметил и выход из возникшей исторической ситуации.

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

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

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

Итак, главным завоеванием Пушкина в Михайловскую ссылку был рост исторического сознания. «Борисом Годуновым» открылся период «истинного романтизма», которым Пушкин, усвоив художественные достижения романтизма (диалектику внутреннего мира и его выражения, историчность мышления) и внося в них существенные коррективы, обозначил свои новые художественные искания, свою устремленность к реалистическому искусству слова.

Во всех областях творчества – в лирике, в поэме, в трагедии – ясно наблюдается интерес к обыкновенному и простому, связанный со свободой выражения, с конкретной и точной передачей внутреннего и внешнего мира с помощью стилизованных словесных красок. Слово, не теряя индивидуальности чувства, основывается на предметном, словарном, объективном значении.

В Михайловском Пушкин достиг творческой зрелости. «Я, – сказал он, – могу творить».

Последние дни в Михайловском Пушкин доживал с трудом. Ему было одиноко и душно в северном заточении. Там он узнал о разгроме восстания декабристов в Петербурге и с напряжением ждал подробных вестей об окончании следствия и приговоре. Его знакомые и друзья числились в списках государственных преступников, их ждало суровое наказание, а пятеро из них были казнены.

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

8 сентября 1826 г. Пушкин вошел в кабинет царя в Чудовом монастыре. В ходе беседы Пушкин и Николай I пришли к соглашению: поэт, не скрыв от императора сочувствия к декабристам, обещал воздержаться от критики правительства; царю хотелось расположить к себе общество, напуганное расправой над декабристами, и он, возвратив поэта из ссылки, вызвался быть единственным цензором его сочинений.

Возвращение Пушкина из ссылки общество сочло крупнейшим событием нового царствования. Москва оказала освобожденному Пушкину триумфальный прием.

После беседы с Николаем I Пушкин проникся утопической иллюзией, будто он как поэт и старинный дворянин, даже боярин, сможет влиять на государственную политику России, если царь призовет его и подобных ему просвещенных дворянин в советники. Вместе они будут наблюдать за соблюдением законов и созданием новых, более справедливых, уложений.

**«Во глубине сибирских руд...» (1827). «19 октября 1827».** Размышляя о декабристах отразились в стихотворениях «Во глубине сибирских руд...» и «19 октября 1827».

Своим поэтическим словом поэт хотел ободрить сосланных декабристов. Сам недавний изгнанник, он сочувствует новым изгнанникам, утешает их и укрепляет веру в неперемное и притом быстрое освобождение из острогов и ссылки, вселяет надежду, что вскоре они обретут прежние права, что им возвратят дворянские привилегии («И братья меч вам отдадут»; меч – символ дворянского достоинства и чести). Пушкин был уверен, что Николай I проявит милость. Но благородная и наивная попытка примирить власть с оппозицией так и не осуществилась.

О декабристах-лицеистах Пушкин вспомнил в стихотворении «19 октября 1827», проникнутом уже не ликующим пафосом скорой встречи, а заботой об их судьбах. Адресуясь ко всем лицеистам, поэт закончил стихотворение обращением к декабристам:

Бог помочь вам, друзья мои, И в бурях, и в житейском горе, В краю чужом, в пустынном море И в мрачных пропастях земли!

Произошедшие в России и в жизни Пушкина события были настолько значительны, что поэту потребовалось дать себе в них трезвый и откровенный поэтический отчет.

Раздумывая над участью декабристов и над своей будущей судьбой, Пушкин склонялся к тому, что завершился большой отрезок его жизни и началась новая пора его творчества, что он перерос декабристские романтические идеалы и есть определенная закономерность в его «спасении» от суровой доли, выпавшей декабристам. О своем жребии он написал стихотворения «Арион», «Талисман», «Три ключа».

**«Анчар» (1828).** Стихотворение связано с изменением пушкинского мнения о возможности гуманизации тирании или деспотизма, в том числе и царской власти. Пушкин обновлял миф о древе яда «на пересечении двух смысловых рядов – фантастического и реального, функции и факта».

В связи с тем, что анчар порожден природой в «день гнева», возникает вопрос: Есть ли зло в природе или только в человеческом обществе? Думается, Пушкин как раз писал о мировом зле – природном и социальном. Противопоставляя природное и социальное зло, он вскрывает различие между ними. Природное зло есть, но оно вдали от людей, в чахлой и скупой пустыне. Анчар стоит один, он скрыт и удален от людей и от всего живого. Природное зло можно избежать и от него можно уберечься: чувствуя опасность, «К нему и птица не летит, И тигр нейдет». Если природное зло само не может распространиться, оно замкнуто в себе, то социальное зло не знает границ. Оно беспредельно. В стихотворении активное, волевое злое начало исходит от социума:

«князь» послал раба, с его помощью похитил «смертную смолу», «ядом напитал Свои послушливые стрелы» и с ними разослал «гибель соседям». Тем самым «князь» вносит природное зло в человеческий мир, освобождая его из плена пустыни и превращая в зло социальное. Анчар у Пушкина – скорее всего символ мирового зла, над которым властвует «князь тьмы», «владыка преисподней».

Границу царства смерти переступает человек, «раб», но не по своей воле, а по приказу «владыки». Раб, приносящий себя в жертву, в отличие от мифологических героев, не совершает никакого подвига и не собирается уничтожить зло. Он лишен собственной воли и представлен таким же послушным инструментом, такой же неодушевленной вещью в руках владыки, как и «послушливые стрелы».

Особенность «Анчара» состоит в том, что это философско-лирическая притча, в которой мысль Пушкина выражается в сюжете, в рассказе, а не от лица автора. В стихотворении обобщена трагедия современного человека, в нем раскрыта суть связей между людьми. Общество осуждено им потому, что в нем правят антигуманные законы: социальные отношения превращают одного человека во «владыку», действующего сознательно во вред остальным людям, а другого – в послушного «раба». В обоих все человеческое искажено.

Первая и вторая части стихотворения содержат повторяющиеся слова и выразительные контрастные эпитеты, которые поддерживают основную антитезу и сосредоточивают на ней внимание: «владыка» – «раб», «корни ядом напоила» – «яд каплет», «властный взгляд» – «послушно», «бедный» – «непобедимый». Глаголы также выражают контрастные действия – понуждение и принуждение («послал» – «потек»). На этом фоне власть «князя» получает одинаковое выражение: «послал» – «разослал», «послушно» – «послушливые» (стрелы). Столь же одинаков результат: «умер бедный раб» – «и с ними гибель разослал». Пушкин использует и композиционный прием единоначатия (анафоры), повторяя и усиливая эмоциональное напряжение:

Принес он смертную смолу...

Принес – и ослабел, и лег...

Все это придает стихотворению исключительную художественную цельность.

Безысходности «Анчара» близка элегическая интонация стихотворения «Цветок», в котором Пушкин вслед за Жуковским с помощью вопросов, играющих напевную роль, размышляет о судьбе незнакомых людей. Мысль поэта движется от предметного, вещественного образа «цветка» («Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге вижу я...») к духовно-идеальному и заканчивается свободной игрой воображения. Пытаясь угадать «историю» «цветка» («Где цвел? когда? какой весною? И долго ль цвел? и сорван кем, Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем?»), поэт задумывается о судьбе его бывших «хозяев».

И нынче где их уголок?

Или они уже увяли,

Как сей неведомый цветок?

Раздумья над этими «вечными» вопросами бытия совпали с постепенным выходом Пушкина из мрачного состояния в 1829 – первой половине 1830-х гг. В его стихотворениях звучат бодрые, веселые, игривые ноты. Он пишет шуточные стихи «Подъезжая под Ижоры...», «Приметы», «Зимнее утро».

«Зимнее утро» наполнено светом, радостью при виде нового родившегося дня, открывающего необозримые дали и красоту неброской, скудной («поля пустые», «леса, недавно столь густые») северной зимней природы, полной, однако, простого и тихого очарования. С неподражаемой грацией, изящным лукавством Пушкин, «грустно очарованный» «девственной красотой», пишет стихотворное признание в легкой влюбленности.



Столь же шутливым было и стихотворение **«Приметы»**, в котором обыграны предстоящая радостная встреча и наступившая разлука с возлюбленной и одновременно подчеркнуто единство поэта с природой и народными суевериями.

В большинстве стихотворений Пушкина этого времени нет тоски, нет муки. Его чувство предстает чистым, ясным, прозрачным и глубоким. Красота стиля достигается не остроумием и острословием, не насыщенной изысканными образами и метафорами речью, а благородной простотой, создаваемой скупым отбором слов, соответствием ритма и интонации, гармонией звуков. Пушкинская гармоничная красота напоминает греческую красоту: в ней заключено столько же сказанного, сколько и несказанного. И вот эта сдержанность, сжатость, скрывающая и одновременно приоткрывающая невысказанную глубину, которую можно назвать целомудренностью стиля, определяет его артистичность и другие великие достоинства. Примером тому могут служить стихотворения **«Что в имени тебе моем?»**, **«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»**, **«Я вас любил: любовь еще, быть может...»**.

**«На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829)**. Эта элегия поражает своей простотой: в ней нет ярких и красочных эпитетов, а есть лишь несколько метафор («лежит...мгла» и «сердце...горит») и перифраз («печаль... светла»). Но они привычны, широко употребительны в литературной, разговорной речи. Слова и выражения предметны, они точно передают время, место и психологическое состояние: «на холмах Грузии», «ночная мгла», «мне грустно и легко», «Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит», «Что не любить оно не может». Но вместе они складываются в один музыкальный образ светлой и тихой печали. Любовь, пришедшая к поэту, от него не зависит – виновато сердце. И поэт искренне взволнован этой способностью сердца «гореть» и «любить».

Ночному пейзажу в стихотворении соответствует незримый мир души. Оба невидимы. Их соединяют спокойствие, умиротворение. Но состояние природы («ночная мгла») несходно с переживанием героя («печаль моя светла»). Вызвано это тем, что природу созерцает наполненная любовью душа. «Сердце горит и любит», несмотря на то, что ему нет ответа. Неразделенная любовь вызывает контрастные настроения – *грустно и легко, печаль и светла*.

Обычно у поэта-романтика эти образы и мотивы служили бы выражением разобщенности героя с возлюбленной и с миром, невозможности достижения идеала. У Пушкина иначе: отсутствие взаимности не вносит в душу героя разлад, не отдаляет от мира. Душа героя отдана возлюбленной, хотя она и осталась к нему неблагоприятной («Печаль моя полна тобою, Тобой, одной тобой...»). Любовь, даже безответная, смягчает страдание. Не отменяя ни грусти, ни печали, она рождает новые переживания и обогащается новыми оттенками. Поэт с некоторым удивлением замечает, что ему «грустно и легко», «печаль» «светла», «унынья» «Ничто не мучит, не тревожит...». Стершиеся метафоры, перифразы, эпитеты, поэтические формулы и весь привычный элегический словарь («мгла», «унынья», «печаль», «тревожит») неожиданно оживают, становятся свежими, способными нести новое эмоциональное содержание, которое закрепляется в необычных поэтических сращениях: «грустно и легко», «печаль моя светла». Контрастные чувства сливаются и становятся нераздельными. Поэт примирил противоречия в душе, гармонизировал их и передал гармонические отношения героя с миром. После Пушкина эти, казалось бы, странные сочетания стали обозначать сложные переживания, связанные с большими чувствами, остающимися неосуществимыми.

**«Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829)**. Каждый раз, когда поэт говорит о любви, душа его просветляется. То же самое происходит и в этой элегии. Но в отличие от стихотворения **«На холмах Грузии...»** в восьмистишии нет умиротворенности. Здесь чувство Пушкина тревожно, хотя светлая печаль также

вызвана безответной любовью. Недаром он вновь и вновь повторяет: «Я вас любил...». Поэт раскрывает перед любимой, но не любящей его женщиной, как сильна и благородна его любовь:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим,  
Я вас любил так искренно, так нежно...

Но любовь вынуждена подчиниться самоотвержению. Поэт сознательно побеждает страсть, потому что покой любимой женщины ему дороже своего неразделенного чувства: «Я не хочу печалить вас ничем». Он желает любимой женщине полного счастья («Как дай вам Бог любимой быть другим...») и одновременно возводит свою любовь в такую высокую степень, которой не может достичь никакая другая любовь.

Совершенный отказ от каких-либо личных прав, преклонение перед свободой чувства любимой женщины и вместе с тем сила любви поэта превращают элегию в одно из самых пленительных созданий пушкинского гения. Благородство чувств поэта, окрашенных светлой и тонкой грустью, выражено просто, непосредственно, тепло и, как всегда у Пушкина, чарующе музыкально.

Каждое новое стихотворение Пушкина содержало огромное философское обобщение пережитого и пережитого им. Вследствие этого его любовные элегии с мотивом неразделенной страсти стали школой истинной гуманности.

Элегия перестала быть стихотворением одного настроения, одной тональности. Сохраняя господствующую интонацию размышления, Пушкин выражает свое чувство во множестве оттенков и модуляций авторского «голоса», передающих сложные и часто противоречивые переживания, которые в конце концов примиряются в равновесии, в гармонии. Словарь элегии выражает эту внутреннюю примиренность чувства, снимая возникший разлад в душе лирического героя. В основе элегий лежит типичная ситуация и жесткая логическая схема: он любит (тезис), она нет (антитезис). Но выход из ситуации отчетливо своеобразен, индивидуален: не обличение кокетки, не мольбы, не просьбы, не угрозы, не мщение, а смирение, которое ведет к гармонии, но не между героем и героиней, а в душе героя (синтез). При этом раздумье героя обращено к себе: его собеседник, с которым он мысленно разговаривает, – не кто иной, как сам герой.

Отсюда возникают простота, непринужденность и откровенность лирической речи с повторами, недомолвками, возвращениями, пропусками (эллипсами) и живыми, естественными интонациями. Такая речь скрывает логическую схему и дает простор эмоциональности. В ней не ощущается «искусства», «литературности», «сделанности» произведения. Пушкин может употреблять слова разных стилей, сталкивать их. Он, когда ему нужно, пользуется традиционными поэтическими разговорными формами. Принцип его поэтической речи состоит не в том, чтобы нарочито избегать метафор, сравнений, перифраз, эпитетов и писать без них, а в их уместности или неуместности. При этом эмоциональность слова рождается на объективной основе предметного, точного, словарного его значения.

Творческие силы Пушкина в 1826–1830 гг. достигли полного расцвета. Его взгляды на жизнь приобрели емкую и подвижную, чуждую застойной косности систему, готовую вместить новые идеи. Поэт доверяет бытию, вечному потоку жизни.

В эти годы у Пушкина складывается трагическое отношение к миру, в котором трагизм несет в себе и свое преодоление. Новое мироощущение мощно выразилось в одном из самых совершенных философских стихотворений «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

**«Поэт» («Пока не требует поэта...») (1827).** Стихотворение продолжает тему «Пророка». Оба стихотворения объединяют многочисленные образные и словесные

переключки: «священная жертва» напоминает о страданиях человека, преображаемого в пророка, слова «Но лишь божественный глагол...» подчеркивают повелительный призыв к поэтическому служению. Общим выступает и мотив внезапной избранности, а также родственность поэтического творчества религиозному служению, а призвание поэта – религиозному посвящению.

Однако в «Пророке» речь идет о полном духовном и даже физическом преображении человека, о рождении в человеке пророка. Человек и пророк там не сочетаемы: нельзя стать пророком и остаться человеком. Ко времени создания стихотворения «Поэт» Пушкин внес в оставшееся романтическим представление о поэте важную поправку: теперь поэт для него «просто человек». Человек и поэт – разные состояния одного и того же лица: творческое и нетворческое.

Два состояния – обыкновенное, «прозаическое» и «вдохновенное», «поэтическое» – даны в резком и открытом столкновении, чему соответствует и двухчастная композиция. «Избранник» принадлежит двум мирам и обладает способностью мгновенно переноситься из «суетного света» в область творчества, мгновенно получать и терять те или иные свойства.

В первой части представлен житейский облик поэта. Здесь он обычный человек, ничем не выделяющийся из толпы, душа его «вкушает хладный сон». Значит, для Пушкина в повседневной жизни душа не принимает участия, ее энергия и активность замирают. Вторая часть посвящена пробуждению поэта от «хладного сна». Причина пробуждения – неожиданно прозвучавшее божественное слово. Разбуженный «божественным глаголом», поэт становится подобным пророку из одноименного стихотворения. Теперь все его поведение меняется: его тяготит суета действительности, ему чужда толпа, в нем растет потребность в уединении, в одиночестве, в сближении с природой. Так появляется характерный для поздней лирики Пушкина мотив побега. Бегство от толпы означает возвращение к поэзии и предшествует творчеству души.

Когда человек находится «среди людей ничтожных мира», он не одинок, но не отличим от всех смертных, и жизнь его бессмысленна. Как только он обретает дар поэта, он резко выделяется из толпы и оказывается трагически одиноким, однако жизнь его наполняется смыслом. При этом мотив перевоплощения (метаморфозы) касается только поэта, поскольку толпа не может переродиться. Это углубляет соотношение между человеком и поэтом.

Казалось бы, противоречие двух состояний – творческого и нетворческого – ведет к несовместимости человека и поэта в одном лице или к открытию подлинного и ложного, искаженного лика. Так было у романтиков: поэт – всегда избранник, обыкновенный смертный – всегда человек толпы. У Пушкина иначе: речь идет об одной личности, оба лика которой истинны. В нетворческие минуты поэт является миру в житейском облике. И все-таки в нем сохраняется отличие от человека толпы – способность к преображению. Подобие одного лика другому не означает тождества. Комментарием, проясняющим эту сторону стихотворения, служат слова Пушкина из письма к П.А. Вяземскому (1825) о Байроне: «Толпа в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он мал и мерзок не так, как вы, – иначе».

Стихотворение «Поэт» посвящено не только этой проблеме. В нем отражено и частное настроение поэта после Михайловского. Вернувшись из ссылки, он оказался в вихре света, и в обществе пошли толки, осуждающие его жизнь. В этой обстановке возникло стихотворение, в котором Пушкин передал чувство душевной раздвоенности, беспокоившее и тревожившее его. Так как Пушкин хотел сохранить цельность личности, то противоречие, которое лежит в основе стихотворения, никак нельзя считать нормой бытия поэта, а только ступенью в его духовном развитии.

Слухи в обществе, касающиеся его поэзии, побуждают Пушкина возвратиться к размышлениям о поэтическом служении и огласить свою позицию. Неизменной в ней остается мысль о самодостаточности поэзии («Цель поэзии – поэзия»), о принципиальном одиночестве поэта и свободе поэтического вдохновения.

«Поэту» (1830). Этим идеям посвящен сонет «Поэту», в котором Пушкин, в отличие от своих современников (Баратынский) и продолжателей (Лермонтов), занял совершенно иную позицию относительно проблемы «поэт и народ».

Баратынский и Лермонтов скорбят о том, что поэт не находит отклика в народе, что он трагически одинок и поет для себя. Поэт, не получая ответного отклика народа (толпы), находится в тягостной изоляции и даже не может оценить свой талант, потому что право оценки принадлежит не поэту, а народу. Поэт не знает, есть у него талант или нет. Баратынский вопрошает:

Меж нас не ведает поэт,  
Высок его полет иль нет.

Лермонтов пишет о том, что «В наш век изнеженный» поэт «свое утратил назначенье», что в его вдохновенье нет «признака небес», что оно только «тяжелый бред души... больной Иль пленной мысли раздраженье», что поэта не понимают и изгоняют. Главная беда состоит в трагическом духовном одиночестве поэта, вызванном непониманием со стороны толпы.

Пушкин иначе смотрит на проблему «Поэт и народ». Он начинает сонет с отрицания какой-либо необходимости прислушиваться к мнению народа и всерьез принимать его оценки, которые всегда несправедливы и преходящи:

Поэт! не дорожи любовью народной.

Здесь проявляется не только глубокое сомнение в том, что поэзия может «исправить» «сердца», т. е. выполнить дидактическую или педагогическую задачу, но что она вообще может и должна удовлетворять утилитарно-нравственные и материальные интересы и запросы толпы. К этим интересам и запросам поэзия не имеет никакого отношения.

Что же касается духовных интересов и запросов, то у толпы их нет. Обращаясь к толпе, романтики имели в виду толпу непросвещенную и светскую. Они всячески ее критиковали и обличали. Баратынский в стихотворении «Рифма» писал о «безжизненном сне» толпы, о «гробовом хладе света». Лермонтов в стихотворении «Не верь себе» писал о «черни простодушной», которая ничего не хочет знать ни о страданиях, ни о волнениях сердца. Пушкин решительно отверг всякие претензии толпы на «руководство» поэтом. Одиночество поэта – норма, а не нарушение, правило, а не исключение. Такая позиция трагична, как трагична и позиция романтиков. Если у романтиков поэта отчуждает толпа, то у Пушкина поэт отчуждает толпу<sup>129</sup>. Тем самым он утверждает внутреннюю свободу:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Достоинство пушкинской позиции в том, что она предполагает свободу художника, свободу вдохновения и презрительно-равнодушное отношение к толпе. Романтики, презирая толпу, требовали ее внимания и втайне надеялись сохранить от нее независимость. Пушкин не собирается что-либо просить у толпы и не допускает «непосвященных» в мир поэта. У Пушкина между поэтом-избранником и Богом никто не стоит и стоять не может. Все попытки толпы вклиниться между поэтом и Богом и диктовать поэту условия творчества – нарушение естественного порядка вещей. У поэта один повелитель – Бог, и высшая обязанность поэта – быть послушным его велению. Отсюда атрибуты и образы священного действия – «алтарь», «огонь», «горит», «треножник».

Эти идеи Пушкина развиваются и конкретизируются в других стихотворениях, в частности в диалоге «Поэт и толпа».

**«Поэт и толпа» (1828).** Форма стихотворного «разговора» (диалога) уже была использована Пушкиным в стихотворении «Разговор Книгопродавца с Поэтом». В новом произведении развернут спор между Поэтом и собеседником-профаном (эпиграф: «Прочь, непосвященные»), касающийся взглядов на поэзию вообще и на творчество поэта.

Деля жизнь на реальную и идеальную, «чернь», «толпа» соглашается с тем, что целиком пребывает в реальной действительности и, признавая свою порочность, казнит себя. Не удовлетворяясь, однако, своим положением, она хочет с помощью поэзии «исправиться» и причаститься духовным ценностям. Тем самым она преследует утилитарно-корыстные цели и низводит поэзию до роли служанки своих желаний, до простого исправительного средства.

Поэт не может принять точку зрения «толпы»: поэзия как искусство не знает деления на реальное и идеальное. Она универсальна, всеобща и обращена ко всем духовным и душевным силам человека, а не только к нравственному его существу. Если она и касается нравственности, то только в той степени, в какой нравственности свойственна поэтическая, эстетическая сторона, писал Пушкин. Поэзия чужда социального дидактизма и не рассчитывает на исправление пороков у читающих или слушающих сограждан. Наконец, поэзии нельзя предписать, о чем она должна петь. Божественный избранник принципиально свободен в своем вдохновении и подвластен только высшей силе. Это означает, что художественное произведение несет в себе собственное оправдание и собственную абсолютную ценность:

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

Позиция Поэта, таким образом, прямо противоположна позиции Черни. Поэт считает, что поэзия не предусматривает потребительское отношение к себе, и потому ярость толпы, требующей у Поэта «пользы» и «смелых уроков», бессмысленна.

В стихотворении подвергнута критике философия Просвещения. Пушкин продолжает полемику с идеями просветителей, которые, по его мнению, противоположны искусству поэзии и его законам. Язык Черни насыщен понятиями просветительской философии («польза», «цель», «во благо нам употребляй», «смелые уроки», «Сердца братьев исправляй»). Споря с толпой, Пушкин включает низкую лексику («печной горшок», «сор», «метла») в книжный поэтический язык («ропот дерзкий», «Ты червь земли, не сын небес», «Но мрамор сей ведь бог!..», «Не оживит вас лиры глас!»). Отказ принять точку зрения толпы проявляется в смене позиции: оставив собеседника-профана, Поэт обращается к своему творческому призванию, понимаемому в духе религиозного служения, что отражается в языке («алтарь», «жертвоприношение», «жрецы», «молитв»).

Собственная позиция Пушкина, близкая романтической и выраженная в заключительных словах Поэта, предстает, однако, не в эмоционально повышенной тональности, а в спокойной и мудро-созерцательной. Но это лишь одна ее грань. В то время, когда Пушкин заканчивает стихотворение «Поэт и толпа» непоколебимыми в своей твердости, уверенными словами «Не для житейского волненья...», сам он был недоволен собой, так как не в силах был в ту пору примирить исторический и гуманистический взгляды. В своих произведениях он то отдает предпочтение истории и осуждает эгоизм личности, не желающей подчинить личные претензии законам истории, то прославляет человечность, признавая ее самостоятельной и независимой от

хода исторического процесса ценностью. Обе идеи существуют параллельно и не пересекаются.

Философия истории, которую в 1826–1829 гг. исповедывал Пушкин, исключала случайность и признавала только закономерность и необходимость. Если бы Пушкин был последователен, то он должен был смириться и склонить голову перед объективными историческими законами. К счастью, поэт не был последователен и покорен. В личном поведении (карточная игра, например) он постоянно бросал вызов судьбе и испытывал закономерность на прочность. В творческом отношении это проявляется во внимании к тем сторонам и фактам реальности, которые противоречат гуманным идеалам и никак не свидетельствуют в пользу правоты истории, подрывая ее.

Помимо значительных лирических произведений, период 1826–1830 гг. отмечен большими по объему произведениями. Среди них – поэма «Полтава», «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» и незаконченный роман «Арап Петра Великого».

### **Жанр поэмы. «Полтава» (1828)**

Эта историческая поэма продолжала тему Петра I, начатую «Стансами» и продолженную в написанном вслед за ними романе «Арап Петра Великого». Образ Петра I возник в эту пору в связи с надеждами Пушкина на просвещенного монарха, каким поэту казался Николай I.

Поэма «Полтава» посвящена победе русской армии над шведами в 1709 г. Композиционный центр поэмы – торжество русского оружия в знаменитой Полтавской битве. Главное достоинство Петра I, обеспечивающее победу, – выражение общенациональных интересов. Царь ставит перед собой цели государственного масштаба и значения, он далек от узкокорыстных, узколичных устремлений. Вследствие этого он единственный, кто навеки личными усилиями и трудами вписал себя в историю как великий государственный деятель:

Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Антипод Петра I – украинский гетман Мазепа. Основу сюжета составляет история его измены, переплетенная с историей его любви к Марии, дочери его ближайшего друга и сподвижника Кочубея, оставшегося верным России, Петру I и казненного царем по навету Мазепы. Пушкин, по его собственным словам, не нашел в Мазепе ни одной привлекательной черты. Мазепа и в самом деле изображен хитрым, коварным и злобным человеком. Его аморальность, бесчестие, вероломство, мстительность и лицемерие превращают его в исчадие ада. В нем нет ничего святого. Он привык добиваться своих целей любой ценой, переступая через людей и через кровь. Мазепа соблазняет свою крестницу, что по всем законам – светским и церковным – считалось тяжким преступлением, а отца ее предает публичной казни и уже приговоренного к смерти подвергает жестокой пытке, чтобы выведать у него признание, куда тот спрятал свои богатства.

У Пушкина вызывает отвращение не только Мазепа-человек, но и Мазепа-политик. В политической деятельности Мазепа также аморален: он воюет не за свободу Украины, а за личную власть, которую мыслит как деспотизм. Поэтому Пушкин настаивает на том, что Мазепа презирает свободу. Однако, обманывая своих сторонников и привлекая их мечтой о независимости Украины, которая была жемчужиной в короне русского царя, а не угнетенной и обиравемой колонией, Мазепа представляет свою измену как борьбу за свободу. Пушкин пронизательно обнажает лживость обещаний Мазепы: Украина, отпав от России, лишившись российской помощи и поддержки, стала бы легкой добычей Швеции или Польши и скоро потеряла бы свою независимость, а Швеция и Польша из друзей быстро превратились бы в

захватчиков, которые растерзали бы Малороссию, как тогда называлась Украина. Практическая подготовка заговора представлена в поэме как гнусная польская интрига:

Торгуют царской головой,  
Торгуют клятвами вассалов.

Истинные мотивы измены Мазепы чисто личные. Они хорошо известны Пушкину: месть оскорбившему его Петру I, хоть царь своей щедростью и лаской сделал все, чтобы загладить свою оплошность, ненасытное властолюбие, желание отторгнуть Украину от России и стать «царем Украйны»:

И скоро в смутах, в бранных спорах,  
Быть может, трон воздвигну я.

В этих условиях Мазепа сделал ошибочную ставку на Польшу и Швецию.

Есть, однако, и еще одна тайная причина вражды Мазепы к Петру I: украинскому гетману ненавистны преобразования русского царя. Мазепа хотел бы направить развитие Украины вспять, в прошлое. Недаром его окружают «друзья кровавой старины». Сторонники Мазепы подобны московским стрельцам, поднявшим неправый бунт.

Поэма запечатлела знаменательный исторический итог: Карл XII и вместе с ним Мазепа терпят поражение и вынуждены бежать. В чем причины победы Петра I и его сподвижников?

Байрон написал поэму «Мазепа», в которой объяснил поражение Карла XII и Мазепы случайностью истории: трагизм истории в том, что вчерашний победитель сегодня оказывается побежденным. Тем самым в истории мира нет закономерности и царствует случайность.

Пушкин читал поэму Байрона и выдвинул свою точку зрения. В его поэме утверждается иное. Да, говорит Пушкин, вчерашний победитель сегодня оказывается побежденным, но это происходит не потому, что история – царство сплошного случая. В истории есть закономерность: Мазепа может коварно погубить невинного, честного и преданного Кочубея, но в конце концов все встает на свои места, и Петр I торжествует над Мазепой так же, как молодая держава, рвущаяся к морю, к дружбе с другими европейскими странами, к свету, к просвещению, к процветанию и благоденствию празднует победу над Карлом XII, который хотел задержать ее развитие, оружием помешав намеченным прогрессивным начинаниям.

«Полтава», несмотря на ее исторический характер, тесно связана с современностью не только своей философией, но и сюжетом.

Речь идет о явной ошибке Петра I, поверившего Мазепе и не поверившего Кочубею, сообщившему царю об измене гетмана. В историю Мазепы включен рассказ о «бунте» Кочубея, который построен так, чтобы вызвать у читателя ассоциации с недавними событиями декабря 1825 г. и последующими репрессиями. Богатый и знатный Кочубей, принадлежавший к аристократическим родам Украины, проявил исключительную решимость и организовал нечто вроде заговора против всемогущего гетмана, любимца Петра I. Он хотел защитить честь, достоинство, собственные права и думал о счастье своей родины. Но замысел его был раскрыт, а за этим последовала жестокая, мучительная и несправедливая казнь его и близких к нему людей. В поэме она выдвинута в самый центр повествования и изображена особенно красочно, подчеркнута эмоционально, с рядом запоминающихся многозначительных деталей.

Историей Кочубея «Полтава» включалась в число злободневных произведений. Заговор, действия Кочубея, неправая казнь получают особое смысловое наполнение – не только личного, но и общественного значения. Здесь слились обе линии повествования – историческая и личная. Поскольку казнь Кочубея – очевидная ошибка Петра I, то Пушкин намекал ею на такую же ошибку Николая I, казнившего декабристов. С точки зрения Пушкина, декабристы выступили в защиту своих

исконных прав родового, аристократического дворянства, которое было унижено и отстранено от управления страной. В этом смысле мятеж декабристов, в котором приняли участие отпрыски родовитых аристократических семейств, был в глазах Пушкина отчасти исторически оправдан. Следовательно, в «Полтаве» содержался и урок Николаю I, и назидание ему: император призывался к союзу с древнейшими родами, к союзу с древней аристократией.

В «Полтаве» возникнет и другая идея, которая получит развитие в более позднее время. Речь идет об идее «милости», о «прощении» царем своих врагов-учителей. Мстительному и жестокому Мазепе, не умеющему прощать, противопоставлен милосердный русский царь, прощающий обиды и поднимающий кубок за врагов, научивших его воевать. Эта идея также связана с побуждением, обращенным к Николаю I, помиловать декабристов. В дальнейшем творчестве Пушкина она будет сопряжена с идеей гуманизма, в духе которого Пушкин наметит разрешение исторических, социальных и иных противоречий.



## Лекция 9

### БОЛДИНСКИЕ ОСЕНИ: ТВОРЧЕСТВО А. ПУШКИНА 1830-х гг.

План:

1. Лирика 1830 – 1837 годов.
2. Баллада и сказки.
3. Драматургия.
4. Прозаические произведения. «Повести Белкина».

#### Лирика 1830–1837 годов

Несколько событий в жизни Пушкина оказали влияние на его жизнь и творчество 1830-х годов. Среди них: сватовство к Н.Н. Гончаровой и брак с ней, польское восстание, на которое откликнулся поэт несколькими произведениями, разочарование в Николае I и переход в оппозицию, непристойное вмешательство Дантеса в семейные отношения поэта.

Пушкин продолжал в 1830-е годы жить напряженной творческой жизнью. Особенность этого периода – уменьшение доли лирических произведений и увеличение доли прозы («Повести И.П. Белкина, изданные А.П.», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Кирджали» и целый ряд незаконченных произведений), внимание к жанру поэмы («Медный всадник», «Домик в Коломне»), в том числе драматической («Анджело»), и новое обращение после «Бориса Годунова» к жанру драмы («маленькие трагедии»).

В поле зрения Пушкина – общечеловеческие и современные темы и проблемы: любовь, творчество, забвение и бессмертие, соотношение социального и общечеловеческого, дом и родина, жизнь и смерть. В это время написаны такие значительные лирические произведения, как «Бесы», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Труд», «Прощанье», «Мадонна», «Суровый Дант не презирал сонета...», «Новоселье», «Герой», «Эхо», «На перевод Илиады», «Мальчику», «Кто из богов мне возвратил...», «Чистый лоснится пол...», «Славная флейта, Феон...», «Узнают коней ретивых...», «Поредели, побелели...», «Что же сухо в чаше дно?», «Рифма», «Царскосельская статуя», «Я здесь, Инезилья...», «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «В начале жизни школу помню я...», «Моя родословная», «Клеветникам России», «Для берегов отчизны дальней...», «Красавица», «Перед гробницею святой...», «Бородинская годовщина», «Полководец», «Когда б не смутное влеченье...», «Песни западных славян», «Осень», «Вновь я посетил...», «Я думал, сердце позабыло...», «Не дай мне, Бог, сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора...», «Туча», «Пир Петра Первого», «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «На статую играющего в бабки», «На статую играющего в свайку», «Была пора: наш праздник молодой...», «О, нет, мне жизнь не надоела...» и др.

Если в сонете «Поэту» оживает идея самоценности поэтического труда, то другие произведения посвящены историческим размышлениям. Самым важным для человека Пушкин считал укорененность в отечественной истории. Она обеспечивает человеку устойчивость, причастность к культуре и личное достоинство. «Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам» вселяет уверенность в жизни и воспитывает свободолюбие:

На них основано от века  
По воле Бога самого  
Самостоянье человека,

Залог величия его.

«Самостоянье человека» превращает его в личность, вошедшую в историю, независимо от того, прославился он или нет. Поскольку история для Пушкина – не отвлеченная борьба социальных сил, а живая связь всех людей, то чувство собственного достоинства, душевное богатство, проявляемое человеком, делают его частью отечественной истории, одним из звеньев в цепи от поколения к поколению, от пращуров к внукам. С такой точки зрения русское дворянство важная культурная сила.

«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (1830). В элегии Пушкин подводил итог прожитой жизни. В ней выражены те же настроения горечи, уныния, печали, душевной смуты, те же невеселые предчувствия:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе

Грядущего волнуемое море.

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

Но не хочу, о други, умирать,

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Пушкинская «Элегия» разделена на две части и состоит из четырнадцати стихов (шесть в первой и восемь во второй). Четырнадцать строк – это количество стихов в сонете, но в нем другая рифмовка. В пушкинском стихотворении рифмуются соседние стихи (парная рифмовка). И все-таки в стихотворении просматривается тяготение к жесткой форме, придающей точность, ясность и порядок чувству и мысли.

В первой части поэт вспоминает свою юность («безумные лета»), от которой осталось лишь «смутное похмелье». Воспоминания не исчезают, а еще сильнее ранят сердце. Настоящее тоже тяжело. Оно не дает ни счастья, ни покоя.

Вторая часть опровергает первую. Поэт, вопреки всем традиционным элегиям, поет о том, что хочет жить не для счастья, не для покоя, а чтобы «мыслить и страдать». Временному бессилию ума в «Бесах» и «безумству» беспечной юности противопоставлена могучая сила зрелого разума, способность «мыслить и страдать» как одна из самых высоких ценностей личности.

Заканчивая стихотворение, Пушкин пишет о «закате печальном», о «прощальной улыбке», сменяя серьезный, размышляющий тон элегии на более легкий, сочетающий и печаль, и лукавую шутку:

И, может быть, на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Поэт видит впереди суровое будущее, в котором, однако, есть свет ума и улыбка любви.

Стихотворение совершенно по красоте: строфическая асимметрия гармонически уравнивается регулярным чередованием мужских и женских рифм, а начальные и финальные женские рифмы образуют кольцо. Столь же гармонична и временная структура: в первой строфе говорится о прошлом и настоящем, во второй – о настоящем и будущем. Тем самым прошлое и будущее объемлют настоящее. В первой строфе нет глаголов, и настроение лирического героя передано в пассивных грамматических формах («мне тяжело», «сулит мне»).

Во второй части происходит эмоциональный взрыв: усиливается роль глаголов первого лица со значениями прямого волеизъявления. Если в первой части господствует элегическое восприятие жизни, которое подчиняется непреодолимым законам времени, то во второй трагизм бытия просветлен сознательным и мужественным приятием жизненных страданий.

«Осень» (1833). Ни одно время года не вызывало в поэте такого очарования и душевного подъема, как осень.

Обычно осень в поэзии связана с настроениями грусти. Она вызывает в человеке мысль об убывании жизни, о скором погружении природы в зимний сон. Пушкин, напротив, изображает увядание природы как могучее проявление жизни. При этом в «Осени», как и в других стихотворениях 1830-х годов, Пушкин сосредоточен на общечеловеческих чувствах универсального душевного опыта.

«Осень» открывается стихами:

Октябрь уж наступил – уж роща отряхает

Последние листы с нагих своих ветвей...

Здесь в переносном значении употреблен только один глагол – *отряхает*, но и он привычен для обиходного языка: отряхают пыль с дорожного платья и т. д. Все остальные слова употреблены в прямых значениях: *октябрь уж наступил* – точное обозначение времени года, *последние листы* – единственные из оставшихся, *нагие ветки* – голые. Картина, нарисованная Пушкиным, исключает личное, индивидуальное восприятие и передает всеобщее, универсальное, характерное для человеческого опыта вообще. Точнее можно бы сказать так: личная точка зрения Пушкина здесь тождественна всеобщей, индивидуальное и общее совпадают. Но вот Пушкин в той же «Осени» пишет:

Унылая пора! Очей очарованье!

Приятна мне твоя прощальная краса...

Читая эту строфу, уже никак нельзя сказать, что личное, индивидуальное восприятие и выражение из нее исчезли. Напротив, поэт прямо признается именно в своем лично окрашенном чувстве: «Приятна мне...». Да и сами восклицания не оставляют сомнений относительно личностного характера переживания. Однако выражение *унылая пора* вовсе не является только принадлежащим Пушкину. Это выражение – синоним осени, и так ее называют все европейцы от мала до велика. А разве та же осень не вызывает восхищения и разве не всеобщие чувства отражены в восклицании *Очей очарованье*? Значит пушкинское личное восприятие совпадает со всеобщим. Картина природы проникается авторским лиризмом тогда, когда она уже «заражена» лиризмом всеобщим. Или напротив: для Пушкина лирическое то, что лирично для человечества, что лирично для всех. И далее в строфе множатся эти всеобщие – «безличные», принадлежащие всем и никому, индивидуально не маркированные приметы осени: «ветра шум», «свежее дыханье», «мглою волнистою покрыты небеса», «редкий солнца луч», «первые морозы», «отдаленные седой зимы угрозы», причем некоторые выражения, например «седая зима», чисто народные, уходящие в глубь веков. Речь идет не только о точных, ясных приметах осени, о прямых признаках природы, но и обо всех знакомых, известных и памятных, универсальных и всеобщих.

Было бы, однако, неверно думать, будто личное, индивидуальное поэтическое чувство природы подавлено в лирике Пушкина всеобщим, общечеловеческим. В строках

Люблю я пышное природы увяданье,

В багрец и в золото одетые леса...

личное и всеобщее, универсальное уравниваются, но так, что индивидуальное переживание Пушкина скрыто и проступает после известного интеллектуального напряжения, аналитического усилия.

Сначала на первом плане оказываются *пышное увяданье, багрец и золото*. Пышное увяданье – эмоционально переданное объективное состояние осенней природы и ее опять-таки обычное переживание человеком; «багрец» и «золото» – предметные признаки осени, ее характерные красные и золотые цветовые тона. Однако за этими прямыми, объективными и всеобщими признаками и универсальными переживаниями скрыто личное и углубляющее картину пушкинское

индивидуальное, личное переживание. Пышное увяданье – это последний расцвет природы на пороге смерти, который ощущается особенно остро, проникнутый светлой печалью, – чувством, преимущественно переживаемым Пушкиным. Багрец и золото – это не только краски увядающей осени, но и цвета царских одежд. Кроме того, багрец – цвет крови, цвет жизни. Пышное увяданье – это величественно-торжественный миг жизни в своей предсмертной красоте и наполняющее душу светлой грустью тихое прощание осени, последний привет жизни перед ее неминуемым изнеможением. Вот это, чисто пушкинское восприятие осени, сдержанное и спрятанное за привычным и обыденным, бесконечно их углубляет и возвышает, превращая во всеобщее и универсальное. Однако личное, индивидуальное восприятие не спорит, не конфликтует ни с обыденным и привычным, ни со всеобщим и универсальным. Они выступают для индивидуального выражения источником и целью. Личное восприятие и выражение возникают на фундаменте обычного и всеобщего, лирика вырастает как переживание эпической картины жизни, а эпическая картина жизни выступает проникнутой лирическим чувством.

Индивидуально-пушкинское восприятие и переживание осени переданы всем содержанием стихотворения. Мысль его строится на парадоксе: хотя все люди отдельно почти одинаково воспринимают времена года, весь человеческий мир противостоит состоянию природы. Неподвижная зима длится долго («полгода снег да снег», «стоячие» реки), но люди не горюют и не предаются унынию и тоске:

Как весело, обув железом острым ноги,  
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!  
А зимних праздников блестящие тревоги?..

Летом людям «жаль зимы старухи», и они «творят» ей «поминки» «мороженым и льдом». Осенью природа засыпает, жизнь ее на исходе. «Дни поздней осени бранят обыкновенно», но люди полны энергии. Всюду фиксируется противоположность действий («лай собак» – «уснувшие дубравы») и эмоциональных оценок («унылая пора» – «очей очарованье»).

Это противостояние мира природы и мира человека особенно ярко проявляется в личном бытии Пушкина. Он отдает себе отчет в том, что следует не мнению людей, а их реальному поведению: наперекор увядающей осенью природе они полны жизни. И боренье человека с круговоротом природной жизни доставляет ему радость, утверждает величие человека. Эту мысль проясняет сравнение осени с чахоточной девой: больная уже осуждена на смерть, но она еще не знает об этом; она цветет («Играет на лице еще багровый цвет»), улыбается, а жизнь идет на убыль тихо, смиренно, «без ропота, без гнева». Осень подобна чахоточной деве: в ней тоже жизнь расцветает в преддверии смерти, великолепное цветение сопровождается угасание. И это, как ни странно, рождает в поэте прилив физических и творческих сил:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;  
Здоровью моему полезен русский холод...

Поэт, как и всякий человек, вовлечен в круговорот природы, но жизнью и творчеством он преодолевает ее необратимый ход: природа умирает, а в поэте побеждает и торжествует жизнь, ликует душа и пробуждается творчество.

Процесс собственного творчества Пушкин передал с исключительной правдивостью. Для Пушкина акт творчества, начиная с отрешения от мирового круговорота, с полной отдачи себя во власть воображения и кончая моментом, когда «стихи свободно потекут», – в высшей степени радостен. Заключительное сравнение вдохновения с кораблем, рассекающим волны, глубоко символично: последний, прерванный стих обнажает устремленность в будущее, которую останавливает трагический вопрос о выборе пути: «Плывет. Куда ж нам плыть?».

В 1830-е годы Пушкина по-прежнему волнуют мотивы бури, покоя и счастья. За границами дома, семейного очага он уже отчаивается найти жизненное и творческое удовлетворение. В это время давно наметившийся разрыв с обществом стал фактом. Отношения с правительством не улучшились, и, начиная с 1834 г. Пушкин, по его собственным словам, переходит в глухую и молчаливую оппозицию. Он не поднимает мятежа против реальности, которая его окружает и которую он не приемлет, а стремится избежать ее и напрямую не встречаться с ней, хотя его к этому усиленно принуждают. Поэт хочет уединиться в деревне, обрести душевный покой в семье. Этому посвящено одно из самых интимных признаний, обращенных к жене: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...».

В лирике Пушкина 1830-х годов человек прочно включен в жизнь предшествующих и грядущих поколений, в историческое и природное бытие. Жизнеутверждающий смысл пушкинской поэтической философии держится на том, что неизбежная смерть не означает полного уничтожения. Однажды приобщившись к общему потоку жизни, человек продолжает оставаться в нем. В финальных строках стихотворения «приветный шум» сосен и память внука спасают человека от забвения, радостно соединяя прошлое, настоящее и будущее. Значит, закон природы – не смерть и бесследное исчезновение, а неиссякаемая и постоянно обновляемая жизнь, хранящая память о прошлом и передающая ее новым поколениям.

В этом жизнеутверждающем отношении к миру Пушкина укрепляла и могучая власть двух природных стихий – любви и красоты, тоже не уничтожимых и никогда не исчезающих.

В 1830-е годы Пушкин вновь и вновь обращается к этим стихиям, не в силах противиться им и смиряя свои страсти. Теперь он даже удивляется тому, что они по-прежнему оказывают на него исключительно сильное влияние. К таким стихотворениям относятся «Красавица», «К\*\*\*» («Нет, нет, не смею я, не должен, не могу...»), «Когда б не смутное влеченье...», «Я думал, сердце позабыло...», «Художнику», «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...». При чтении этих стихотворений сразу становится ясной огромная разница между разработкой мотивов любви и красоты в лирике после Болдинской осени по сравнению с предшествующей. Так, красота всегда соединялась в лирике поэта с любовью. Теперь прочная связь этих стихий распалась.

**«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836).** Стихотворение написано в традиции горацанской оды и восходит к оде Горация «К Мельпомене», откуда взят эпитафия – «*Exegi monumentum*» («Я воздвиг памятник»). Тема поэтического бессмертия была подхвачена в русской поэзии Ломоносовым («Я знак бессмертия себе воздвигнул...»), Державиным («Памятник» – «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...»), В.В. Капнистом («Памятник Горация» – «Я памятник себе воздвигнул долговечной...») и «Се памятник воздвигнут мною...»), А.Х. Востоковым («К Мельпомене» – «Крепче меди себе создал я памятник...») и С.А. Тучковым («Слава его стихов бессмертна» – «Я памятник себе поставил...»).

В первой строфе расставлены все основные константы:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа.

В отличие от других поэтов Пушкин сразу же сообщает о духовной, а не материальной природе памятника. Памятнику, созданному рукотворно, противопоставляет «памятник нерукотворный», воздвигнутый духом и душой. А так как, согласно религиозным представлениям, дух и душа не умирают со смертью человека, то «памятник нерукотворный», в отличие от памятника рукотворного, – вечно живой,

бессмертный. Слово *нерукотворный* употребляется в религиозных текстах и означает созданный, сотворенный Богом, не созданный и не могущий быть созданным руками людей. С ним вместе входят понятия, освященные религией: «душа в заветной лире», «прах», «тленья». Рядом с ними оживает античная, римская поэтическая традиция с ее темой посмертной славы, поэтического бессмертия («славен», «подлунный мир», «пиит»). В этом религиозно-светском смысле следует понимать весь текст.

Здесь имеется в виду, что творческим даром наделен поэт – земной человек, ставший избранником Бога. Следовательно, поэзия – творческий феномен божественного и земного происхождения, причем главное начало в ней – божественное, духовное, способное преобразовать земное и придать ему новый статус. Поэт и поэзия – посредники между небом и землей, между Богом и народом. Они несут божественную истину и божественную красоту в земной мир и одухотворяют его. Поэтому памятник – это поэзия, «душа в заветной лире». Он воздвигнут поэтом всей его духовной жизнью и всей его судьбой избранника. Припадая к нему, народ через поэзию проникает к «божественным» – явленным и духовным «красотам», причащаясь божественной истине. Между Богом, поэтом и народом существует согласие, гармония.

Вторые две строки первой строфы противопоставляют мирской власти божественную сущность и духовную природу памятника, поэзии и «народной тропы». Памятник поэту и его поэзии выше материально памятника – «Александрийского столпа», символа некогда могущественной, а теперь уже умершей империи, стертой с лица земли, знака земной, мирской власти. Александрийский столп означает рукотворный памятник земной, мирской власти, которая сама себя обожествила.

Следующая, вторая, строфа посвящена бессмертию поэта:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прав переживет и тленья убежит –  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Здесь характерно для Пушкина представление о человеке, совпадающее с религиозным, в котором при жизни примирены смертное тело, «прах», тлен и бессмертная душа. Но в отличие от религиозного представления душа бессмертна не в своей собственной, а в поэтической ипостаси – «душа в заветной лире». Иначе говоря, только та часть личности бессмертна, которая непосредственно связана с божественным избранием. При этом она пребудет бессмертной не на небе только, как это трактуется ортодоксальной религией, а на земле, «в подлунном мире». Памятник поэзии и поэту охраняется Богом, потому что поэзия, творческий дар – знак присутствия Его духа. «Душа в заветной лире» «тленья убежит» *здесь*, вопреки тому, что на земле все преходяще и ничто не вечно. Оказывается, то, что явлено миру как боговдохновенное творение, не умирает и остается жить навечно. Вместо тела, смертной формы земного человека, душа обретает новую, бессмертную форму – заветную лиру. Именно это превращение, замена тела заветной лирой – одно из условий земной славы и рождения повсеместного слуха. Другое непременно условие – жизнь хотя бы одного «пиита». Это необходимо потому, что «пиит» – тоже божественный избранник, через которого «подлунный мир» приобщается к истине, добру и красоте. «Душа в заветной лире» не умирает, пока звучит другая заветная лира, принадлежащая другой, но божественно-родственной, избранной душе. Стало быть, духовная власть поэзии на земле долговечнее мирской власти, которая лишена божественного происхождения, хотя она хочет внушить это миру. Мирская власть – не божественно бессмертная власть. Раз так, то ей нельзя покоряться. Это не прощаемый грех. Истинно божественная и бессмертная власть – Богом данная естественно-природная.

От уверенности в том, что «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» (третья строфа), Пушкин обращается к внутреннему содержанию своей поэзии:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

На первый план здесь поставлены «чувства добрые», «свобода» и «милость», т. е. все основные содержательные идеи пушкинского творчества, исходящие из внутренних потребностей личности поэта. Пробуждение чувств добрых сопряжено с прославлением личной свободы (см. стихотворение «Из Пиндемонти») и с призывом к милости, адресованным властям. Поэт выполняет миссию избранника и христианина – просит проявить «милость к падшим», т. е. помиловать, даровать прощение оступившимся, совершившим ошибку. Все другие выражения – «любезен я народу», «чувства добрые», «восславил я свободу» тоже несут в себе расширенное, светское и христианское содержание.

Главное свойство «заветной лиры» – человечность, гуманность, стремление побудить мирскую власть уважать личность в соответствии с общечеловеческими и религиозными ценностями, поставить интересы человека выше социальных и иных преходящих соображений. Очеловечить «жестокий век» и приблизить те времена, когда в основу политики будет положен принцип человечности или когда человечность станет политическим принципом, – вот идеал Пушкина, вот цель его поэзии.

Этот идеал и эта цель не есть личное изобретение и достояние Пушкина. Они изначально присущи «музе» и поэту, потому что предначертаны свыше:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца;  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца.

Задача поэта состоит в том, чтобы не склониться на ложный путь, а следовать по предустановленной Богом дороге. Поэтическое послушание Богу здесь род религиозного послушания. Поэт – в какой-то степени своеобразный послушник, совершающий свой подвиг служения Богу; и мирские почести («венец» – слово, содержащее явный намек на царскую власть, «хвала»), и мирские досады («обида», «клевета») не должны задевать поэта-избранника именно потому, что он – избранник, подчиняющийся истинной воле – воле Творца. Все, кто этого не понимают, – «глупцы», непосвященные. Их не нужно порицать, обличать, карать или смеяться над ними, – с ними не нужно спорить, а должно стойчески пребывать в своей правоте и хранить ее. Следовательно, непокорность мирской власти, заявленная в начале стихотворения, означает послушание Богу, а быть послушным «веленью Божию» с необходимостью требует непокорности мирской власти. Именно монархическая власть вопреки учению Христа пыталась обожествить себя. Стало быть, она и есть лжерелигия, попирающая подлинную свободу. В этом смысле быть послушной «веленью Божию» равносильно для музы быть непокорной и свободной. Отсюда ясно, почему те же черты переданы и нерукотворному памятнику поэту и поэзии. Но, исполняя «веленье Божие», поэт свободен от служения земной «пользе». Так мирская власть лишается ореола святости, а поэзия обретает достоинство причастности к Божественному священнодействию.

Пушкин в стихотворении метафорически сказал о том, что вечная память народа состоит в усвоение сотворенного поэтического слова, в котором живет «душа в заветной лире». Эти размышления о личном бессмертии связаны с социальной, с общечеловеческой и с христианской этикой. Он сказал в стихотворении о том, что не власть и сила дают бессмертие, а дух и культура. Жанр оды, соединивший в античности и в русской поэзии XVIII в. судьбу империи, судьбу мирской власти с поэзией, теперь

разрывает эти понятия и соединяет судьбу поэзии с личной свободой и с идеей человечности. В последней строфе Пушкин употребил будущее время. Речь у него идет не о далеком грядущем, а о ближайшем. Это означает, что поэт не думал о близкой смерти и не считал, будто его творческий путь завершен.

Помимо бессмертных лирических философско-религиозных произведений, в начале 1830-х годов закончен роман «Евгений Онегин», и в течение 1830–1834 гг. были созданы баллады, сказки, поэмы, повести, романы.

### Баллада

Поэт сочинил лишь несколько баллад. В 1833 г. Пушкин перевел балладу Мицкевича «**Будрыс и его сыновья**», переложил историческую балладу «**Воевода**», а несколькими месяцами раньше написал оригинальную балладу «**Гусар**». Обе последние баллады ироничны: традиционные балладные сюжеты в них перелицованы.

Вернувшийся из похода воевода застал жену ночью с бывшим ее поклонником и решил ее убить. Однако пуля его слуги, молодого хлопца, сразила не обидчика-любownika, а самого воеводу. Вопреки балладной традиции любовники избежали наказания, тогда как купивший жену за серебро воевода поплатился жизнью.

В балладе «Гусар» рассказывается, в отличие от баллады «Воевода», о событиях современной жизни. Пушкин погружает читателя в быт простых людей, рисует их нравы и обычаи, вводит сказочные сюжеты. Речь главного героя, солдата-гусара, пестрит грубоватыми выражениями, народными оборотами, пословицами и поговорками («Ты, хлопец, может быть, не трус, Да глуп, а мы видали виды»). Вся баллада – сценка из народной жизни. Бывалый гусар, любивший прихвастнуть, рассказывает наивным, простоватым слушателям о выдуманном приключении, случившемся с ним на постое. Место действия близ Киева, «около Днепра» выбрано не случайно: русская фантастическая повесть («Киевские ведьмы» О. Сомова, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя и др.) часто изображала Днепр сборищем ведьм и всякой нечисти. Вымысел гусара полон типичных балладных деталей. Введя в балладу фантастику, Пушкин совершенно ее переосмыслил: фантастика – не следствие воздействия потусторонних и необъяснимых сил, а результат вымысла героя-рассказчика, стремящегося позабавить слушателей и вместе с тем в выгодном свете представить себя, не скрывая в то же время в качестве первопричины своей оплошности («враг попутал, видно»). Гусар, как народный герой, находит выход, не унижающий его. Пушкин соединил в стихотворении признаки баллады, народной сказки, фантастической повести и «гусарской» лирики в духе Дениса Давыдова («И стал крутить он длинный ус...»).

### Сказки

Постижение народного характера и свойств народного вымысла Пушкин осуществил и в жанре литературной сказки, созданной на основе народной. В 1830–1834 гг. им были написаны «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о золотом петушке» и неоконченная «Сказка о медведихе»).

Пушкинские сказки – воплощение народного духа. Народ и его миро-отношение перестали восприниматься Пушкиным как нечто экзотическое. Логика сказки для Пушкина – логика фантастического, гиперболического, чудесного и превышающего обыкновенное. Пушкин глубоко постиг основные признаки народной поэзии: бесхитрость мудрости, простодушие и «массивность» компонентов, своего рода поэтических блоков, устойчивость традиционных нравственных понятий. Сказка



сыграла в открытии Пушкиным народного духа самостоятельную и особую роль. Поэт не копировал «наружные формы старинной русской народности», не имитировал их, а вводил компоненты сказки в свою литературную систему, изменяя их содержательное наполнение и их функции. «Закон «натуральной» сказки – действие. Главное в ней – движение сюжета, порядок разворачивания событий. Действия и события, как правило, не изображаются – о них лишь сообщается. Эмоции героев, события их внутренней жизни не описываются, а обозначаются более или менее условными средствами – в народной сказке не место изобразительным деталям, подробностям, полутонам». Вместо условно-сказочного действия Пушкин изображает реальное и делает его зримым. Тем самым он получает возможность передать подробности событий и внутреннее состояние персонажей. В сказках Пушкина действует тот же принцип, что и в других жанрах: движения души передаются через *физические* действия, которые указывают на конкретные характеры. Психологические переживания свойственны теперь условным фольклорным персонажам, а условные фольклорные формулы и речения наполняются конкретными чувствами. Сказка у Пушкина из народной превращается в литературно-психологическую, в литературно-бытовую, в литературно-философскую. Наконец, в пушкинскую сказку входит автор, который становится действующим лицом. Народная сказка, конечно, не знает автора. Автор – связующее звено между сказкой фольклорной и сказкой литературной. Именно присутствие автора – отличительный признак литературной сказки. Пушкин привносит в народную сказку авторский лиризм, свои душевные движения, прямо сообщая об этом: «Вдруг она, *моя душа...*» Как только появляется поэтическая речь автора, тут же вторгаются в сказку и литературные лирические жанры с их стилями. Вот пример элегической речи:

Гости в путь, а князь Гвидон  
С берега *душой печальной*  
Провожает *бег их дальний...*

При этом образцом для литературной сказки может стать не только народная сказка, но и уже обработанная, литературная.

Превращение народной сказки в литературную привело к тому, что основные черты фольклорного жанра стали принадлежностью сказки литературной, а качества народного характера предстали в форме личных качеств воспринявшего их автора. Стало быть, автор мыслил себя неотъемлемой частью народа.

Первой пушкинской сказкой, если не считать поэму-сказку «Руслан и Людмила» и сказку-балладу «Жених», была «**Сказка о попе и о работнике его Балде**». Её сюжетным источником стала народная сказка, записанная Пушкиным в Михайловском. При переделке сказки поэт сохранил прозвища персонажей (оба названы одинаково: слово «балда», как и слова «толоконный лоб», означают дурак) и речь, пересыпанную балагурными рифмами («по лбу» – «полбу», «ладно» – «накладно»), но отказался от многих проделок хитрого работника и от карикатурной обрисовки персонажей. Прямолинейный социальный антагонизм фольклорной бытовой сатирической сказки заметно изменяется: в каждом персонаже Пушкин видит не только традиционный социальный тип, но и личность. Так, Балда представлен и как тип социального бунтаря, и как человек с определенной психологией. Поп, как и полагается хозяину, плутоват, жаден и вместе с тем простодушен, очеловечен и достоин некоторого сочувствия и сожаления («старик»).

Следующей была написана «**Сказка о царе Салтане...**». Источники этой пушкинской сказки многообразны и разнотильны: народная сказка «Чудесные дети», европейские и восточные обработки; кроме того, этот международный сюжет совместился с другим – о мудрой деве-советнице, способной превращаться в птицу; имя Лебедь, возможно, навеяно поэзией свадебных песен или взято из былины

«Михайло Потык». В результате контаминации разных источников и сюжетов получились два свадебных финала и две традиционные концовки.

В центре сказки Пушкина – мысль о семье и о человечестве как братской семье. Эта мысль решается в лирико-психологическом плане: характеры народной сказки разработаны в психологическом ключе. Персонажи не лишены сказочной героичности, но вместе с тем, как люди, слабы и грешны. Сказочно-чудесное в них не мешает проявлению бытового, домашнего, прозаического. В волшебном пространстве сказки персонажи ведут себя не только по-сказочному (дети растут «не по дням, а по часам»), но и по-земному: царь, несмотря на свой высокий статус, не позволяющий ему совершать неприличные поступки, подслушивает разговор трех девиц («Во все время разговора Он стоял позадь забора»), а каждая девица обещает или устроить пир, или наткать полотна «на весь мир», или родить царю богатыря, причем царь уточняет срок – «к исходу сентября». Всякое сказочное чудо вызывает простодушное удивление, что не мешает персонажам пользоваться им с выгодой для себя. Смысл пушкинского отношения к сказочным чудесам заключается не в том, чтобы их опровергнуть или подвергнуть иронии и тем самым приблизить к прозе жизни, а в том, чтобы обычные человеческие чувства и отношения, свойственные и понятные всему людскому роду, возвысить до волшебного сказочного чуда. Примером царства-утопии, где торжествуют братские семейные узы и творятся настоящие чудеса, является остров Буян. Там каждая семья должна быть счастливой, а если есть хотя бы одна несчастливая семья, то сказка не может забыть о «частном» случае даже ради «общего блага». Фольклорный вымысел помогал Пушкину решить в литературной сказке конфликты, которые оставались трагически-неразрешенными в последних его произведениях – «Анджело», «Медном всаднике», «Капитанской дочке».

В 1830-е годы Пушкина чрезвычайно волновала проблема человеческой воли в связи с общим устройством бытия: каковы границы человеческой воли? настолько ли она безгранична и всевластна, что может покушаться на покорение себе всего мироустройства, включая землю и небо? может ли человек дерзко полагать себя столь же всемогущим, как Бог? Те же проблемы Пушкин решал и в жанре литературной сказки, в частности в «Сказке о рыбаке и рыбке».

Первоначально эта сказке предназначалась для цикла «Песни западных славян» (безрифменный тонический стих похож на сербский фольклорный десятистопник). Сюжетный источник – сказка братьев Гримм «Рыбак и его жена» (в русском фольклоре аналоги этого международного сюжета – сказки «Коток – золотой лобок» и «Чудное дерево»).

Первоначально (в экспозиции) старик и старуха равны по своему положению, и их совместная жизнь характерна как пример «рыбацкой идиллии» в духе знаменитой идиллии Н.И. Гнедича «Рыбаки». «Тридцать лет и три года» они провели в «естественной», природной среде. На этом и на бедности (жили они в «ветхой землянке») основано их равенство. Однако это равенство разрушается, как только один из персонажей (старик) получил преимущество: поймал золотую рыбку. Старик не воспользовался своей удачей («Бог с тобою, золотая рыбка! Твоего мне откупа не надо...»), но рассказал о случившемся с ним старухе, которая ухватила за обещание рыбки исполнить его желания.

Сначала конфликт развивается в бытовой сфере: старуха просит корыто и избу. Но далее сфера конфликта расширяется до социального неравенства и социальной вражды. Старик теперь социально не равен старухе и послан служить на конюшню, а старуха считает старика уже «мужиком», т. е. ниже ее достоинством. Так возникает трагифарсовая ситуация: старик продолжает видеть в царице старуху, так же, как старуха видит по-прежнему в старике своего мужа. Пушкин играет двойственностью персонажей, например, разделением «сварливой бабы» на царицу и старуху:

В ноги он *старухе* поклонился,  
Молвил: «Здравствуй, грозная *царица!*»

Пока конфликт касается земной, посюсторонней почвы, сохраняется ситуация «неравенства равных». Но далее бытовая ссора перерастает в социальную вражду, а затем – в противостояние воли отдельного человеческого «я» и мироздания в целом. Старуха бросает вызов природе и всему мироустройству, желая стать повелительницей морской стихии.

Претензии старухи распространяются на переустройство мира (старуха хочет жить в воде, быть владычицей морскою и иметь рыбку «на посылках»). В ее характере все больше проступают «наполеоновские» черты – своеволие, желание подчинить себе стихию океана, переделать весь мир. Все это означает выпад и бунт против божественного мироустройства, стремление стать равным Богу и даже заместить Его. Символическая картина черной бури на море («вздулись сердитые волны, Так и ходят, так воем и воют») отражает противодействие природы и бытия в целом беззаконному мятежу старухи.

Сказка дала возможность Пушкину на бытовом материале раскрыть смысл трагикомического противостояния не знающей границ личной воли и мироздания. О трагикомизме обрисованной ситуации свидетельствует финал сказки: с одной стороны, устройство мира осталось не поколебленным, целым и невредимым, старуха наказана за свои невероятные и превышающие возможности человека амбиции, равенство в бедности и разрушенная идиллия восстановлены в прежнем виде (старик и старуха у землянки, и перед ними разбитое корыто); но, с другой стороны, по мере роста социальной вражды старуха поднималась на верхние ступени социальной лестницы, а старик опускался на нижние, и его положение становилось все более тягостным и невыносимым. Стало быть, противоположение личной воли всему бытию таит в себе не только комическое, но и трагическое начало. Жанр сказки требовал, чтобы ее окончание смягчало трагизм ситуации, но в других жанрах та же коллизия получила иное, гораздо более трагическое освещение.

Одна из самых глубоких философских сказок, чрезвычайно сложных и потому до сих пор неразгаданных, – «Сказка о золотом петушке».

«Сказка о золотом петушке», конечно, не сводится ни к политической сатире, ни к биографической лирике, ни к мысли о трагическом состоянии мира. Мир в сказке вполне упорядочен в соответствии с реальными и с фольклорными представлениями. Так, царь Дадон «смолоду был грозен», а под старость, что вполне естественно, его воинственный пыл охладел, и он захотел

Отдохнуть от ратных дел  
И покой себе устроить...

Столь же естественно, что соседи, прознав про слабость правителя, стали его «беспокоить», «страшный вред ему творя». Царю пришлось увеличить войско, но, сколь ни были расторопны его воеводы, они не успевали обороняться. Вместо покоя накануне старости, Дадон был ввергнут в постоянную тревогу и, чтобы снова обрести покой, в соответствии со сказочной традицией «он с просьбой о помощи Обратился к мудрецу, Звездочету и скопцу». Сказочному царю Дадону нужен сказочный помощник. В сказке, однако, помощь оказывают за добрые дела. У Пушкина звездочет ничего не просит у Дадона за золотого петушка, и потому обвинять его в корысти нет оснований. Он молчит. Дадон же не скупится на обещания. Получая золотого петушка, он впервые встречается с чудесным, хотя относится к нему как к реальному. В обычную сказочную жизнь, напоминающую реальность, вторгается фантастическое, чудесное, превышающее силы и возможности сказочных героев.

Дадон захотел иметь помощника на случай военной беды, но петушок пригоден и для «другой беды незваной». Такая «другая беда» пришла. Однажды петушок снова

закричал и обратился на восток. Царь Дадон подумал, что оттуда угрожает военная опасность. Трижды кричал петушок. Третий крик петушка вынудил царя самого выступить в поход. И здесь в сказке наступает очень важный момент: царь был готов к войне и ни к чему другому. Он не ждал никакой другой беды и никакого другого события. Но что-то подсказывало ему, что случилось нечто особенное: третью рать он повел без всякой уверенности на успех, «сам не зная, быть ли проку». Значит, царь столкнулся с чем-то неожиданным, чего не мог предугадать и о чем не мог знать. В данном случае он встретился с фантастикой, с чудом.

В сказке «Золотой петушок» сказочные персонажи разделяются на условно реальных и фантастических. Дадон, его сыновья, воеводы, слуги, народ живут в условно реальном мире. Они поступают так, как должны поступать в жизни. А золотой петушок, шамаханская царица выпадают из логики условно-реального мира, потому что пришли в него из мира фантастического. Звездочет как владелец золотого петушка – соединительное звено между Дадонем и шамаханской девицей, между миром реальным и миром фантастическим.

Дадон понял крики петушка как знаки, оповещающие о нападении врага. Так оно до поры и времени и было. Но вот в условную сказочную реальность вмешивается фантастика, и привычная логика поведения персонажей терпит крушение.

Устремляясь к ложной, фантастической, призрачной цели, персонажи все силы и всю волевою энергию направляют на ее достижение, но при этом, околдованные и зачарованные, забывают об общечеловеческих ценностях и попирают моральные нормы. Воля перерастает в своеволие и произвол, любовное влечение оборачивается смертью, исполнение благодарности превращается в преступление, чувство горя тут же сменяется веселым пиром. Фантастический мир, заложниками которого становятся персонажи, извращает логику реального мира, рождая неразбериху и хаос. Все условно реальные персонажи гибнут от вторжения в их сознание фантастики<sup>155</sup>, провоцирующей, дразнящей реальность и не совместимой с ней, а фантастические персонажи (золотой петушок и шамаханская царица) исчезают чудесным образом. Тем самым фантастика в сказке – знак мстительного, злого начала, и ее присутствие связано с проявлением мирового зла, принимающего обманчиво притягательные черты и по природе своей неизменно губительного. Эта функция фантастического, угрожающего реальности, встречается и в других произведениях Пушкина. Подключая фантастику, Пушкин метил в реальность, поскольку именно нездоровая реальность порождает фантастику<sup>156</sup>, как больное сознание – химеры, признаки, галлюцинации и миражи. Ясный ум и светлое сознание поэта постигали жизнь и в сказочно-фантастических жанрах.

Столь же значительные философско-социальные и философско-нравственные идеи были свойственны и произведениям, написанным в других жанрах, в частности в поэмах. В них продолжена разработка тем, начатых в лирике.

**Поэма «Медный всадник» (1833).** Пушкин дал поэме подзаголовок «Петербургская повесть», имея в виду не только повесть в стихах в духе поэм Байрона, но и традицию прозаического бытописания. В круг повести Пушкин ввел множество литературных источников, так или иначе отсылая читателя к «антипетровской» поэме А. Мицкевича «Дзяды», к очерку К.Н. Батюшкова «Прогулки в Академию Художеств», к идиллиям Н.И. Гнедича «Рыбаки» и А.Ф. Воейкова «Первый мореплаватель» и др.

Время действия в поэме – история (Петербурга ещё нет и его строительство только замышляется) и современность (наводнение в царствование Александра I). Пространство поэмы то раздвигается, охватывая необозримые просторы, то суживается до Петербурга, небольшого острова и даже скромного домика.

В центре поэмы несколько эпизодов, составляющих центральный конфликт между мирной и бунтующей стихией, с одной стороны, и ее грозным укротителем

Петром I, с другой; между громадной империей, олицетворенной в памятнике самодержцу, и бедным незначительным чиновником, почти незаметным человеком.

Конфликт принимает неразрешимый, трагический характер, поскольку, в отличие от одновременно писавшейся поэмы «Анджело», в нем нет места милости. Поэтому примирение стихий, государственных и частных интересов невозможно: стороны враждебны друг другу и не могут найти согласия. Это проявляется даже на жанровом уровне: «Вступление» к поэме, где дана предыстория событий и раскрывается грандиозный государственный замысел царя, выдержан, в основном, в одическом ключе, поскольку ода – лирический жанровый символ Петровской эпохи с ее идеей государственности. Во «Вступлении» торжественно прославляется преобразовательная деятельность Петра Великого, вступившего в спор со стихией. В описании стихии господствуют два мотива: стихия и порядок. Мирная стихия хаотична, в ней нет порядка и нет цивилизации, она бесформенна, бедна и убога. Замысел Петра на этом фоне очевиден: придать стихии форму, стройность, порядок, цивилизовать жизнь, построить город-щит, город-угрозу и решить государственные задачи как внутреннего, так и внешнего свойства. И вот стихия побеждена.

Если проследить за тем, что было до построенного града и после, то легко установить несколько важных мотивов: вместо бесформенности – стройность и порядок, вместо нищеты и бедности – богатство, вместо тьмы – свет, вместо пустыни – оживление, вместо безобразия – красота, вместо дряхлой вечности – цветущая юность.

Вслед за сравнительным описанием перемен Пушкин поет гимн творческому гению Петра («Люблю тебя, Петра творенье...»), выделяя опять-таки главные, решающие качества новой столицы империи: ее государственное значение как военной столицы великой державы, стройность, строгость и упорядоченность форм, красоту («однообразная красивость»), торжество цивилизации над стихией, космоса над хаосом.

«Вступление» композиционно противопоставлено двум частям, в которых развертывается сюжет «петербургской повести». Возвышенный пафос сменяется «печальным рассказом», вместо оды появляется грустное повествование о судьбе бедного молодого чиновника Евгения.

Евгений («ничтожный», прозаический герой) в качестве частного человека дан в столкновении с Медным Всадником («великий», эпический герой), памятником Петру I, в котором олицетворена государственная мощь империи. Евгению противостоит уже не Петр-преобразователь, а самодержавный порядок, символом которого и является бронзовое изваяние («Кумир на бронзовом коне»). Частный человек и символ государства – вот полюсы пушкинской повести.

Во «Вступлении» Петр I появляется сначала безымянным, а затем умершим государем, совершившим свой подвиг. В финале первой части он предстает перед Евгением в образе неподвижного Всадника. Во второй части статуя оживает и, сойдя с постамента, преследует на «звонкоскачущем коне» своего обезумевшего «антагониста».

Облик Петра I от «Вступления» и до финала поэмы, изменяется – лишается человеческих черт и становится все более обезличенным: сначала живой «он», затем умерший Петр I, потом Всадник, «кумир на бронзовом коне», «горделивый истукан» и, наконец, фантастическое видение – ожившая статуя.

В отличие от Петра I, представляющего всё более обезличенным, в Евгении, напротив, постепенно яснее проступает личное начало. Первоначально Евгений – «ничтожный» человек. Его кругозор ограничен бытовыми заботами, он досаждает на то, что беден, что должен «трудом... себе доставить И независимость и честь; Что мог бы Бог ему прибавить Ума и денег». Затем он предается мечтам о женитьбе, о семье. Он не задумывается над тем, почему его род захирел, почему ему уготована неприметная

участь человека, словно бы выпавшего из национальной истории. Его мысли связаны с патриархальными нравами и обычаями, с патриархальной судьбой. Он еще не выделился из патриархального целого. Однако взбунтовавшаяся стихия вынуждает его рассуждать на эти темы. Евгений испугался, что его мечтам о тихой и скромной жизни с Парашей и детьми не суждено сбыться, что стихия грозит самому их существованию. Переправившись на остров, где жила Параша, Евгений убеждается, что она погибла, а ветхий домик снесен. Разум Евгения не выдерживает, и он, обезумев, покидает свою квартиру и бродит по улицам и площадям столицы. Тут он впервые, может быть, задумался об устройстве бытия вообще.

Иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?

В нем проснулся человек, размышляющий о своей участи в мире и о человеческой судьбе в мироздании. Эти размышления далеко выходят за рамки патриархального бытия. Как человек, Евгений начинает мыслить себя отдельно от мира в целом, противопоставляя свою частную жизнь бытию. Это и есть пробуждение личности, становление личностного сознания.

Евгений, переживший крушение своих надежд на тихое патриархально-идиллическое семейное счастье, впал в смятение: неужели и впрямь человеческая жизнь ничего не стоит? Неужели она лишь сон или насмешка неба над землей? Не может быть, чтобы мир, устроенный Богом, держался на таких бесчеловечных основаниях. Но если виноват не Бог, то кто? Эти «ужасные думы» разрывали сердце и ум Евгения. Он так и не мог решить, виноват Бог в предопределении участи человечества и, следовательно, в его частной судьбе или нет. Однако устройство бытия как таковое слишком абстрактно, чтобы объявить его врагом и начать с ним нешуточную тяжбу. Евгений – не демон, который вступает в распрю с Богом. Свое личное горе он пытается объяснить социальными причинами. Ему нужен конкретный носитель угрозы, кому могли бы быть адресованы прямые обвинения. И тут перед глазами героя оказался памятник Петру I. В очертаниях бронзовой статуи Евгений узнал властелина, который заранее принес бедного героя в жертву истории и обрек его, Евгения, частную жизнь на несчастье. Евгений увидел в повернутой к нему спиной фигуре облик Петра, но не его скульптурное лицо, не личное, человеческое начало, а начало, герою враждебное, – государственное, внеличное и сверхличное, олицетворенное в изваянии «строителя чудотворного».

Мятежная стихия, разрушившая мечты Евгения о счастье, утихла в городе, но перелилась в душу Евгения, заполнив ее собой. Подобно тому как стихия обрушилась на город, построенный Петром, так и Евгений, охваченный бунтом, «вспомнил живо... прошлый ужас» и оказался «вдруг» снова позади статуи Петра. Так был найден виновник несчастной судьбы Евгения.

Парадокс открывшейся Евгению «правды» состоял в том, что именно разумная, но жестокая воля Петра, основавшего город и обуздавшего стихию порядком, кажется Евгению причиной его несчастья. Он винит не стихию, которая обрушилась на город, а Петра-строителя, самовластно укротившего хаос. Но хаос и космос – две равновеликие силы: навечно одержать верх над стихией нельзя, а значит, разумный замысел Петра I не был свободен от безумия – произвола, монархического каприза и жестокости. Все это интуитивно теперь чувствовал Евгений, противопоставляя себя конкретному носителю злой для него воли. Он наконец нашел своего безличного врага.

В самом Евгении личное начало достигло апогея и изнемогло, уничтожилось, обернувшись безумием. «Как обуянный силой черной», он бросает вызов лику «державца полумира», и в этом, конечно, заключен протест не только против «строителя чудотворного» Петербурга, но и против построенного им государства, для

которого человек, личность – ничто или нечто, не принимаемое в державный расчет. Однако бунт Евгения не сравним с бунтом стихии: мощь хаоса неодолима до тех пор, пока не утих его порыв. Бунт Евгения, напоминая мятеж стихии и вызванный родившимися в его голове смутой, хаосом, жалок, краток и прекращен в зародыше, не успев развернуться. Евгений бесславно гибнет, уничтоженный, с помутившимся разумом.

Разрыв между интересами частного человека и государства составляет центральную проблему поэмы. Было время, когда эти интересы совпадали. Во «Вступлении» Пушкин в одической тональности воспел временное примирение интересов под эгидой самодержавного государства. Построение города было общенациональным делом всей России – не только царя, но и каждого человека. Величие Петра – зодчего нового государства – остается для Пушкина непоколебленным. Но прогрессивный смысл его строительства оборачивается в условиях самодержавной империи гибелью бедного человека, имеющего права на счастье и жизнь. В этом – одно из противоречий истории: необходимая и благая преобразовательная деятельность осуществляется безжалостно и жестоко, становясь страшным упреком всему делу преобразования и не искупленным грехом власти.

Пушкин оставил интересы враждующих сторон не примиренными. Непосредственного разрешения конфликта в поэме нет. Каждая сторона выставляет весомые резоны в пользу своей позиции, но каждая из позиций лишена полноты и не вмещает всей правды. По мысли поэта, «равновеликие» правды могут прийти к согласию в ходе истории, которая сама естественным путем разрешит противоречия между ними, но не в пользу одной из них, а во имя неизмеримо более высокой цели – стремления приподняться над обеими «равновеликими» правдами и над «жестоким веком».

Поэма «Медный всадник» взывала к пониманию того, что общенациональные интересы России состоят в привлечении простых сердец к строительству государства, что государственные интересы должны совпадать с интересами незаметных частных людей. Государственные цели, как бы они ни были велики, не могут игнорировать гуманность, охранение, уважение человеческого достоинства и пренебрегать жизнью каждого человека. Поэма Пушкина в контексте произведений 1830-х годов косвенно подтверждала его идею о милости и человечности как принципах государственной политики, поднимающих и власть, и частного человека на уровень высшей духовности.

Завершением всего творческого развития Пушкина от начала его поэтической деятельности и до 1830-х годов был роман в стихах «Евгений Онегин».

### **Драматургия**

В Болдинскую осень 1830 г. Пушкин вновь, после пятилетнего перерыва, обратился к драматургии. Из задуманного драматического цикла десяти трагедий поэт закончил четыре – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы».

Слово маленькие указывает и на сокращенный объем по сравнению с жанром трагедии, состоявшей обычно из пяти актов, на сжатость и сжатость драматической коллизии, в основе которой лежит столкновение центральных персонажей друг с другом и с бытием, приведшее к неразрешимой ситуации. Пушкин своим новым в жанровом отношении трагедиям (в сопоставлении с «Борисом Годуновым») давал различные названия – «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений», подчеркивая аналитическую, художественно-изыскательскую авторскую установку в трагедиях, направленную одновременно и на исторический век, и на внутренние мотивы действующих лиц, этим веком обусловленные и его же характеризующие. С этой точки

зрения действие начинается в самый напряженный момент, когда противостояние героя антагонисту и миру уже созрело и достигло последнего предела. Его разрешение доводится до кульминационной точки и ставит персонажей перед лицом смерти либо кончается гибелью одного из них. Предотвращение смерти не устраняет противоречий героев с бытием или с другими персонажами. Разрешение ситуации, в которой мирный исход невозможен, пока персонажи остаются на своих позициях, изображено лишь отложенным, прерванным.

Сюжетное движение в трагедиях совершается от момента нравственной готовности к действию до самого действия. В центре внимания оказывается анализ мотивировки действия, в ходе которого выясняется, почему сознанием персонажа овладела идея необходимости того или иного поступка и почему он этически к нему готов. Благодаря этому трагедии строятся не как постепенное развитие напряженности, а как цепь острых сцен с непрерывным накалом страстей. Стремительность действия тормозится монологами и диалогами, поясняющими позиции персонажей и временно отодвигающими неизбежную открытую схватку между ними. Это не означает, что каждая трагедия лишена обычного драматургического построения – завязки, кульминации и развязки. Но все компоненты композиции претендуют на роль других и выполняют их функции. Так, завязкой в «Моцарте и Сальери» служит начальный монолог Сальери, он же выступает и кульминацией душевного состояния героя, уже не могущего сдерживать себя. В ходе размышлений герой раскрывает предысторию своих чувств, которая приводит его к открытому столкновению с другим героем и с бытием в целом. Убийство Моцарта является по всем законам драматургии кульминацией и одновременно служит завязкой новой душевной смуты, охватившей Сальери после совершенного им злодеяния. Благодаря такой композиции трагедии раздвигаются вширь и вглубь, включая действие до начала трагедии и намекая на ее возможное продолжение после окончания. Наконец крайней напряженности трагедий способствуют тема пира как высшего наслаждения жизнью и тема смерти, на грани или за гранью которой оказываются герои. Жизнь и смерть – два полюса, определяющие внутренний мир персонажей, их душевные движения. Герои помещены в пространство бытия-небытия во время наивысшего взлета духа, когда они становятся «поэтами» своих страстей. Такими они остаются до полного падения в нравственную бездну, которое им дано осознать.

Страсти, обуревающие героев, рождают «истории», точнее – эпизоды из их жизни, в которых характер проявляется сразу и целиком. Это напоминает новеллу, где обязателен неожиданный и новый итог, но новеллу, переведенную в драму. Новеллистический принцип острого сюжета также свойствен «маленьким трагедиям», причем конфликт не развивается постепенно, от акта к акту, а обозначается с первой сцены. Альбер в «Скупом рыцаре» рад и не рад победе на турнире, а причиной противоречивых чувств выступает скупость, овладевшая его отцом. Сальери, едва показавшись на сцене, тотчас формулирует свои претензии к Богу и Моцарту. Дон Гуан появляется в Мадриде, чтобы откровенной, не знающей чувственных запретов любовью бросить вызов миру. В «Пире во время чумы» все ждут смерти, и каждый должен найти силы, чтобы достойно ответить на её приход. Многие мотивы чисто новеллистичны, например, столкновение злодея и сказочного счастливчика («Моцарт и Сальери»), опробованное не только в «Выстреле», но и в «Пиковой даме». Таким образом, в «маленьких трагедиях» были востребованы и другие жанры.

Культурно-исторический опыт Запада, отразившийся в «маленьких трагедиях», возможно, по мысли Пушкина, должен быть воспринят на русском фоне «Повестей Белкина». Тем самым находит объяснение тесная связь драмы и новеллы.

Как и полагается в трагедии, конфликты приобретают в пушкинских пьесах роковой, независимый от героев, надличный характер. Низменные чувства перерастают



в страсти, которые существуют как бы над героями и подчиняют их себе настолько, что те не могут противиться им или преодолеть их. Над бароном Филиппом нависает скупость: мелкое чувство, поглощая барона, принимает грандиозные размеры и переделывает его душу. Зависть Сальери объемлет все его существо, превращаясь в его собственных глазах в «идейную зависть», т. е. сознательно взращиваемую, а не данную природой. Она тоже, как меч, висит над Сальери, определяя его поведение. Дон Гуан – жертва не столько личной, сколько стоящей над ним и владеющей им любовной силы, которая влечет его к новым подвигам, не имеющим конца. Как только его настигает настоящая любовь, он погибает. Над персонажами «Пира во время чумы» тяготеет смерть. Однако рок, встающий над героями, представляет собой не нечто постороннее героям по своему происхождению, а их собственные конкретные страсти, возведенные ими же в высшую степень и в этом качестве могущие отделяться от своих носителей. Тем самым в доминирующей страсти заключены и высший смысл жизни героя, и его неизбежный крах. Исключение составляет «Пир во время чумы», где персонажам противостоит чума, несущая смерть.

Своеобразное преломление этих признаков осуществлено в каждой трагедии.

**«Моцарт и Сальери».** Замысел трагедии возник в 1826 г., ее название вошло в список намеченных трагедий. На обложке рукописи, не дошедшей до нас, был написан заголовок: «Зависть», на одном из списков помечено: «С немецкого», что свидетельствовало о литературной мистификации. Пушкин принял вымышленную и легендарную версию, согласно которой Антонио Сальери отравил Моцарта и перед смертью признался в этом (статья в немецкой «Всеобщей музыкальной газете»).

В центре трагедии два персонажа – Моцарт и его антагонист Сальери. Оба образа художественно вымышлены и лишь условно совпадают со своими историческими прототипами.

Хотя Моцарт и Сальери принадлежат к «избранникам небес», они противоположны по своему отношению к божественному миропорядку. Бытие устроено, уверен Моцарт, справедливо и в принципе гармонично: земля и небо находятся в подвижном равновесии; земная жизнь разделена на «прозу» и «поэзию». Высокая, поэтическая земная жизнь содержит черты и признаки небесной, давая представление об идеале и райском блаженстве. Это удел немногих избранных. Остальные люди погружены в заботы дня, и гармония бытия от них скрыта. Но без таких людей не мог бы «мир существовать».

Высшее предназначение «избранных» – чувствовать и воплощать мировую гармонию, являть в искусстве (в поэзии, в музыке) образ совершенства и увлекать им людей. Искусство остается искусством лишь в том случае, если оно отказывается от презренной пользы – наставлять, поучать, когда оно творится не ради корысти, а ради самого искусства. Тут Пушкин передал свое творческое самоощущение, известное нам по другим его произведениям. Однако, думая и поступая так, художник вовсе не презирает простых смертных, погруженных в житейскую позу, или избегает изображения картин «низкой жизни». Для художника «низкая» жизнь – часть всего бытия, и он принадлежит ей (Моцарт играет со своим сыном, слушает игру слепого скрипача). Избранность не возвышает художника над другими людьми, а отличает от них. Художник подчиняется своему избранию, которое обязывает его оставить «нужды низкой жизни», презреть ее «пользу», ее корысть, ее выгоды. В таком отношении к искусству Моцарт и Сальери сходны.

Расходятся композиторы в другом. Моцарт не ждет от своих занятий музыкой ни наград, ни славы, но они приходят сами. Сальери жаждет «презренной пользы» – славы, благодарности толпы. Он добивается их «в награду Любви горячей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений...». Но как бы Сальери ни стремился стать «жрецом», в глубине души он ощущает себя все-таки не среди избранных, а среди «чад

праха». Моцарта он воспринимает как «бога», как «херувима», посланца небес, который «занес нам песен райских». Чтобы добиться в искусстве музыки «степени высокой», Сальери, в отличие от Моцарта, отделил себя от живой жизни («Отверг я рано праздные забавы; Науки, чуждые музыки, были Постылы мне; упрямо и надменно От них отрекся я и предался одной музыке»). Отлучив и свою музыку от жизни, Сальери разрушил гармонию бытия. В его уме рухнул мировой порядок, подорвано убеждение в его высшей, божественной справедливости. Между музыкой и жизнью уже нет равновесия, нет гармонии. Если мироощущение Моцарта религиозно, то мироощущение Сальери демонично: правды нет нигде – ни на земле, ни на небе. Если для Моцарта жизнь и музыка – два созвучия бытия, обеспеченные соразмерностью счастья и горя, радости и грусти, веселья и печали, то Сальери к одному из этих созвучий глух.

С рокового осознания крушения идеи справедливости и благодати божественного миропорядка в уме и в душе Сальери начинается трагедия. Чувствуя и остро переживая гармонию в музыке, Сальери потерял дар слышать гармонию бытия. Отсюда проистекает демонический бунт Сальери против миропорядка. Сальери словно бы отпал от мира. Он любит одиночество. Пушкин изображает его то мальчиком в церкви, то в «безмолвной келье», то наедине. Рисуя духовный облик Сальери, Пушкин вводит образы смерти («Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп»; «Я жег мой труд и холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рождённы, Пылая, с легким дымом исчезали»; «Как жажда смерти мучила меня..»). Даже занятия Сальери музыкой наполнены холодом, умерщвляющим чувствительность, бездушным ремеслом, доведенным до автоматизма («перстам Придал послушную, сухую беглость И верность уху»).

В отличие от Моцарта Сальери презирает «низкую жизнь» и жизнь вообще. «Мало жизнь люблю», – признается он. Обособив себя от жизни, Сальери принес себя в жертву искусству, сотворив кумира, которому стал поклоняться. Но самоотверженность Сальери превратила его в «аскета», лишила полноты живых ощущений. У Сальери нет того разнообразия настроений, какие испытывает Моцарт. В его переживаниях преобладает один тон – подчеркнуто суровая серьезность. Музыка становится для Сальери подвигом священнодействия. Он «жрец» не в переносном, а в прямом смысле. И, как «жрец», совершает таинство. Тем самым он возносится над людьми непосвященными. Дар музыканта не столько отличает Сальери от людей, сколько в противовес Моцарту возвышает над ними, позволяя композитору встать вне обычной жизни, вне общечеловеческой морали. Дурное исполнение скрипача, которое вызывает у Моцарта смех, но никак не презрение к человеку, Сальери воспринимает как оскорбление искусства и лично ему нанесенную обиду.

Поскольку отношение Сальери к искусству серьезное, жреческое, аскетическое, не терпящее легкости, веселости, непринужденности, а у Моцарта, напротив, беспечное, то Моцарт кажется Сальери загадкой природы, несправедливостью неба, воплощением «божественной ошибки». Гениальный дар дан Моцарту не в награду за труды, за отказ от «праздных забав», а просто так, ни за что, случайно. Пушкин передал Моцарту часть своей души и ощущение себя как художника. В своих произведениях он постоянно называл себя беспечным и праздным певцом. Моцарт для Пушкина – идеальный образ художника-творца, не имеющий аналогий с образами художников, созданными мировой литературой и в известной мере порывающий с типичными представлениями (например, гениального безумца и пр.). Моцарт у Пушкина – избранник, отмеченный судьбой, осененный свыше. Его праздность и беспечность подчеркивают и оттеняют избранность: он создает свои музыкальные шедевры как бы мимоходом, без видимого труда и напряжения. И вместе с тем эти черты – гениальность и беспечность – образуют логически необъяснимый контраст.

Беспечность – не признак гениальности, а гениальность необязательно беспечна. Пушкин намеренно усилил противоречивость Моцарта-человека и Моцарта-композитора. Он придал этой противоречивости целостность и единство, исключив связь между гениальностью и трудом. Он лишь намекнул, что Моцарта «тревожат» музыкальные идеи.

Неутомимым и самоотверженным тружеником Пушкин вывел Сальери. Гениальность – не следствие труда и не награда за труд. Ни любовь к искусству, ни усердие не сообщают художнику гениальности, если он не наделен ею свыше. Различие между Моцартом и Сальери в том, что Моцарт «избран», а труженик Сальери нет. Сальери, однако, не может смириться не с гениальностью Моцарта, а с тем, что гений достался даром ничтожному, по его мнению, человеку, принадлежащему своим образом жизни скорее к презируемой им толпе, чем к «жрецам» искусства. Моцарт-человек с его легкостью, беспечностью, праздностью и вызывающе несерьезным отношением к искусству недостоин Моцарта-композитора («Ты, Моцарт, недостоин сам себя»). Его поведение унижает искусство, «служенье муз», оскорбляет талант и величие творческого подвига. Такого наглого вызова своим убеждениям Сальери никогда не встречал раньше – ни в Глюке, ни в Гайдне, ни в Пиччини. Он не завидовал им. Он и теперь завидует не гениальности Моцарта-композитора, а тому, что гениальность вселилась в человека, этой гениальности недостойного.

Так рождается в Сальери мысль о несправедливости миропорядка, сотворенного Богом («О небо! Где ж правота, когда священный дар, Когда бессмертный гений &lt;...&gt; озаряет голову безумца, гуляки праздного?..»). И Сальери не только от себя, но и от лица всех жрецов музыки, служителей искусства налагает на себя священный долг восстановить справедливость. Моцарт своим образом жизни демонстрирует связь земли и неба, где случайность гения непредсказуема и произвольна. Сальери хочет разорвать эту связь, отделить небо от земли, устранить их равновесное единство. По его мнению, земля предназначена для презренной толпы, а к небу устремлены лишь жрецы искусства. Моцарт, в глазах Сальери, – свидетельство того, что небо перестало отличаться от земли, и Сальери претендует на роль Бога, чтобы вновь восстановился миропорядок, нарушенный самим явлением Моцарта. Именно в этом Сальери видит свою избранность («Я избран, чтоб его остановить»).

Избранность Моцарта – искусство, гармония, «единое прекрасное». Избранность Сальери – убийство ради искусства. Так одинаковые в устах Моцарта и Сальери слова – «избранник», «жрец» – получают разное значение. Сальери, как выясняется в трагедии, избран для другого «ремесла». Чтобы оправдать убийство, Сальери отделяет Моцарта-человека от Моцарта-композитора, «гуляку праздного» от его вдохновенной музыки. Он ставит перед собой неразрешимую задачу – «очистить» гений Моцарта от беспечного баловня судьбы, спасти музыку, убив ее творца. Но так как Сальери понимает, что, отравив Моцарта, он убьет и его гений, то ему нужны веские доводы, подкрепленные высокими соображениями о служении музам. «Что пользы, Если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет. Подымет ли он тем искусство?» – спрашивает Сальери и отвечает: «Нет...». Он жертвует Моцартом ради искусства.

Сальери в свое оправдание ссылается на легенду о Микеланджело Буонаротти, согласно которой «создатель Ватикана» якобы не просто убил живого человека, а распял его, дабы достовернее изобразить страдания и муки Христа. По мысли Сальери, Микеланджело совершил злодейство ради искусства, ради его совершенства, имея в виду его пользу. Но искусство не нуждается в жертвоприношениях. Оно требует от художника творческой самоотдачи, а не физического уничтожения. Сальери совершает худшую из логических ошибок, ставшую следствием его идолопоклонства. Он полагает, что искусство выше жизни человека. Убийство Моцарта обставляется им как ритуальное действие. Сальери настаивает на том, что гений и злодейство совместимы.

Эта полная духовного яда мысль встречает решительное несогласие Моцарта. В сцене отравления в стакан Моцарта и у него на глазах Сальери бросает яд, но Моцарт не замечает жеста Сальери. Здесь видно, что Пушкину важна не достоверность ситуации, не правда факта, а духовная истина и психологическая правда. Реальный, вещественный яд символизирует «яд мысли». Моцарт, выпивая отравленное вино, принимает интеллектуальный вызов, убежденный в своей нравственной правоте. Психологическая правда тут в том, что Моцарт ценой своей гибели оспаривает кощунственную мысль Сальери и навечно утверждает дорогую для него истину. И Сальери все-таки приходится считаться с тем, что по его вине гибнет гений. Это сознание для Сальери трагично.

Замаскированное оправданиями отравление Моцарта получает точное и прямое название – злодейство. Причем это слово принадлежит Моцарту, но прозвучало как бы «оттуда», из потустороннего мира, потому что композитор был уже мертв. Это слово, в отличие от слова Сальери («Неправда»), которое трижды опровергнуто Пушкиным, не может быть подвергнуто сомнению.

Несовместимость гения и злодейства проявляется не только на уровне идей, но и на уровне психологических реакций героя и его антагониста. Психологическая несовместимость легкой, солнечной, жизнелюбивой природы Моцарта и жесткой, тяжелой, источающей смерть природы Сальери разрешается в жутких и трагически неразрешимых по своему смыслу парадоксальных ситуациях: яд, несущий гибель, оказывается «заветным даром любви» и переходит «в чашу дружбы». Моцарт причащается к отравленному вину со словами: «За твоё здоровье, друг...». Доверчивый и дружелюбно настроенный Моцарт не знает, откуда веет на него дыханием смерти, но чувствует ее присутствие. Сначала смерть в образе «черного человека» приходит издалека, затем неотвязно преследует композитора и, наконец, подступает совсем близко («Мне кажется, он с нами сам-третей Сидит...»). Но внезапно, когда все доводы в пользу гибели Моцарта уже приведены, когда акт злодеяния совершен, Сальери повержен открывшейся ему истиной: он злодей. И эту правду нельзя отменить.

### Прозаические произведения

1830-е годы – расцвет пушкинской прозы. Из прозаических произведений в это время были написаны: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» «Дубровский», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Египетские ночи», «Кирджали». В планах Пушкина было много и других значительных замыслов.

«**Повести Белкина**» (1830) – первые законченные прозаические произведения Пушкина, состоящие из пяти повестей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка». Их предваряет предисловие «От издателя», внутренне связанное с «**Историей села Горюхино**».

В предисловии «От издателя» Пушкин взял на себя роль публикатора и издателя «Повестей Белкина», подписавшись своими инициалами «А.П.». Авторство же повестей приписал провинциальному помещику Ивану Петровичу Белкину. И.П. Белкин, в свою очередь, переложил на бумагу истории, которые ему рассказали другие лица. Издатель А.П. сообщил в примечании: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., «Выстрел» – подполковником И.Л.П., «Гробовщик» – приказчиком Б.В., «Метель» и «Барышня» – девицею К.И.Т.». Тем самым Пушкин создает иллюзию фактического существования рукописи И.П. Белкина с его пометами, приписывает ему авторство и как бы документально подтверждает, что повести – не плод выдумки самого Белкина, а на самом деле произошедшие истории, о которых поведали повествователю реально

существовавшие и знакомые ему люди. Обозначив связь между рассказчиками и содержанием повестей (девица К.И.Т. рассказала две любовные истории, подполковник И.Л.П. – повесть из военной жизни, приказчик Б.В. – из быта ремесленников, титулярный советник А.Г.Н. – историю о чиновнике, смотрителе почтовой станции), Пушкин мотивировал характер повествования и самый его стиль. Он как бы заранее устранил себя из повествования, передав авторские функции людям из провинции, рассказывающим о разных сторонах провинциальной жизни. Одновременно рассказы объединены фигурой Белкина, который был военным, потом вышел в отставку и поселился в своей деревеньке, бывал по делам в городе и останавливался на почтовых станциях. И.П. Белкин, таким образом, объединяет всех рассказчиков и перелагает их истории. Такое переложение объясняет, почему индивидуальная манера, позволяющая отличить рассказы, например девицы К.И.Т., от рассказа подполковника И.Л.П., не проступает. Авторство Белкина мотивировано в предисловии тем, что вышедший в отставку помещик, на досуге или от скуки пробующий перо, в меру впечатлительный, действительно мог слышать о происшествиях, запомнить их и записать. Тип Белкина как бы выдвинут самой жизнью. Пушкин выдумал Белкина, чтобы дать ему слово. Здесь найден тот синтез литературы и действительности, который в период творческой зрелости Пушкина стал одним из писательских устремлений.

Психологически достоверно и то, что Белкина привлекают острые сюжеты, истории и случаи, анекдоты, как сказали бы в старину. Все рассказы принадлежат людям одного уровня миропонимания. Белкин как рассказчик им духовно близок. Пушкину было очень важно, чтобы рассказ велся не автором, не с позиций высокого критического сознания, а с точки зрения обыкновенного человека, происшествиями изумленного, но не отдающего себя ясного отчета в их смысле. Поэтому для Белкина все рассказы, с одной стороны, выходят за пределы его обычных интересов, ощущаются необыкновенными, с другой – оттеняют духовную неподвижность его существования.

События, о которых повествует Белкин, в его глазах выглядят истинно «романтическими»: в них есть все – дуэли, неожиданные случайности, счастливая любовь, смерть, тайные страсти, приключения с переодеваниями и фантастические видения. Белкина привлекает яркая, неоднобразная жизнь, резко выделяющаяся из повседневности, в которую он погружен. В судьбах героев произошли незаурядные события, сам же Белкин не испытал ничего подобного, но в нем жило стремление к романтике.

Доверяя роль основного рассказчика Белкину, Пушкин, однако, не устраняется из повествования. То, что кажется Белкину необыкновенным, Пушкин сводит к самой обыкновенной прозе жизни. И наоборот: самые ординарные сюжеты оказываются полными поэзии и таят непредвиденные повороты в судьбах героев. Тем самым узкие границы белкинского взгляда неизмеримо расширяются. Так, например, бедность воображения Белкина приобретает особое смысловое наполнение. Иван Петрович и в фантазии не вырывается из пределов ближайших деревень – Горюхино, Ненарадово, около них расположенных городков. Но для Пушкина в подобном недостатке заключено и достоинство: куда ни кинь глаз, в губерниях, уездах, деревнях – всюду жизнь протекает одинаково. Исключительные случаи, рассказанные Белкиным, становятся типичными благодаря вмешательству Пушкина.

Вследствие того, что в повестях обнаруживается присутствие Белкина и Пушкина, отчетливо проступает их своеобразие. Повести можно считать «белкинским циклом», потому что читать повести, не учитывая фигуры Белкина, невозможно. Это позволило В.И. Тютчеву вслед за М.М. Бахтиным выдвинуть идею двойного авторства и двухголосого слова. На двойное авторство обращено внимание Пушкина, поскольку полное заглавие произведения – «Повести покойного *Ивана Петровича Белкина*,

изданные А.П.». Но при этом нужно иметь в виду, что понятие «двойного авторства» метафорично, поскольку автор все-таки один.

**«Станционный смотритель».** Сюжет повести основан на противоречии. Обычно судьба бедной девушки из низших слоев общества, полюбившейся знатному господину, была незавидной и печальной. Насладившись ею, любовник выбрасывал ее на улицу. В литературе подобные сюжеты были разработаны в сентиментальном и нравоучительном духе. Вырин, однако, знает о таких историях из жизни. Ему известны также картинки о блудном сыне, где беспокойный молодой человек сначала отправляется, благословляемой отцом и награждаемый деньгами, затем проматывает состояние с бесстыдными женщинами и нищей, раскаявшийся возвращается к отцу, который принимает его с радостью и прощает. Литературные сюжеты и лубочные картинки с историей блудного сына предполагали два исхода: трагический, отступающий от канона (гибель героя), и счастливый, канонический (вновь обретенное душевное успокоение как для блудного сына, так и для старика-отца).

Сюжет «Станционного смотрителя» развернут в ином ключе: вместо раскаяния и возвращения блудной дочери к отцу отец отправляется искать дочь. Дуня с Минским счастлива и, хотя чувствует свою вину перед отцом, не помышляет о том, чтобы вернуться к нему, и только после его смерти приходит на могилу Вырина. Смотритель в возможное счастье Дуни вне отцовского дома не верит, что позволяет назвать его «слепым» или «ослепшим смотрителем».

Поводом для каламбурного оксюморона послужили следующие слова повествователя, которым он не придал должного значения, но которые, конечно, акцентированы Пушкиным: «Бедный смотритель не понимал, ... как нашло на него ослепление...». Действительно, смотритель Вырин видел собственными глазами, что Дуня не нуждается в спасении, что она живет в роскоши и чувствует себя хозяйкой положения. Вопреки истинным чувствам Вырина, желающего счастья дочери, получается так, что смотритель не радуется счастью, а скорее обрадовался бы несчастью, поскольку оно оправдало бы его самые мрачные и вместе с тем самые естественные ожидания.

Это соображение привело В. Шмида к опрометчивому выводу о том, что горе смотрителя составляет не «несчастье, угрожающее любимой дочери, а ее счастье, свидетелем которого он становится». Однако беда смотрителя в том, что счастья Дуни он не видит, хотя ничего, кроме счастья дочери, не желает, а видит только ее будущее несчастье, которое постоянно стоит перед его глазами. Воображенное несчастье стало реальным, а реальное счастье – вымышленным.

В этой связи образ Вырина двоятся и представляет собой сплав комического и трагического. В самом деле, разве не смешно то обстоятельство, что смотритель выдумал будущее несчастье Дуни и в соответствии со своим ложным убеждением обрек себя на пьянство и умирание? «Станционный смотритель» исторг «у литературоведов столько публицистических слез по поводу несчастной доли пресловутого маленького человека», – писал один из исследователей.

Ныне эта комическая версия «Станционного смотрителя» решительно преобладает. Исследователи, начиная с Ван дер Энга, на все лады смеются, «обвиняя» Самсона Вырина. Герой, по их мнению, «размышляет и ведет себя не столько как отец, сколько как влюбленный или, точнее, как соперник возлюбленного своей дочери».

Итак, речь уже идет не о любви отца к дочери, а о любви любовника к любовнице, где любовниками оказываются отец и дочь. Но в тексте Пушкина для такого понимания нет никаких оснований. Между тем В. Шмид полагает, что Вырин в глубине души – «слепой ревнивец» и «завистник», напоминающий старшего брата из евангельской притчи, а никак не почтенного старца-отца. «...Вырин не является ни бескорыстным, великодушным отцом из притчи о блудном сыне, ни добрым пастырем (имеется в виду

Евангелие от Иоанна – В.К.)... Вырин – не тот человек, который мог бы дать ей счастье...» Он безуспешно противостоит Минскому в борьбе за обладание Дуней. Дальше всех пошел в этом направлении В.Н. Турбин, прямо объявивший Вырина любовником своей дочери.

Исследователи почему-то думают, что любовь Вырина притворна, что в ней больше эгоизма, самолюбия, заботы о себе, чем о дочери. На самом деле это, конечно, не так. Смотритель действительно горячо любит свою дочь и гордится ею. Из-за этой любви он и боится за нее, как бы не случилось с ней какой-нибудь беды. «Ослепление» зрителя заключается в том, что он не может поверить в счастье Дуни, потому что случившееся с ней непрочно и губительно.

Если это так, то причем тут ревность и зависть? Кому, спрашивается, завидует Вырин – Минскому или Дуне? Ни о какой зависти в повести нет речи. Минскому Вырин не может завидовать хотя бы по той причине, что видит в нем повесу, соблаздившего его дочь и собирающегося рано или поздно выбросить ее на улицу. Дуне и ее новому положению Вырин также не может завидовать, потому что она *уже* несчастна. Может быть, Вырин завидует Минскому в том, что Дуня ушла к нему, а не осталась с отцом, что она предпочла отцу Минского? Конечно, зрителю досадно и обидно, что дочь поступила с ним не по обычаю, не по-христиански и не по-родственному. Но зависти, ревности, как и настоящего соперничества тут нет – такие чувства называются иначе. К тому же Вырин понимает, что не может быть даже невольным соперником Минского – их разделяет громадное социальное расстояние. Он готов, однако, забыть все нанесенные ему обиды, простить дочь и принять ее в родной дом. Тем самым в сопряжении с комическим содержанием существует и трагическое, а образ Вырина освещен не только комическим, но и трагическим светом.

Эгоизма и душевного холода не лишена и Дуня, которая, жертвуя отцом ради новой жизни, чувствует свою вину перед зрителем. Переход из одного социального слоя в другой и распад патриархальных связей представляются Пушкину и закономерными, и чрезвычайно противоречивыми: обретение счастья в новой семье не отменяет трагедии, касающейся прежних устоев и самой жизни человека. С потерей Дуни Вырину стала не нужна и собственная жизнь. Счастливая развязка не отменяет трагедии Вырина.

Не последнюю роль в ней играет мотив социально неравной любви. Личной судьбе героини социальный сдвиг не наносит никакого ущерба – жизнь Дуни складывается удачно. Однако этот социальный сдвиг оплачен социальным и моральным унижением ее отца, когда он пытается вернуть себе дочь. Поворотный момент новеллы оказывается двусмысленным, а начальный и конечный пункты эстетического пространства овеяны патриархальной идиллией (экспозиция) и меланхолической элегией (финал). Из этого ясно, куда направлено движение пушкинской мысли.

В связи с этим необходимо определить, что является в повести случайным, а что – закономерным. В соотношении частной судьбы Дуни и общей, человеческой («молоденьких дур»), участь дочери зрителя представляется случайной и счастливой, а общая доля – несчастной и губительной. Вырин (как и Белкин) смотрит на судьбу Дуни с точки зрения общей доли, общего опыта. Не замечая частного случая и не принимая его в расчет, он подводит частный случай под общее правило, и картина получает искаженное освещение. Пушкин видит и счастливый частный случай, и несчастный типический опыт. При этом ни один из них не подрывает и не отменяет другого. Удача частной судьбы решена в светлых комических тонах, общая незавидная участь – в меланхолических и трагических красках. Трагедия – смерть зрителя – смягчена сценой примирения Дуни с отцом, когда она посетила его могилу, молча каялась и просила прощения («Она легла здесь и лежала долго»).

В соотношении случайного и закономерного действует один закон: как только в судьбы людей, в их общечеловеческие связи вмешивается социальное начало, так действительность становится чреватой трагедией, и, наоборот: по мере удаления от социальных факторов и приближения к общечеловеческим, люди становятся все более счастливыми. Минский разрушает патриархальную идиллию дома зрителя, а Вырин, желая ее восстановить, стремится уничтожить семейное счастье Дуни и Минского, тоже играя роль социального возмутителя, вторгшегося со своим низким социальным статусом в иной социальный круг. Но едва социальное неравенство устранено, герои (как люди) снова обретают спокойствие и счастье. Однако трагедия подстерегает героев и висит над ними: идиллия хрупка, зыбка и относительна, готова тут же обернуться трагедией. Счастье Дуни требует смерти ее отца, а счастье отца означает гибель семейного счастья Дуни. Трагедийное начало незримо разлито в самой жизни, и даже если оно не выступает наружу, то существует в атмосфере, в сознании. Это начало вселилось в душу Самсона Вырина и привело его к смерти.

Стало быть, немецкие нравоучительные картинки, изображавшие эпизоды евангельской притчи, сбываются, но особым образом: Дуня возвращается, но не в родной дом и не к живому отцу, а на его могилу, ее раскаяние наступает не при жизни родителя, а после его смерти. Пушкин переинтерпретирует притчу, избегает счастливого конца, как в повести Мармонтеля «Лоретта», и несчастной любовной истории («Бедная Лиза» Карамзина), которая подтверждает правоту Вырина. В сознании зрителя уживаются две литературные традиции – евангельская притча и нравоучительные рассказы со счастливым концом.

Повесть Пушкина, не порывая с традициями, обновляет литературные схемы. В «Станционном зрителе» нет жесткой зависимости между социальным неравенством и трагедией героев, но исключена и идиллия с ее благополучной завершающей картиной. Случай и закономерность уравниваются в своих правах: не только жизнь поправляет литературу, но и литература, описывая жизнь, способна передавать правду действительности – Вырин остался верен своему жизненному опыту и той традиции, которая настаивала на трагическом разрешении конфликта.



## Лекция 10

РОМАН А. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» (9.V.1823 – 25.IX.1830)

План:

1. История создания.
2. Направление и жанр.
3. Сюжет и композиция.
4. Тематика и проблематика.
5. Образная система.
6. Художественное своеобразие.
7. Значение романа.

**История создания.** «Евгений Онегин», первый русский реалистический роман, – самое значительное произведение Пушкина, которое имеет длительную историю создания, охватывающую несколько периодов творчества поэта. По подсчетам самого Пушкина, работа над романом продолжалась в течение 7 лет, 4 месяцев, 17 дней – с мая 1823 г. до 26 сентября 1830 г., а в 1831 г. было написано еще «Письмо Онегина к Татьяне». Публикация произведения осуществлялась по мере его создания: сначала выходили отдельные главы, и лишь в 1833 году вышло первое полное издание. Вплоть до этого времени Пушкин не прекращал вносить определенные коррективы в текст.

Завершая работу над последней главой романа в 1830 году, Пушкин набросал его черновой план, который выглядит так: Часть первая. Предисловие. 1-я песнь. Хандра (Кишинев, Одесса, 1823); 2-я песнь. Поэт (Одесса, 1824); 3-я песнь. Барышня (Одесса, Михайловское, 1824). Часть вторая. 4-я песнь. Деревня (Михайловское, 1825); 5-я песнь. Именины (Михайловское, 1825, 1826); 6-я песнь. Поединок (Михайловское, 1826). Часть третья. 7-я песнь. Москва (Михайловское, Петербург, 1827, 1828); 8-я песнь. Странствие (Москва, Павловск, Болдино, 1829); 9-я песнь. Большой свет (Болдино, 1830).

В окончательном варианте Пушкину пришлось внести в план определенные коррективы: по цензурным соображениям он исключил 8 главу – «Странствие». Теперь она публикуется как приложение к роману – «Отрывки из путешествия Онегина», а заключительная 9 глава – «Большой свет» – стала, соответственно, восьмой. В таком виде в 1833 году роман вышел в свет отдельным изданием.

Кроме того, есть предположение о существовании 10 главы, которая была написана в Болдинскую осень 1830 года, но 19 октября сожжена поэтом, так как была посвящена изображению эпохи наполеоновских войн и зарождения декабризма и содержала ряд опасных политических намеков. Сохранились незначительные фрагменты этой главы (16 строк), зашифрованные Пушкиным. Ключ к шифру был найден лишь в начале XX века пушкинистом П.О. Морозовым, а затем другие исследователи дополнили расшифрованный текст. Но до сих пор не утихают споры о правомерности утверждения, что эти фрагменты действительно представляют собой части несохранившейся 10 главы романа.

**Направление и жанр.** «Евгений Онегин» – первый русский реалистический социально-психологический роман, причем, что существенно, не прозаический, а роман в стихах. Для Пушкина принципиально важным при создании этого произведения был выбор художественного метода – не романтического, а реалистического.

Начиная работу над романом в период южной ссылки, когда в творчестве поэта господствует романтизм, Пушкин вскоре убеждается в том, что особенности романтического метода не дают возможности решить поставленную задачу. Хотя в

жанровом отношении поэт в определенной мере ориентируется на романтическую поэму Байрона «Дон Жуан», он отказывается от односторонности романтической точки зрения.

Пушкин хотел показать в своем романе молодого человека, типичного для своего времени, на широком фоне картины современной ему жизни, раскрыть истоки создаваемых характеров, показать их внутреннюю логику и взаимосвязь с условиями, в которые они попадают. Все это привело к созданию подлинно типических характеров, которые проявляют себя в типических обстоятельствах, что отличает именно реалистические произведения.

Это же дает право называть «Евгения Онегина» социальным романом, так как в нем Пушкин показывает дворянскую Россию 20-х годов XIX века, поднимает важнейшие проблемы эпохи и стремится объяснить различные социальные явления. Поэт не просто описывает события из жизни обычного дворянина; он наделяет героя ярким и одновременно типичным для светского общества характером, объясняет происхождение его апатии и скуки, причины его поступков. При этом события разворачиваются на столь детально и тщательно выписанном материальном фоне, что «Евгения Онегина» можно назвать и социально-бытовым романом.

Важно при этом и то, что Пушкин подвергает внимательному анализу не только внешние обстоятельства жизни героев, но и их внутренний мир. На многих страницах он достигает необычайного психологического мастерства, что дает возможность глубже понять его персонажей. Вот почему «Евгения Онегина» можно с полным правом назвать и психологическим романом.

Его герой меняется под действием жизненных обстоятельств и становится способным на настоящие, серьезные чувства. И пусть счастье обходит его стороной, так часто бывает в реальной жизни, но он любит, он переживает – вот почему образ Онегина (не условно-романтического, а настоящего, живого героя) так поразил современников Пушкина. Многие в себе и в своих знакомых находили его черты, как и черты других персонажей романа – Татьяны, Ленского, Ольги, – настолько верным было изображение типичных людей той эпохи.

В то же время в «Евгении Онегине» есть и черты любовного романа с традиционным для той эпохи любовным сюжетом. Герой, уставший от света, едет путешествовать, знакомится с девушкой, которая влюбляется в него. По неким причинам герой либо не может ее любить – все заканчивается тогда трагически, либо отвечает ей взаимностью, и, хотя вначале обстоятельства им мешают быть вместе, все заканчивается хорошо. Примечательно, что Пушкин лишает такую историю романтического оттенка и дает совсем иное решение. Несмотря на все изменения, которые произошли в жизни героев и привели к возникновению взаимного чувства, они в силу обстоятельств не могут оказаться вместе и вынуждены расстаться. Таким образом сюжету романа придается явная реалистичность.

Но новаторство романа заключается не только в его реалистичности. Еще в начале работы над ним Пушкин в письме П.А. Вяземскому отмечал: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница». Роман как эпическое произведение, предполагает отстраненность автора от описываемых событий и объективность в их оценке; стихотворная же форма усиливает лирическое начало, связанное с личностью создателя. Вот почему «Евгения Онегина» принято относить к лиро-эпическим произведениям, в которых сочетаются особенности, присущие эпосу и лирике. Действительно, в романе «Евгений Онегин» есть два художественных пласта, два мира – мир «эпических» героев (Онегина, Татьяны, Ленского и других персонажей) и мир автора, отраженный в лирических отступлениях.

Лирические отступления – это композиционно-стилистический прием, заключающийся в отклонении автора от сюжетного повествования и введении прямой

авторской речи. Они создают образ автора как живого собеседника, рассказчика и размыкают мир повествования вовне, вводя дополнительные, не относящиеся к сюжету темы. В «Евгении Онегине» лирические отступления составляют значительную часть – почти треть его объема. Лирические отступления выполняют в романе многочисленные функции: обозначают границы романного времени и замещают сюжетное повествование, создают полноту изображения, характерную для «энциклопедии» и дают авторский комментарий к событиям. Именно лирические отступления вводят авторское «я», позволяют вести своеобразный диалог с читателями. Создавая дистанцию между автором и героем, они позволяют Пушкину встать в позицию объективного исследователя по отношению к изображаемым событиям и героям, что необходимо в реалистическом произведении.

**Сюжет и композиция.** Новаторство Пушкина в области жанра обусловило и своеобразие композиции романа, которая строится на переплетении сюжетных и внесюжетных элементов. Автор легко переходит от повествования к лирическим отступлениям, что создает впечатление непринужденного рассказа, доверительной беседы с читателем. Некоторые исследователи отмечают, что этот прием построения помогает создать ощущение спонтанности, как будто роман не написан по четкому плану, а рассказан. Сам Пушкин говорил об этом: «даль свободного романа», – утверждая свое авторское право на свободу выбора.

Пушкин сознательно отказывается от некоторых традиционных элементов, таких, как вступление с обращением к музе – в конце седьмой главы есть пародия на него:

*Да, кстати, здесь о том два слова:*

*Пою приятеля младого*

*И множество его причуд.*

*Благослови мой долгий труд,*

*О ты, эпическая муза!*

*И, верный посох мне вручив,*

*Не дай блуждать мне вкось и вкривь.*

Он опускает целый ряд событий в жизни героев, например свадьбу Татьяны, и традиционная развязка, которая должна завершить сюжет, отсутствует. Все это Пушкин делает с целью подчеркнуть правдоподобие рассказанной истории: в реальной жизни нет вступлений и эпилогов, какие-то события остаются нам неизвестными, но мы продолжаем жить дальше, как это делают Онегин, Татьяна и другие герои романа после его завершения.

Тем не менее композиция романа четкая и тщательно продуманная. Он строится на основе двух сюжетных линий, одна из которых обрывается в середине произведения. Первая сюжетная линия: Онегин – Татьяна; ее завязка – знакомство Онегина с Татьяной – происходит лишь в III главе. Вторая сюжетная линия: Онегин – Ленский; ее завязка во II главе – знакомство Онегина с Ленским – идет сразу после развернутой экспозиции, которую представляет собой I глава. В VI главе, где происходит дуэль и смерть Ленского, вторая сюжетная линия достигает кульминации, за которой сразу следует развязка. Развязка первой сюжетной линии происходит в конце романа – в последней, VIII главе. Особенность обеих развязок в том, что обе они лишены определенности: после рассказа о смерти Ленского на дуэли автор описывает два возможных пути этого героя. А Онегина после объяснения с Татьяной в последней главе Пушкин «оставляет» «в минуту, злую для него», что означает открытый финал романа.

Основной принцип организации романа – симметрия и параллелизм. Он имеет «зеркальную» структуру: в центре стоит сцена убийства Ленского, а отдельные эпизоды и детали попарно параллельны. В первой части произведения Онегин едет в деревню из города и Татьяна влюбляется в него, пишет письмо с признанием, а он

лишь читает наставления «бедной Тане»; во второй части - Татьяна приезжает из деревни в столицу, где встречает Онегина, будучи замужней дамой, и уже Евгений влюбляется в нее, в свою очередь пишет ей письмо, а она ему отказывает и тоже укоряет его: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?» Перекликаются также и некоторые детали: описание деревенского и городского кабинетов Онегина, книги, которые читает он в городе и деревне, образы, возникающие во сне Татьяны (чудовища, среди которых появляется Евгений, убивающий Ленского), соотносимые с изображением гостей на ее именинах и последующими событиями, связанными с дуэлью. Роман имеет также «кольцевое» построение: он начинается и заканчивается изображением жизни героя в Петербурге.

Система персонажей тоже имеет упорядоченную структуру. Главный принцип ее построения – это антитеза. Например, Онегин противопоставлен и Ленскому (как байронический герой – романтику-мечтателю), и Татьяне (как столичный денди – простой русской девушке), и высшему свету (хоть он и типичный молодой человек, но уже уставший от пустых развлечений), и соседям-помещикам (как аристократ со столичными привычками – сельским жителям-помещикам). Татьяна противопоставлена и Ольге (последняя слишком пуста и легкомысленна по сравнению с героиней, которая «любит не шутя»), и московским барышням (они говорят ей о своих «сердечных тайнах», модах, нарядах, тогда как Татьяна сосредоточена на уединенной внутренней жизни), и светским красавицам («без этих маленьких ужимок, без подражательных затей...»). Очень важно отметить, что автор противопоставляет и сравнивает оттенки, детали одних и тех же качеств (что также характерно для реальной жизни), это не классицистские или романтические литературные клише: добрый – злой, порочный – добродетельный, банальный – оригинальный и т.д. Примером могут служить сестры Ларины: и Ольга, и Татьяна – естественные, милые девушки, влюбившиеся в блестящих молодых людей. Но Ольга легко меняет одну любовь на другую, хотя совсем недавно была невестой Ленского, а Татьяна любит одного Онегина всю жизнь, даже выйдя замуж и оказавшись в высшем свете.

Достоверность происходящего в романе подчеркивается и с помощью вставок текста, инородного по отношению к авторскому: писем Татьяны и Онегина, песни девушек, стихов Ленского. Часть из них отличается иной строфикой (написана не «онегинской строфой»), имеет отдельное название, чем не только выделяется из общего текста романа, но и придает ему «документальность».

Основная композиционная единица романа – глава. Каждая новая глава – новый этап в развитии сюжета. Но это не мешает Пушкину неожиданно прервать какую-то из глав, покидая на время героев, но не разрушая при этом плана произведения: каждая глава посвящена какой-либо определенной теме, как, например, четвертая глава – отказу Онегина, несчастью Татьяны и взаимной любви ее сестры, а пятая – именинам. Это позволяет, с одной стороны, расставить своеобразные авторские акценты, с другой – заинтересовать читателей (ведь роман публиковался сначала отдельными главами по мере их написания), а с третьей – бросить вызов литературным условностям: «Докончу после как-нибудь», – говорит Пушкин, прерывая III главу «на самом интересном месте»: встрече Татьяны с Онегиным после получения им письма с признанием в любви.

Более мелкой композиционной единицей является строфа: она также обычно содержит законченную мысль, а нарушение этого создает дополнительный акцент. Но в любом случае каждая строфа представляет собой определенный элемент движения сюжета.

Внесюжетными композиционными элементами являются лирические отступления, но они все же, как правило, связаны с сюжетом (например, лирическое отступление о прошедшей юности в VI главе связано со сценой дуэли и смерти

Ленского). Часто лирические отступления начинают или заканчивают главу (например, знаменитое отступление о пушкинской Музе в начале VIII главы), появляются перед кульминационными моментами сюжета (перед объяснением в саду в конце III главы; перед сном Татьяны; перед дуэлью). Иногда лирические отступления замещают сюжетное время (в VII главе отступление о войне с Наполеоном дано «вместо» описания пути возка Лариных по Москве). Наконец, лирические отступления могут содержать обращение к читателю, что позволяет сделать плавный переход от лирической к эпической части романа.

**Тематика и проблематика.** «Евгений Онегин» – произведение новаторское, ставшее, по словам Белинского, подлинной «энциклопедией русской жизни». Роман поражает широтой охвата жизненного материала, разнообразием поставленных в нем проблем и глубиной их разработки. «Собрание пестрых глав» – так сам Пушкин определяет многообразие и разносторонность тематики и проблематики своего произведения. В нем поэт ставит задачу изображения социального, бытового и культурного уклада русского общества первой четверти XIX века. Он стремится показать типические характеры своей эпохи в их эволюции. Перед нами проходят картины жизни представителей разных слоев общества – от столичного высшего света до провинциального дворянства, простого городского люда и зарисовок из жизни крестьян. Поражает и пространственная широта охвата нарисованной картины жизни: от Петербурга и Москвы до деревни и провинции. Создавая реалистические образы типичных представителей дворянства, Пушкин затрагивает тему образования и воспитания, культурных традиций, семейных отношений и, конечно, любви и дружбы, положенную в основу сюжета романа.

Кроме того, через лирические отступления и внесюжетные зарисовки тематика произведения еще больше расширяется. Общее количество лирических отступлений в романе – 27, и посвящены они самым разным вопросам: биографические факты и размышления автора о жизни, его эстетические взгляды по вопросам литературы, театра, музыки и отношение к проблемам языка; вопросы истории, философии, политики; рассуждения о нравах, обычаях, морали и отдельных подробностях жизни общества той эпохи; мысли о природе.

Проблематику романа «Евгений Онегин» составляют важнейшие общественные и нравственно-философские проблемы. В основе ее лежит главная социально-историческая проблема русского общества не только пушкинской эпохи, но и всего XIX века: противопоставление европейски просвещенного русского дворянства и большей части русского общества, сохранившей национальные основы и традиции. Она проходит через две центральные темы романа: «национальное – вненациональное», «город – деревня», которые благодаря указанной проблематике оказываются тесно взаимосвязанными. Именно в рамках центральной проблемы поэт создает образы главных героев романа – Евгения Онегина и Татьяны Лариной, ставит вопрос о национальном характере и патриотизме. Социально-историческая проблематика дополняется и углубляется благодаря постановке нравственно-философских проблем: цели и смысла жизни, истинных и ложных ценностей, губительности индивидуализма и эгоизма, верности любви и долгу, быстротечности жизни и ценности мгновения, имеющих общечеловеческое значение.

**Идея и пафос.** Пушкин назвал роман но имени главного героя – Евгения Онегина, обозначив тем самым особую значимость этого персонажа в произведении. Действительно, еще в первой «южной» поэме «Кавказский пленник» поэт хотел не только показать похожего на героев произведений Байрона романтика, характер которого определяет гордое одиночество, разочарованность, скука, пессимизм и ощущение своей исключительности, презрение к людям и общепринятым нормам. Уже тогда Пушкин поставил перед собой более широкую задачу: создать портрет героя

времени. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19 века», - писал поэт. Но эта задача не могла быть решена только средствами романтизма, а требовала реалистического подхода. Вот почему она и стала центральной только в реалистическом романе «Евгений Онегин».

Не менее важна в романе идея, связанная с созданием первого национального характера русской героини. Подход к ней уже наметился в творчестве поэтического «учителя» и друга Пушкина Жуковского в его балладе «Светлана». Но рамки романтической баллады не позволили автору дать развернутое объяснение глубинных основ такого характера. Именно Пушкин в «Евгении Онегине» впервые сумел это сделать, показав Татьяну не только как «русскую душою» героиню, но и как идеал женщины. Для этого потребовалось представить этот образ в динамике, развитии и сопоставлении с другими, что позволила сделать созданная поэтом широчайшая картина жизни русского дворянства той эпохи.

Дворянство в романе «Евгений Онегин» представлено неоднородно. Это, с одной стороны, светское общество Москвы и Петербурга, где формируется характер центрального героя, а с другой – провинциальное дворянство, с которым связан образ героини романа – Татьяны Лариной. Отношение автора к этим слоям дворянства неодинаково и неоднозначно, а соответственно, различна и его оценка.

Высоко ценя крут образованных столичных дворян, понимая значение дворянской культуры для России, автор все же критически воспроизводит общий дух («холодный», «пустой», «мертвящий») московского и особенно петербургского высшего света, нарисованного в романе. Ради понятий «приличия» свет убивает в человеке любые проявления индивидуальности, поэтому оторванное от национальной жизни светское общество – «блестящее» и «безличное», где всех занимает лишь «бессвязный, пошлый вздор». В его изображении преобладает сатирический пафос.

В описании патриархального быта и морали провинциального дворянства также звучат критические ноты, но не столь резкие, а потому здесь присутствует ирония. Крепостнические отношения поэтом осуждаются, однако общая оценка провинциального дворянства смягчена за счет акцента на их более деятельном образе жизни (они сами ведут хозяйство), большей простоте, естественности и терпимости в отношениях. Жизнь в помещичьей усадьбе близка к природе, к традициям и обычаям русского народа, а потому именно здесь формируется характер национальной русской героини – Татьяны.

**Система образов.** В основе системы образов романа лежит противопоставление Город – Деревня (вненациональное – национальное). Именно так располагаются как главные, так и второстепенные и эпизодические персонажи (семья Лариных, их соседи-помещики; петербургский и московский свет).

Противопоставлены главные персонажи: Онегин, представитель «русского байронизма», и Татьяна – воплощение национального идеала русской женщины. Это противопоставление уточняется линией Ленский – Ольга (романтик-мечтатель – обычная русская девушка). При этом возникает еще несколько параллелей: Онегин – Ленский (два типа романтика), Ленский – Автор (поэт-романтик и поэт-реалист), Онегин – Автор (два типа представителей русского культурного дворянства).

«Герой времени» представлен в образ с Евгения Онегина. Стремясь не только показать, но и объяснить причины появления в русской жизни столь необычного героя, Пушкин подробно рассказывает о том, что происходило с Онегиным до начала сюжетного действия (I глава). Перед нами предстает картина воспитания, образования, времяпрепровождения и интересов типичного богатого светского молодого человека, родившегося «на берегах Невы», подробнейшим образом описывается его обычный день. Внешне насыщенная, жизнь светского человека оказывается однообразной,

вертящейся по установленному кругу. Для человека заурядного все это выглядит нормально, но Онегин – личность неординарная. Ему присущи «мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлажденный ум». Жизнь, в которой «завтра то же, что вчера», приводит к появлению у Онегина своеобразной «болезни века», которой Пушкин находит четкое и емкое определение:

*Недуг, которого причину  
Давно бы отыскать пора,  
Подобный английскому сплину,  
Короче: русская хандра  
Им овладела понемногу...*

Как отмечал Белинский, «Онегин не годится в гении, не лезет в великие люди, но бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает что ему надо, чего ему хочется; но он знает, и очень хорошо знает, что ему не надо, что ему не хочется того, чем так довольна, так счастлива самолюбивая посредственность». Онегин пытается чем-нибудь заняться: он читает, пишет, но «труд упорный ему был тошен». Это уже не столько влияние среды, сколько качество его натуры. Онегинская апатичность и лень проявляются и тогда, когда он переезжает в деревню. Хотя привычные для него условия жизни изменились, но по-прежнему «хандра ждала его на страже».

Недуг Онегина, связанный с западноевропейским «байронизмом», не случайно поражает именно его, воспитанного и выросшего в самом европейском городе России. Оторванность Онегина от национальной «почвы» - это одновременно и причина его хандры, и то, что лежит в основе очень важных следствий «болезни века». Она оказывается действительно тяжким недугом, от которого трудно избавиться. Сама упорность попыток Онегина преодолеть это состояние говорит о глубине и серьезности проблемы. Недаром Пушкин, начав роман в несколько ироничном тоне, постепенно переходит к вдумчивому анализу всех составляющих этой проблемы. По мере развития сюжета становится очевидно, что следствия этой «болезни» современного человека могут быть крайне тяжелы как для него самого, так и для окружающих его людей.

В деревне происходит встреча «русского европейца» и мечтательной русской девушки, искренней в своих порывах и способной на глубокое, сильное чувство. Эта встреча могла бы стать спасением для Онегина. Но одним из следствий его болезни является «преждевременная старость души». По достоинству оценив Татьяну, ее смелый, отчаянный поступок, когда она первая призналась ему в любви, Онегин не находит в себе душевных сил, чтобы ответить на чувство девушки. В его монологе-«проповеди» в саду звучит и искренняя исповедь души, и осторожность светского человека, боящегося попасть в неловкую ситуацию, но главное – черствость и эгоизм. Такой становится человеческая душа, которую постигла преждевременная старость. Она не создана, как говорит сам Онегин, «да блаженства» семейной жизни. Это тоже одно из следствий болезни русского «байрониста». Для такой личности свобода превыше всего, она не может быть ограничена ничем, в том числе и семейными узами. Для Татьяны это возможность найти родную душу в любимом человеке, а для Евгения – опасность утратить его бесценную свободу. В этом проявляется разница двух жизненных систем, сформированных в разных культурно-этических традициях. Онегин принадлежит к тому типу «современного героя», о котором так точно сказал Пушкин:

*Мы почитаем всех нулями,  
А единицами – себя.  
Мы все глядим в Наполеоны...*

Только в результате трагических событий в герое начинаются перемены. Смерть Ленского – вот цена преобразования Онегина. «Окровавленная тень» друга пробуждает в нем застывшие чувства, совесть гонит его из этих мест. Нужно было пережить все

это, «проездить по России», чтобы осознать, что свобода может стать «постылой», чтобы возродиться для любви. Только тогда ему станет немного понятнее Татьяна с ее «русской душой», с ее безупречным нравственным чувством.

В последней главе романа изменился масштаб мироощущения Онегина, который наконец осознал себя не только самостоятельной личностью, но и частью огромной страны с богатой историей. Теперь для светского общества, где он прожил восемь лет, Онегин стал чужим, а родную душу он ищет в такой не похожей на всех здесь Татьяне. Напряженные переживания, размышления обогатили его внутренний мир. Отныне он способен не только холодно анализировать, но и глубоко чувствовать, любить.

Но огромная разница между Онегиным и Татьяной не исчезает так просто, проблема гораздо глубже и сложнее. В отличие от Татьяны Онегин, упоенный своей вновь обретенной способностью любить и страдать, не может понять, что любовь и эгоизм несовместимы, что нельзя жертвовать чувствами других людей. Обретет ли Онегин нравственную опору в жизни или станет человеком еще более опустошенным – неизвестно: финал романа открыт. Пушкин не подсказывает однозначные решения, на подобные вопросы может ответить только сама жизнь. «Что случилось с Онегиным потом? ...Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца?» – писал Белинский.

После Онегина в русской литературе появится целая плеяда молодых людей, тоже страдающих от «русской хандры», мятущихся, ищущих себя и свое место в жизни. Впитывая в себя новые приметы своего времени, они сохраняли главную черту. Сначала их стали называть «странными людьми», и только в середине XIX века, после публикации повести Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850), за такими героями прочно закрепилось определение «лишний человек». Эти люди, мятущиеся по жизни в поисках своего места и достойного дела, так и не смогли обрести свое призвание и угадать предназначение, не смогли излечиться от своего ужасного недуга. Разным было и отношение общества к таким людям: ими восхищались, они вызывали удивление, зависть, ненависть, потом их стали презирать за неспособность найти решение проблемы. Но суть такого типа людей и состоит в неудовлетворенности жизнью и постоянном поиске. Скептики, критики, пессимисты, они нужны в жизни, поскольку не позволяют ей застыть и остановиться, а побуждают идти вперед, хотя удел самого «лишнего человека» зачастую печален и трагичен.

Другим центральным персонажем романа является его главная героиня – Татьяна Ларина – «милый идеал» автора, с ней связаны представления поэта о русском национальном характере. Белинский говорил, что Пушкин «...первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину». Воспитанная в деревне Татьяна, «русская душой», впитала в себя русские обычаи, традиции, которые «хранили в жизни мирной» в семье Лариных. Она с детства полюбила русскую природу, навсегда оставшуюся для нее родной: она восприняла всей душой те сказки, народные предания, которые ей поведала няня. Татьяна сохранила живую, кровную связь с гой «почвой», народной основой, которую полностью утратил Онегин.

При этом личности Онегина и Татьяны многое объединяет: умственная и нравственная неординарность, ощущение чуждости своей среде, порой острое чувство одиночества. Но если к Онегину Пушкин относится двойственно, то к Татьяне – с открытой симпатией. Пушкин наделил свою любимую героиню богатым внутренним миром и душевной чистотой, «воображением мятежным, умом и волею живой, и своенравной головой, и сердцем пламенным и нежным».

Татьяна с детства отличалась от своих сверстниц: крут подруг ее не привлекал, ей чужды были их шумные игры. Она любила народные сказки и «верила преданьям простонародной старины». Сны Татьяны наполнены традиционными фольклорными



образами и символами (разъяренный медведь, чудища с рогами и страшными мордами).

Но, как и все дворянские девушки той эпохи, Татьяна в то же время была воспитана на сентиментальных французских романах, где всегда действовал благородный герой, способный на глубокое чувство. Повстречав Онегина, она со всей силой своей искренней «русской души» не только полюбила его, но и поверила в то, что он и есть ее герой, что их, как в романах, ждет счастливый финал - семейный союз. Она решилась на очень смелый шаг – первой в письме признаться в своей любви. Ее письмо написано по-французски, потому что русский язык того времени еще не знал слов для выражения тончайших нюансов чувства, и Пушкин дает свой «перевод», ставший замечательным образцом любовного послания в русской поэзии. Но девушку ожидал страшный удар: герой повел себя совсем иначе, чем изображали романы, а его «проповедь» она с ужасом вспоминала даже много лет спустя – в Петербурге, будучи блестящей светской дамой.

Татьяна – сильный человек, ей удастся взять себя в руки и критически посмотреть на то, что произошло. Посетив дом Онегина, Татьяна читает его книги с целью понять, кого она так сильно полюбила, и не боится взглянуть правде в глаза ради истины, задаваясь вопросом: «Уж не пародия ли он?»

Но сила Татьяны не только в этом: она способна, подстраиваясь под жизненные обстоятельства, меняться, не теряя себя. Выйдя по желанию матери замуж, Татьяна оказывается в высшем светском обществе, но столица не деформирует ее искреннюю, глубокую натуру. Это подчеркнуто и тем, как дается само описание замужней Татьяны – оно построено на отрицаниях типичных черт светского человека:

*Она была не тороплива,  
Не холодна, не говорлива,  
Без взора наглого для всех.*

Простота и естественность, присущие ей изначально, не исчезают, а лишь подчеркиваются в новой для нее среде: «Все тихо, просто было в ней».

Нравственная сила Татьяны проявляется в финале романа. Пройдя через испытания и потрясения, Татьяна научилась быть сдержанной, ценить ту реальную жизнь, которая выпала не ее долгу. Вот почему, пронеся через годы безответную любовь к Онегину, она, вновь встретившись с ним в Петербурге, отказывается от счастья, способного повлечь за собой беду для ее семьи, тяжело ранить мужа. Татьяна проявляет не только благоразумие, но и ответственность. Белинский справедливо заметил: «Татьяна – одна из тех цельных поэтических натур, которые могут любить лишь только раз». Она отвергла Онегина не потому, что перестала его любить. Это, как сказал критик, повиновение «высшему закону – закону своей природы, а ее натура – любовь и самоотвержение». В ее отказе – самоотверженность ради нравственной чистоты, верности долгу, искренности и определенности в отношениях, чего так не хватало женщине в светском обществе. Именно это позволило Пушкину назвать Татьяну «милым идеалом» и открыть этим образом длинную череду замечательных героинь русской литературы.

Большую роль в романе играет и Владимир Ленский. Как и Онегин, он является представителем молодого русского дворянства, но это другой социально-психологический тип – юный романтик-мечтатель. Авторская оценка этого героя весьма неоднозначна: в ней переплетается ирония и сочувствие, улыбка и грусть, насмешка и восхищение. Ленский «из Германии туманной» привез не только «кудри черные до плеч» и «всегда восторженную речь», он «поклонник славы и свободы», пылок и порывист, поэт по духу (в отличие от принципиально непоэтичного Онегина, но соотносимый по этому качеству с Автором). Онегинским разочарованию и апатии резко противопоставлены порывистость и восторженность Ленского, который верит

«мира совершенству». Ленский наделен романтическим мироощущением, но не байронического типа, как Онегин. Он склонен к мечте, вере в идеалы, приводящей к разрыву с действительностью, что и явилось основой трагического финала – ранней гибели поэта.

В Ленском живет желание героического поступка, но жизнь, окружающая его, почти не дает поводов для этого. Зато воображение заменяет ему реальность: жестокая шутка Евгения в глазах Ленского превращает бывшего друга в «искусителя», «коварного оболъстителя», злодея. И не раздумывая, Ленский бросает вызов, хотя реального повода для дуэли нет, чтобы защитить святыне для него понятия: любовь, честь, благородство.

Пушкин иронизирует не над дуэлью, а над тем, что жажда героического порыва выражает себя в таком по существу наивном и нелепом поступке. Но можно ли осуждать за это совсем еще юного героя? Белинский, яростно боровшийся с идеализмом и романтизмом в литературе и в жизни, дает этому герою достаточно жесткую оценку: < В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и вовремя для своей репутации умер». Пушкин не столь категоричен, он оставляет своему герою два пути: возможность жить «для блага мира» или же, пережив юношеский романтизм, стать обычным заурядным помещиком.

С подлинным реализмом в «Евгении Онегине» представлены и другие второстепенные и даже эпизодические персонажи, такие как, гости на именинах Татьяны или же завсегдатаи светских раутов, нарисованные порой всего одним-двумя словами. Как и главные герои романа, это «типические герои в типических обстоятельствах». Среди них особую группу составляют женские образы, которые так или иначе соотношены с главной героиней. В противопоставлении и сопоставлении Татьяны с матерью, сестрой, московской княжной Алиной и няней раскрываются две основные темы и антитезы романа: «национальное и европейское», «город и деревня».

История Татьяны во многом схожа с историей ее матери, и это не случайно: дети часто наследуют черты своих родителей. То, что Пушкин показал это – бесспорно, свидетельство реалистичности романа. В юности мать Татьяны была обычной московской барышней:

*Бывало, писывала кровью  
Она в альбомы нежных дев,  
Звала Полиною Прасковью  
И говорила нараспев,  
Корсет носила очень узкий,  
И русский Н как N французский  
Произносить умела в нос.*

Но ее против воли выдали замуж, и она была увезена в деревню. « Рвалась и плакала сначала, / С супругом чуть не развелась...» – но потом привыкла и, занявшись хозяйством и забыв старые столичные привычки, стала настоящей русской помещицей, простой, естественной, может, немного грубоватой:

*Она езжала по работам,  
Солила на зиму грибы,  
Вела расходы, брила лбы,  
Ходила в баню по субботам,  
Служанок била осердясь...*

За время совместной жизни она привязалась к мужу и, когда он умер, искренне оплакивала сто. Таким образом, можно заметить явные переключки в судьбах Татьяны и ее матери: обеим пришлось приспособливаться к новой, нелегкой жизни в непривычной для них среде, и обе они после всех трудностей сохранили лучшее в себе.

Мать Татьяны стала естественной и обрела семейное счастье, и дочь нашла свое место в свете, оставшись чистой и сильной натурой.

Образ матери Татьяны помогает также и в раскрытии темы «Город и деревня». В деревне Ларина стала совсем иной благодаря заботам о семье, занятиям хозяйством, а ее московская кузина Алина ни капли не изменилась. При встрече давних подруг последняя чуть ли не сразу начинает говорить о давно забытом Лариной общем знакомом, что свидетельствует о неизменности интересов московской кузины, ведь, по-видимому, никаких новых занятий у нее так и не появилось, что также явно говорит не в пользу городской жительницы.

Эта же идея подтверждается при сопоставлении Татьяны и московских барышень, Татьяны и петербургских красавиц. Татьяна с ее чтением книг, любовью к природе и серьезностью характера кажется на порядок выше столичных обитательниц, даже столь блестящих, как «Клеопатра Невы» Нина Воронская. Что и говорить о московских девушках, которые только и заняты тем, что

*...поверяют нараспев  
Сердечны тайны, тайны дев,  
Чужие и свои победы,  
Надежды, шалости, мечты.*

Но еще более важным для характеристики Татьяны является ее противопоставление младшей сестре – Ольге. Хотя воспитывались обе девушки в одной семье и в сходных условиях, они оказались очень разными. Тем самым Пушкин подчеркивает, что для формирования столь исключительного характера, как Татьяна, недостаточно только внешних обстоятельств, важны и особые качества натуры человека. Сравнением двух сестер в романе поэт подчеркивает глубину характера Татьяны, ее неординарность и серьезность. Ольга естественна и «резва», но в целом она слишком обыкновенна и поверхностна:

*Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда как утро весела,  
Как жизнь поэта простодушна,  
Как поцелуй любви мила...*

Ее обычность и заурядность подчеркнута портретом, который противопоставлен портрету Татьяны:

*Глаза как небо голубые;  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан...*

Это стандартный образ прекрасной девушки, ставший литературным шаблоном: «..любой роман / Возьмете и найдете верно / Ее портрет...».

Ольга благосклонно принимает ухаживания Ленского, но вся ее любовь выражается в улыбке. «Улыбкой Ольги ободренный» – вот единственное, что позволяет Ленскому почувствовать ответную любовь Ольги. Неудивительно, что она, не задумываясь, кокетничает с Онегиным, что приводит впоследствии к смерти ее жениха, которого она совсем недолго оплакивает:

*Другой увлек ее вниманье,  
Другой успел ее страданье  
Любовной лестью усыпить,  
Улан умел ее пленить  
Улан любил ее душою...*

Очень важным для создания образа национальной героини Татьяны оказывается ее сопоставление с няней Филипьевной и анализ их взаимоотношений. Пушкин показывает их душевное родство, удивительную внутреннюю близость дворянки и крестьянки, но и одновременно указывает на их различия. Известно, что прототипом

образа няни стала Арина Родионовна Яковлева, няня Пушкина. Она, как и няня Татьяны, была мастерица рассказывать народные сказки, мир которых оказал огромное влияние на формирование характера как русского национального поэта Пушкина, так и его героини Татьяны, воплощающей черты русской девушки. Вот почему для доверительной беседы о самом важном и сокровенном Татьяна избирает не подругу, сестру или даже мать, а свою няню. Девушка говорит с ней как с самым близким ей человеком о своей любви, о чувствах, но няня ее просто не понимает. С одной стороны, это свидетельство чрезмерного увлечения Татьяны романтическими мечтами. Но с другой стороны, их диалог демонстрирует разницу между дворянством и крестьянством вообще. Ведь судьба женщины-крестьянки совсем непохожа на то, что ожидает в жизни барышню из дворянского семейства. Из рассказа няни Филипповны мы узнаем, как строилась жизнь в крестьянской семье:

*...В эти лета  
Мы не слыхали про любовь;  
А то бы согнала со света  
Меня покойница свекровь.  
...Мой Ваня  
Моложе был меня, мой свет,  
А было мне тринадцать лет.*

Как показал исследователь творчества Пушкина Ю.М. Лотман в комментариях к роману, Татьяна и няня вкладывают принципиально разное значение в слово «любовь»: для Татьяны это высокое романтическое чувство, а для простой крестьянки - грешная любовь к мужчине.

В таких соотношениях, сопоставлениях, сравнениях и антитезах вырисовывается образ национальной героини. Но есть еще один герой, с которым она также соотносится – это один из самых необычных персонажей романа: его Автор. Его образ формируется в лирических отступлениях. Образ автора – условный носитель авторской речи в произведении, от лица которого ведется повествование, а также персонаж, сближенный с биографическим автором, обладающий чертами лирического героя или героя-рассказчика. Специфика образа автора в романе «Евгений Онегин» заключается в том, что он выступает не только как автор-повествователь и автор-рассказчик, ведущий живой диалог с читателем, но и как один из основных героев произведения, вступающий с ними в определенные взаимоотношения, обладающий своей судьбой, основанной на некоторых биографических фактах из жизни Пушкина.

Как и все опальные герои романа, автор-персонаж - это определенный человеческий тип, характерный для жизни России той эпохи, и в то же время неповторимая яркая индивидуальность, человек необычайного душевного богатства, острого ума и философской глубины. При этом подлинные факты биографии Пушкина перемежаются с вымышленными. Автор знаком с Онегиным, любит Татьяну и хранит ее письмо, как и стихи Ленского. В то же время мы читаем о южной ссылке, пребывании в Одессе, лицейских годах, о жизни Пушкина в деревне. Но важнее другое: читатель проникает во внутренний мир этого своеобразного героя, прослеживая перемены во взглядах, настроениях, увлечениях Автора – от пылких мечтаний молодости, с ее «веселыми снами», «страстей игрой» до спокойствия и уравновешенности зрелых лет, когда идеалом Автора становится «хозяйка», а его главное желание – «покой». Важно и то, что Автор - поэт. Именно от него мы узнаем о литературной жизни эпохи, смене литературных направлений и их особенностях, о жанре оды и элегии, о герое классицизма и романтизма. Автор вступает в характерные для эпохи споры о языке, отстаивая собственную позицию в споре шишковистов и карамзинистов. С Автором связано и своеобразное представление о предназначении человека, смысле бытия – это наряду с мнениями героев еще одна важная точка зрения

в том поиске цели и смысла жизни, которым охвачены все герои романа. А в целом, перед нами предстает еще один важнейший жизненный тип - представитель русской интеллигенции, европейски образованный, оригинально мыслящий и глубоко чувствующий истинно русский человек, кровно связанный с народными, национальными корнями. И главное – великий поэтический гений, творец романа «Евгений Онегин».

**Художественное своеобразие.** Роман «Евгений Онегин» – уникальное художественное явление. Во всем в нем чувствуется рука гениального мастера. Это не просто реалистическое произведение, а широчайшая картина жизни, в которой есть все: от малого до великого. Необыкновенно точен и емок портрет эпохи и ее представителей, созданный с удивительным психологическим мастерством, необычайны по красоте и выразительности пейзажные зарисовки, а богатство языка и мастерство детали вызывают заслуженное восхищение. Как отмечал ученый-филолог М.М. Бахтин, «это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи»<sup>1</sup>. Вот почему так важно, говоря о художественном своеобразии романа Пушкина, остановиться на вопросах языка и поэтического мастерства.

Известно, что для этого произведения поэту пришлось специально создать особую строфу, которая получила название онегинской строфы. Она состоит из 14 строк четырехстопного ямба, расположенных по схеме abab ccdd effe gg (рифмы перекрестные, смежные, опоясывающие и заключительное двустипение). Смысловая структура строфы – тезис, его развитие, кульминация, концовка - позволяет передать ход движения мысли. В то же время такая строфа, являясь как бы самостоятельной миниатюрой, позволяла избежать монотонности звучания и давала большой простор авторской мысли. Онегинской строфой написан весь роман за исключением некоторых вставных элементов: писем Татьяны и Онегина и песни девушек.

Вопросам языка в романе уделяется большое внимание, но и сама словесная ткань этого произведения явилась одним из важнейших факторов формирования реалистической эстетики, становления современного русского литературного языка. Следуя за Карамзиным, Пушкин широко вводит в текст романа иностранные слова и фразы, иногда даже используя латинские буквы (фрак, жилет, машинально, сплин, dandy, Vulgar, Du comme il faut), но при этом, в отличие от Карамзина, Пушкин стремится расширить словарь и за счет включения разговорной, иногда даже простонародной лексики (хлоп, молвь, топ, молча он повесил нос).

В то же время в романе Пушкин использует все те новаторские приемы, которые отличают его лирику. Пейзажные описания рисуют точные, реалистичные и в то же время необыкновенно поэтичные картины русской осени и зимы, моря и даже далекой Италии. Язык, которым говорят герои, соответствует их характеру и настроению, а их письма по праву занимают место среди шедевров пушкинской любовной лирики. «Помогая» своим героям расширить границы русского языка, чтобы выразить тончайшие нюансы чувства, Пушкин показал, как русский язык способен передать любую, самую глубокую мысль, любое сложное чувство со всеми его оттенками, притом с необыкновенной поэтической силой. Все это делает язык романа удивительно емким, многообразным, гибким, что вполне отвечало задаче создания реалистически достоверной картины эпохи, подлинной «энциклопедии русской жизни».

**Значение романа.** Великое значение для русской литературы романа «Евгений Онегин» было определено уже современниками поэта, но впервые полный и обстоятельный анализ этого произведения дал критик В.Г. Белинский в 8-й и 9-й статьях цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1843-1846). Его оценка пушкинского шедевра остается актуальной и в наши дни.

Прежде всего, Белинский справедливо отдает должное глубокой народности романа, которую он понимает в духе гоголевского определения того, что «народность состоит не в описании сарафана». «...У нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы русский во фраке или русская в корсете – уже не русские и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста, – пишет критик. – ...Нет, и тысячу раз нет!». «Евгений Онегин» действительно «в высшей степени оригинальное и национальное произведение», и сейчас это ни у кого не вызывает сомнений.

Далее Белинский говорит о значении романа для русской литературы и общественной жизни в целом. Критик видит его во всестороннем отображении действительности, правдивости, что и позволяет назвать роман историческим, «хотя в числе... героев нет ни одного исторического лица». Как великую заслугу Пушкина Белинский отмечает то, что поэт в романе «является представителем впервые пробудившегося общественного самосознания». Он сравнивает роман с другим произведением современника Пушкина. «Вместе с современным ему гениальным творением Грибоедова – «Горе от ума» – стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе», – утверждает критик.

Обстоятельно и подробно Белинский рассматривает образы главных героев и определяет их основные черты. В отличие от многих современников Пушкина критику удалось объективно оценить главного героя романа, которого Белинский во многом оправдывает: «...Онегин не был ни холоден, ни сух, ни черств»; «...в душе его жила поэзия..., он был не из числа обыкновенных, дюжинных людей». Хотя тут же Белинский называет Онегина «страдающим эгоистом», «эгоистам поневоле», но и в этом он не столько упрекает самого героя, сколько утверждает, что в существовании этих негативных сторон натуры Онегина во многом виновато общество. Белинский старается понять Онегина, а не осудить его. Он, очевидно, не может принять онегинского образа жизни, но то, что критик понял самую суть пушкинского героя, не вызывает сомнения. Подчеркивая неординарность натуры Евгения Онегина, критик делает вывод: «Силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, роман без конца».

Весьма нелестная оценка дается критиком другому герою романа – Ленскому. Белинский явно не симпатизирует этому романтику-мечтателю. Хотя справедливо замечает: «Это было существо, доступное всему прекрасному, высокому, душа чистая и благородная». Но основное внимание критика привлекает образ Татьяны, которой посвящена отдельная статья. Белинский высоко оценивает заслугу Пушкина в создании этого образа: «Едва ли не весь подвиг поэта в том, что он первый поэтически воспроизвел в лице Татьяны русскую женщину». Описывая типичных девушек того времени, к которым принадлежала и Ольга, сестра Татьяны, Белинский отмечает: «Татьяна – это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расщелине дикой скалы». Он тщательно разбирает каждый ее шаг, пытается проникнуть в эту сложную и противоречивую натуру. Каждый поступок Татьяны, как отмечает Белинский, открывает в ней новые черты, но везде она остается самой собой: «Татьяна создана как будто из одного цельного куска без всяких переделок или примесей. ... Страстно влюбленная, простая деревенская девушка, потом светская дама, Татьяна во всех положениях своей жизни – одна и та же». Анализируя последний разговор Татьяны с Онегиным, критик пишет о том, что в этом монологе героини отразился «тип русской женщины», столь же восхитительной для него, как и для Пушкина.

Подводя итог анализу романа, Белинский говорит: «В лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития.... Личность поэта, так полно и ярко отразившаяся в этой поэме, везде

является такую прекрасною, такой гуманною». «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением».

По-разному оценивали значение пушкинского романа критики последующего времени, например, Писарев в статье «Пушкин и Белинский» и Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?». Но бесспорным остается тот факт, что это подлинный шедевр русской литературы, оказавший влияние на все ее развитие, без которого мы не можем себе сейчас представить не только историю нашей культуры и общества, но и жизнь любого образованного человека.

**Точка зрения.** Известно высказывание Пушкина о «Евгении Онегине»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Учёные провели тщательное исследование, пытаясь определить «календарные» даты жизни героев романа и событий, происходящих в нем. Познакомьтесь с результатами этих исследований.

Во-первых, достаточно точно можно установить возраст главного героя. Год рождения Евгения Онегина – 1795/96, то есть он немного старше автора (Пушкин родился в 1799 году), являлся ровесником А.С. Грибоедова, но был моложе П.Я. Чаадаева, который родился в 1794 году. Как же вычисляется дата рождения героя?

В VIII главе романа сказано, что после дуэли с Ленским он уезжает из деревни, когда ему было 26 лет:

*Убив на поединке друга,  
Дожив без цели, без трудов  
До двадцати шести годов...*

В черновых рукописях романа есть указания на то, что Онегин вышел в свет в возрасте 16 лет - «шестнадцати не больше лет», хотя по рукописям видно, что Пушкин сначала колебался между 15 и 17 годами. На светскую жизнь в Петербурге герой «убил» восемь лет – то есть к моменту отъезда в деревню к дяде Онегину должно быть соответственно 24 года. Из текста той же первой главы романа известно, что автор и герой «подружились», но были вынуждены расстаться из-за отъезда Онегина и самого автора. Исходя из биографических данных о жизни Пушкина, мы знаем, что поэт был вынужден покинуть Петербург в мае 1820 года – речь идет о его ссылке на юг. Значит, данные о дате рождения героя подтверждаются.

Год рождения Ленского можно рассчитать относительно даты рождения Онегина. Онегин оказался в деревне в 1820 году, куда летом из Геттингена возвращается молодой поэт, которому в то время было около 18 лет:

*Он пел поблеклый жизни цвет  
Без малого в осьмнадцать лет.*

Значит, дата рождения Ленского - 1803 год. Вероятно, он отправляется учиться в Геттингенский университет в 15 лет, что для той эпохи было вполне возможно, и находится там с 1818 (или даже 1817) года по весну 1820 года. А погиб он на дуэли зимой 1821 года в 18 лет. Получив вызов на дуэль, Онегин размышляет:

*А во-вторых: пускай поэт  
Дурачится; в осьмнадцать лет  
Оно простительно.*

Вероятный год рождения Татьяны – тот же 1803, поскольку ей во время описываемых событий в деревне тоже 17-18 лет. А её младшая сестра Ольга не могла быть моложе 15 лет – ведь она собирается замуж за Ленского. Скорее всего, ей в то время было 16 лет.

Учитывая установленную хронологию, можно точно указать даты основных событий романа. Весна – лето 1820 года – время, когда разворачивается история любви Татьяны к Онегину. Весной он приехал в деревню, познакомился с вернувшимся домой

Ленским, который представил Онегина семье Лариных. Татьяна влюбилась в Онегина и написала ему письмо, после получения которого Онегин объясняется с ней в саду.

В романе немало пейзажных зарисовок, которые также служат нам ориентиром в его хронологии. В конце IV главы, в которой происходит объяснение Онегина с Татьяной, говорится о наступлении осени:

*Уж небо осенью дышало,  
Уж реже солнышко блистало,  
Короче становился день...  
...приближалась  
Довольно скучная пора:  
Стоял ноябрь уж у двора.*

Наступает зима, а с ней – время зимних праздников, рождественских гуляний и святочных гаданий, в которых принимает активное участие Татьяна, поскольку она

*...Верила преданьям  
Простонародной старины,  
И снам, и карточным гаданьям,  
И предсказаниям луны...*

Святки продолжались от Рождества 25 декабря до Крещенского сочельника – 6 января. Значит, именно на это время приходится вещий сон Татьяны об Онегине и убийстве Ленского. Дату дуэли можно легко установить, отталкиваясь от другой – именин Татьяны, которые по старому стилю праздновались 12 января.

Дуэль происходит через день после именин: это 14 января 1821 года. Очевидно, сразу после нее Онегин вынужден уехать из деревни. Он отправляется путешествовать по России на целых три года. Интересно, что из «Отрывков из путешествия Онегина», которые по первоначальному замыслу должны были содержаться в VIII главе романа, которая по цензурным соображениям была снята, Онегин побывал в Одессе. В черновых текстах отмечалось, что там Онегин встретил Пушкина. Известно, что поэт находился в Одессе с июля 1823 года до июля 1824 года. Одновременно с высылкой Пушкина из Одессы в Михайловское Онегин едет в Петербург и попадает туда, вероятно, уже в августе 1824 года.

Из этого следует, что новая встреча Онегина и Татьяны в Петербурге могла произойти осенью 1824 года. Из текста VII главы романа мы знаем, что после смерти Ленского и отъезда Онегина из деревни Татьяна вскоре остается одна: Ольга, которая недолго грустила по погибшему жениху, выходит замуж и к концу лета 1821 года уезжает из дому. Этим же летом Татьяна посещает опустевший дом Онегина и читает книги из его библиотеки. Мать, беспокоясь о судьбе старшей дочери, решает повезти ее в Москву, «на ярмарку невест». Конец лета, осень и начало зимы Татьяна проводит в ожидании отъезда:

*Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл – и вот сама  
Идет волшебница зима.*

В самом конце декабря 1821 года или начале января 1822 года Ларины едут в Москву, «не на почтовых, на своих», то есть, как говорили тогда, «на долгих». Можно предположить, что в Москву они прибыли вскоре после Рождественского сочельника (24 декабря), потому что московская родственница Лариных княжна Алина в разговоре с матерью Татьяны говорит о своем давнем знакомом, который только что ее навестил («...Меня в сочельник навестил...»). Вскоре Татьяна знакомится с «важным генералом» – своим будущим мужем, за которого выходит замуж в том же году – осенью или зимой.

К осени 1824 года, когда Онегин возвращается в Петербург, Татьяна уже княгиня, важная светская дама. Онегин влюбляется в нее, пытается ухаживать, но она остается непреклонной. Все это происходит той же осенью, а зиму страдающий от любовного



недуга Онегин проводит, запершись у себя дома. Лишь в первые дни весны 1825 года, когда лед на Неве и снег на улицах еще не растаяли, он решается последний раз объясниться с Татьяной. Таким образом, их встреча, которая заканчивается признанием Татьяны:

*«...Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна», –*

происходит приблизительно в марте 1825 года – и на этом роман завершается. Эта дата дает основание некоторым исследователям предполагать, что у романа могло быть по замыслу автора дальнейшее продолжение, которое касалось судьбы Онегина: потеряв надежду на личное счастье, он мог вступить в какое-то из декабристских объединений. Доказательством этому служат расшифрованные фрагменты так называемой десятой «сожженной» главы, где речь идет о собраниях декабристов. среди которых упомянуты и многие друзья Пушкина. Но эта глава не только не вошла в окончательный текст романа, но и была уничтожена, видимо, по цензурным соображениям. Сохранившиеся отрывки слишком малы и разрозненны, чтобы на их основании составить представление о дальнейшей судьбе героя.

Таким образом, все же следует признать, что действие романа начинается весной 1820 года и завершается именно весной 1825 года. Это произведение поражает нас не только тем, что в этот недолгий временной отрезок уложилась настоящая «энциклопедия русской жизни» России первой четверти XIX века, но и продуманностью композиции, общей художественной структуры и, как ее неотъемлемой части, внутренней хронологией сюжета.

### **Основные понятия**

Классицизм, предромантизм, эпикурейство, гедонизм, право естественное, романтизм, универсальный (онтологический) реализм, байроническая («восточная») поэма, антологическая лирика, элегия, послание, мадригал, поэма, повесть, стихотворная повесть, роман, роман в стихах, онегинская строфа, народная драма, народная трагедия, «истинный романтизм», поэтизм, прозаизм.

### **Вопросы и задания**

1. Какие периодизации жизни и творчества Вы знаете? Изложите их.
2. В чем особенности лирики раннего Пушкина?
3. Поэма «Руслан и Людмила» как новаторское произведение.
4. Элегия «Погасло дневное светило...» как образец романтической элегии нового типа.
5. Пушкинский байронизм и влияние поэзии Андре Шенье.
6. Как происходила и в чем выразилась трансформация жанра «исторической элегии»?
7. Преобразование в лирике южного периода традиционных типов лирического «я».
8. Какова проблематика и поэтика «южных» поэм?
9. Какова структура романтического конфликта и его эволюция в южных поэмах – от «монологического» конфликта к «диалогическому»?
10. В чем заключался кризис 1823 г. и каковы были его последствия?
11. Какие поправки вносит Пушкин в прежнее романтическое восприятие действительности и как надо понимать слова «преодоление романтизма» в его творчестве?
12. Поясните, что, на Ваш взгляд, скрывается за понятием «истинный романтизм», употребленным Пушкиным.

13. Какова историческая концепция Пушкина в трагедии «Борис Годунов»?
14. Что понимал Пушкин под «истинно романтической трагедией»?
15. Каковы взгляды Пушкина на реформу отечественной трагедии?
16. Проблема «народного мнения» и мифологизация русской истории в сюжете трагедии.
17. Как подошел Пушкин к воспроизведению исторической жизни народа и государства? Два типа культуры в «Борисе Годунове». В чем смысл заключительной ремарки?
18. Жанр исторической поэмы в творчестве Пушкина.
19. Какова общественно-политическая позиция Пушкина и в каких произведениях она выражена?
20. Назовите темы поэтических деклараций и манифестаций Пушкина в 1826–1829 гг. Поясните их содержание и смысл.
21. В чем причина нового обращения Пушкина к романтическим концепциям творчества?
22. Как объяснить, что в конце 1820-х годов возрастает количество философских и символических стихотворений?
23. Причины усиления неоромантических настроений в лирике 1830-х годов.
24. Трагические мотивы в лирике 1830-х годов.
25. Причины оживления «архаического» стиля и «высокого» жанра оды в стихотворениях 1830-х годов.
26. Осветите вопрос о религиозности позднего Пушкина.
27. Каменноостровский цикл. Его примерный состав. Факты и гипотезы.
28. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» как поэтическое завещание поэта.
29. Проблематика пушкинских поэм 1830-х годов.
30. «Медный всадник» как «петербургская повесть». Историко-философский конфликт и его отражение в жанре и композиции.
31. Тема поэтического вдохновения в лирике и вопрос о «пользе» поэзии в «Домике в Коломне».
32. Проблема «милости» в творчестве Пушкина и ее особый поворот в поэме «Анджело».
33. Какова жанровая природа романа «Евгений Онегин»?
34. В чем отличие жанра романа в прозе от жанра романа в стихах? Почему Пушкин настаивал на разнице между ними? Заключается ли это различие только в характере письма – в прозаической или стихотворной форме, или Пушкин видел различие в чем-то еще?
35. Ирония и пародия в романе «Евгений Онегин». Какова их роль?
36. Перечислите композиционные приемы в романе «Евгений Онегин». Например, симметричность, пересечение разных точек зрения, роль внесюжетных компонентов, противоречие и связь событийной незавершенности и смысловой завершенности и др.
37. Функция «Отрывков из Путешествия Онегина».
38. Расскажите о проблеме X главы романа «Евгений Онегин».
39. Проблема реализма романа «Евгений Онегин». Характер и своеобразие пушкинского реализма. Каковы взгляды пушкинистов на эту проблему и пути ее решения?
40. Переход к прозе. Каковы его идейно-тематические предпосылки и последствия?
41. «Повести Белкина» как прозаический цикл. Проблема автора и рассказчиков. Каковы точки зрения литературоведов?
42. Ирония и жизнеутверждающее начало в «Повестях Белкина». Каковы способы их манифестации?

43. Пародирование тем и мотивов доромантических и романтических повестей. Какова его функция?
44. Диалектика случайного и необходимого как проявление законов жизни. Приведите примеры.
45. Жанр фантастической повести и традиции «готической» новеллы («Пиковая дама»). Функция фантастического компонента.
46. Сравните романы «Дубровский» и «Капитанская дочка».
47. Тип прозаического романа в понимании Пушкина.
48. Проблема «милости» и «справедливости». В каких произведениях Пушкина поднимается эта проблема и каков ее исторический и идейно-художественный смысл?
49. Эволюция пушкинского историзма от «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки». Проследите ее.
50. Поэтический и прозаический язык и проблема синтеза стилей.

### Литература

1. Абрамович С.Л. Пушкин в 1836 году. Предыстория последней дуэли. Л., 1989.
1. Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Л., 1967.
2. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1, 2. М., 1974.
3. А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. Под. ред. В.И. Коровина. М., 2000.
4. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. Факсимильное издание. М., 1985.
5. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. (1813–1826). М.; Л., 1950.
6. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. (1826–1830). М., 1967.
7. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.
8. Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. М., 1964.
9. Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994.
10. Вацуро В.Э. Пушкин и литературное движение его времени. – «Новое литературное обозрение». 2003. № 59.
11. Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.
12. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.
13. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992.
14. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
15. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.
16. Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975.
17. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998.
18. Коровин В. Лелеющая душу гуманность. М., 1982.
19. Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М., 1937.
20. Лотман Ю.М. А.С. Пушкин. Исследования и статьи. М., 1996.
21. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1983.
22. Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981.
23. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
24. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001.
25. Набоков Владимир. Комментарий к роману «Евгений Онегин». СПб., 1998.
26. Непомнящий В.С. Да ведают потомки православных. Пушкин.
27. Россия. Мы. М., 2001.
28. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983.
29. Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999.
30. Произведения А.С. Пушкина в школе. Ч. 1. М., 2002.

31. Произведения А.С. Пушкина в школе. Ч. 2. М., 2003.
32. Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827. СПб., 1996.
33. Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. СПб., 2001.
34. Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833. СПб., 2003.
35. Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
36. Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Рига, 1973.
37. Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974.
38. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1974.
39. Сурат И., Бочаров С. Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002.
40. Томашевский Б.В. Пушкин. Т. 1, 2. М., 1990.
41. Устюжанин Д.Л. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. М., 1974.
42. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.
43. Фридендер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе: К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона. – В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. Л., 1974.
44. Чудаков А. Слово – Вещь – Мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.
45. Чумаков Юрий. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.
46. Шмид Вольф. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.
47. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
48. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.
49. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

## МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814-1841)

### Лекция 11

#### ЛИРИКА М. ЛЕРМОНТОВА 1828–1836 ГОДОВ

План:

1. Общий характер. Жанровое своеобразие.
2. Поэмы.
3. Проза.
4. Драматические произведения.
5. Поэтический язык М. Лермонтова.

Поэзия Лермонтова сразу, точнее не скажешь, берет в плен то могучим напором напряженного «железного стиха», то нежными и трогательными звуками, то неторопливо, размеренно текущей разговорной речью. Ораторская патетика стихотворения «Смерть поэта» легко уживается в лирике поэта с музыкальностью «Русалки» и с подчеркнутой прозаичностью «Завещания», потому что за ними стоит неповторимая личность с единым и устойчивым мироощущением. Как бы ни различались между собой по интонациям и стилю стихотворения Лермонтова, они всегда узнаются по общему для них душевному строю, который Белинский назвал «лермонтовским элементом» и который, по его же признанию, лучше угадывается, чем поддается описанию или анализу. Что же касается прозы Лермонтова («Герой нашего времени»), то среди русских писателей она давно снискала признание и считается ими образцовой и классической, обогатившей нашу литературу философскими мотивами и психологизмом.

Особенность творческого развития Лермонтова состоит в том, что все основные идеи были высказаны им в раннем творчестве, которое отличается исключительной одухотворенностью. Юноша Лермонтов сразу стал смотреть на мир с *индивидуально-личностной* точки зрения, строго вопрошая себя и действительность, стремясь проникнуть в существо миропорядка и человека. Начало творчества отмечено также печатью *философско-психологического* подхода к изображению и выражению жизни, включая человека и человеческое общество. Таким образом, творчество юного Лермонтова отличается оригинальной содержательной зрелостью, и юношеским его можно посчитать лишь *по форме*, но никак не по богатству мыслей и чувств, никак не по творческому потенциалу, в нем заключенному. Однако нужно признать, что недостаточно совершенная форма налагает отпечаток на содержание, делая его менее ясным и точным.

Дальнейшее творчество Лермонтова – развитие, качественное углубление, обогащение юношеских идей, а также рождение новых в русле тех же представлений о жизни и тех же принципиальных подходов к постижению действительности и человека, которые сложились в юности. Самое главное отличие творчества 1837–1841 гг. от творчества 1828–1836 гг. заключено в степени художественности. Но это значит, что художественные идеи Лермонтова стали более отчетливыми, прозрачными и продуманными.

Вследствие своеобразия творческого развития между жизнью Лермонтова-человека и жизнью в литературе Лермонтова-поэта есть известное противоречие: жизнь Лермонтова-человека, несомненно, осталась незавершенной, внезапно и трагически прерванной, а жизнь в литературе Лермонтова-поэта в той творческой стадии, когда Лермонтова не стало, выглядит законченной. О творчестве поэта в целом нельзя сказать, что оно иссякло и что художественное дарование Лермонтова исчерпало себя. Речь идет лишь о том, что Лермонтов умер в то время, когда целый этап его творческой жизни был завершен.

Характер и особенности творческого пути Лермонтова позволили исследователям наметить следующую периодизацию: *раннее творчество – 1828–1832; переходная фаза от раннего творчества к зрелому – 1833–1836; зрелое творчество – 1837–1841. Иногда два периода – ранний и переходный – сжимают в один (1828–1836), и тогда творческий путь Лермонтова делится на два периода (1828–1836 и 1837–1841)*. Одним из оснований такого подхода является воля поэта, до 1837 г. не отдававшего своих произведений в печать и начавшего публиковаться с 1837 г.

Характеризуя послепушкинское время русской литературы, наиболее полным выразителем которого в прозе был Гоголь, а в поэзии – Лермонтов, Белинский писал: «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия – совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»<sup>50</sup>.

Вопросы и сомнения, изначально присущие музе Лермонтова, – неотъемлемые атрибуты, спаянные с родственными им признаками, – скептическим взглядом на жизнь и горькой иронией. Цель сомнения – подвергнуть критике нынешнее состояние бытия и устремить человека к достойному его истинному, идеальному миропорядку, который обеспечил бы расцвет личности. Тем самым вопросы и сомнения – действенный путь к достижению естественных и законных прав личности. Пафос поэзии Лермонтова, писал Белинский, «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности».

Лермонтов рано осознал себя «избранником», человеком загадочной, «странной» и непременно высокой, трагической судьбы. Он уверовал в свою способность единолично разрешить коренные вопросы нравственного и социального устройства мира, один из постоянных мотивов юношеской лирики – переживание провиденциального смысла своей гражданской и поэтической миссии.

В первых, еще несовершенных стихотворных опытах личная участь представляется Лермонтову вполне предсказуемой. Юный романтик пророчит себе одиночество, страдания и героическую смерть. Его всюду встречает мертвящий холод, упорное непонимание, и все попытки наладить контакт с другими людьми или фантастическими существами кончаются крахом.

Лирическое «я» раннего Лермонтова предстает в противоречии между героической натурой, жаждущей сверхчеловеческих целей, и реальным положением героя в мире, в обществе, которые не нуждаются в его подвигах. Мечты юного Лермонтова о гражданском деянии, о «славе» («За дело общее, быть может, я паду...»), «Я грудью шел вперед, я жертвовал собой...», «И Байрона достигнуть я б хотел...», «...в себе одном нашел спасенье целому народу...», «Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества или гибели моей...»), желание испытать судьбу, померяться с роком, слить слово с доблестным поведением роднят поэта с декабристами, с мятежными и гордыми героями Байрона, со своевольным индивидуализмом. Но они оказываются неисполнимыми: никто не требует от поэта и его лирического героя ответственного поступка, и его жертвенная самоотдача выглядит ненужной и напрасной.

Поэт, наделенный нравственным и духовным максимализмом, чувствует, что жизнь его протекает «без цели», что он «чужд всему». Это приводит его к ощущению потерянности, трагическому скептицизму, к преобладанию эмоции обиды и холодного презрения. Сохраняя жизненную стойкость и бескомпромиссность, не смиряясь перед ударами судьбы, Лермонтов в пору кризиса дворянской идеологии, наступившего после поражения восстания декабристов, ищет новые формы критики и протеста.

«Парус» (1832). Исследователь творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум заметил, что начало стихотворения дает основание думать, будто перед читателем развернута одна картина, один пейзаж, в котором последовательно меняются состояния природы: сначала тишина, спокойствие, потом внезапно поднялся ветер, и налетела буря, а затем она столь же неожиданно прошла, и засияло солнце, весело заиграло море. На самом деле читатель знакомится с тремя разными моментами в жизни морской стихии. Они хронологически не связаны между собой и по времени отделены друг от друга. Такой же принцип лег впоследствии и в основу стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...». Поэт выбирает эти состояния потому, что они наиболее характерны: море или закутано голубым туманом и почти пустынно, или штормит под натиском врага-ветра, или играет, когда его посещает друг-солнце. Единственный предмет, который присутствует при всех состояниях стихии, – одинокий парус. Понятно, что парус одушевлен и соотнесен с душой поэта. К нему и одновременно к себе автор обращает вопросы, на которые тут же сам отвечает. Легко заметить, что картины и пейзажи разные, а ответы одинаковые.

На фоне природных образов проступает философический смысл. Сами по себе природные образы не интересуют Лермонтова: они предельно обобщены и даны в их контрастном проявлении. Поэт свободно сталкивает разные по времени состояния природы – бурю и покой. Вместо реальной картины перед читателем возникает воображаемый «комбинированный» пейзаж. Он мыслится не как видимая картина, наполненная событиями в жизни природы, а как предмет размышлений.

Образ моря – пространственной безбрежности – контрастен одинокому парусу, затерянному в нём. На этом новом контрасте (покой и буря, море и парус, морская ширь и белеющая в ней точка, мощь стихии и уязвимая слабость паруса) возникают тревожные вопросы, не только углубляющие контраст, но заставляющие осознать иную мысль: при всей слабости, одиночестве, потерянности парус равновелик морю. В нем заключено такое душевное могущество и такая духовная безбрежность, которые соизмеримы с состояниями стихии, о чем свидетельствуют вопросы:

Что ищет он в стране далекой?

Что кинул он в краю родном?..

Здесь внутренне контрастны обе части: «ищет он» противостоит «кинул он», а «стране далекой» – «краю родной». На этом фоне отчетливо проступает одиночество паруса, который помещен между «страной далекой» и «краем родным», но не принадлежит ни тому, ни другому. Далее пространственный контраст распространяется не вширь, а вглубь.

Строкам «Играют волны – ветер свищет, И мачта гнется и скрипит...» соответствуют строки, в которых выражено иное и по времени, и по существу состояние стихии:

Под ним струя светлей лазури,

Над ним луч солнца золотой...

Теперь парус помещен между небом и морем, и этот контраст также проведен последовательно и закреплен в антитезах («Под ним» – «Над ним»). Столь же явно контрастируют между собой пятая и шестая строки:

Увы! Он счастья не ищет,

И не от счастья бежит!

Они непосредственно связывают второе четверостишие (катрен) с первым. Менее очевидный контраст заключен внутри второго и третьего четверостиший. По лермонтовскому представлению, счастье достигается только в результате действия, но «парус» «счастия не ищет, И не от счастья бежит!» Точно также умиротворенное состояние природы побуждает его «просить» бури. И здесь проявляется внутренний конфликт между стихией и человеческим сознанием. Природа живет по собственным законам, по своей воле, но эта воля не совпадает с личной волей человека. Противоречие между «морем» и «парусом» символизирует противоречие между жизнью вообще и человеческой личностью, брошенной в ее океан. Фактически парус всецело зависит от игры морской стихии. Он подчиняется ее капризам: когда разыгрывается буря, «мачта гнется и скрипит...», а когда море спокойно, то и парус пребывает в состоянии покоя. Но каждый раз состояние стихии и «желание» паруса решительно не совпадают: когда «играют волны» и «ветер свищет», он ждет покоя, когда на море штиль, он «просит» бури. Так возникает характерное для романтизма противопоставление природных и предметных образов, символизирующих состояние человеческой души.

Чувство романтика оказывается вечно раздвоенным и вечно неудовлетворенным. Оно не может быть внутренне разрешено, потому что романтик всегда разочарован. Его удовлетворило бы состояние бури-покоя, потому что он не знает счастья в чем-то постоянном и устойчивом: он ищет в буре – покой, а в покое – бурю. Однако человеку не дано ощутить и пережить состояние бури-покоя, где буря была бы одновременно покоем, а покой – бурей. Вечная неудовлетворенность препятствует счастью человека, и он, противопоставляя себя стихии, одновременно тоскует по естественным и внутренне непротиворечивым ее проявлениям (покой или буря) или по невозможной слитности противоречивых состояний, образующих воображаемое утопическое единство (буря-покой). В дальнейшем именно такие переживания, соединенные с мотивом смерти, станут восприниматься как гармония, как счастье, как новая свобода, которой жаждет лирический герой («Выхожу один я на дорогу...»).

Стихотворение «Парус» по своей поэтике характерно для раннего Лермонтова и для лермонтовского романтизма. Во-первых, стихотворение аналитично. В нем развернут самоанализ душевного состояния, данный в символической картине. Это придает ранней лирике философичность. Во-вторых, Лермонтов мыслит поэтическими контрастами, антитезами. В-третьих, поэт жаждет цельных, естественных чувств. Противоречие между чувствами естественными и цивилизованными отразилось не только в лирике, но также в поэмах, прозе и драмах.

### Поэмы

Поэмы, как и лирика, запечатлели образ одинокого и страдающего героя, находящегося во вражде со всем миром и с ближайшим окружением. Всего Лермонтов написал 26 поэм и большинство из них (19) приходится на 1828–1836 гг. Остальные 7 созданы в зрелый период творчества. При жизни Лермонтовым были опубликованы четыре поэмы (три из них: «Песня про... купца Калашникова», «Тамбовская казначейша», «Мцыри» – по воле автора, а одна – «Хаджи Абрек» – без его ведома). Первые поэмы Лермонтова («Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар») носили подражательный и ученический характер. По словам родственника поэта, А. П. Шан-Гирея, Лермонтов «никогда не думал выпускать в свет» ранние поэмы. Однако, несмотря на художественные недостатки ранних поэм, идеи, вдохновившие их, постепенно становились все более оригинальными и глубокими.

Нет сомнения, что лиризм – основная особенность поэм Лермонтова, которые не только тесно связаны с лирикой автора, но и большей частью выросли из лирики. В поэмах Лермонтов получал возможность выразить характер своего основного героя не



только изнутри, не только путем самораскрытия, но в известной мере объективно, т. е. в действии, в конфликте, в столкновении с миром, с враждебным окружением, с другими людьми, в семейных, социальных и иных отношениях, во взглядах на «вечные» общечеловеческие проблемы и гуманистические ценности.

Лермонтов испробовал почти все жанровые разновидности романтической поэмы: поэму-исповедь, поэму-фрагмент, драматическую поэму и стихотворную повесть. Сюжеты поэм брались поэтом то из русской, чаще исторической, реже – современной жизни («Преступник», «Олег», «Два брата», «Последний сын вольности», «Боярин Орша», «Сашка»), то из кавказской («Две невольницы», «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Аул Бастунджи»), то из условно «восточной» («Каллы»), то из итальянской или испанской жизни («Джюлио», «Исповедь»). Иногда действие поэм переносилось в запредельные области («Азраил», «Ангел смерти», «Демон»). В поэмах вскрыта внутренняя противоречивость центральных героев, глубина их страданий. Герои Лермонтова отваживаются на протест против законов, которые сковывают личность, ее свободу и ее чувства. Сознавая себя жертвами общества, они становятся мстителями, и с этим связано разрушительное начало их протеста, принимающего формы резкого индивидуализма. Трагизм сопутствует герою, ставшему изгоем, гонимым средой, над которой он возвышается силой любви, патриотизма или испытываемых невероятных и непереносимых мучений. Как правило, лермонтовские герои лишены быта, они изъяты из повседневной жизни.

Почти во всех ранних поэмах центральное сюжетное событие – исповедь героя, в которой иногда дается предыстория события, сообщаются некоторые сведения (большей частью, в виде неясных намеков) из предыдущей жизни героя. Сюжет состоит из нескольких эпизодов («вершинная» композиция), между которыми существуют временные и сюжетные пробелы (эллипсы). Функция их в том, чтобы сохранить таинственность героя, создать и удержать атмосферу тайны, которой окружен герой и в которую окутано все лирическое повествование.

С течением времени и в зависимости от жанровой разновидности намечаются те или иные отступления от канона байронической поэмы, особенно очевидные в поздних поэмах, но заметные и в ранних. В так называемых «кавказских» поэмах, созданных на экзотическом материале (климата, обычаев, языка, верований и т. д.), усилен повествовательный компонент: автор знакомит читателей с природой, бытом, фольклором, дает этнографические зарисовки. Они нужны для того, чтобы «вписать» героя в родную ему среду и романтически объяснить характер горца. Так, в поэме «Измаил-Бей» появление героя мотивируется национальными обычаями и национальной психологией черкесов.

Кавказская проблематика со времен поэмы Пушкина «Кавказский пленник» осложняла сюжет байронической «восточной» поэмы и прямо связывала его с русско-кавказскими отношениями, которые всплывали в эпилоге, где торжествовала имперская точка зрения автора, утверждаемая как объективная. Ту же линию продолжал и Лермонтов.

**«Измаил-Бей» (1832).** В центре этой поэмы – столкновение двух братьев, принадлежащих по своему воспитанию к «естественному» и цивилизованному укладам, которое приводит к трагическому финалу. Лермонтов видит и мертвящую скуку «света», и кровавую «дикость» черкесов:

И дики тех ущелий племена,  
Им бог – свобода, их закон – война,  
Они растут среди разбоев тайных,  
Жестоких дел и дел необычайных;  
Там в колыбели песни матерей  
Пугают русским именем детей;

Там поразить врага не преступленье;  
Верна там дружба, но вернее мщенье;  
Там за добро – добро, и кровь – за кровь.  
И ненависть безмерна, как любовь.

Черкесский мир не монолитен: трещина прошла через семью, в которой два брата – Измаил и Росламбек, и даже через сердце Измаила. Измаил – цивилизованный, «европеизированный» черкес, который не разделяет прежние горские нравы и обычаи, тогда как Росламбек придерживается старинных черкесских устоев. Измаил ненавидит русских и мстит им за то, что они лишают черкесов воли и захватывают их земли. Он воюет даже не за аул, а за горы и скалы. Он хочет вести войну открыто, как и подобает просвещенному человеку, любящему родину и отстаивающему свободу и независимость. В отличие от него Росламбек понимает войну как слепую кровавую месть, как истребление иноверцев и нечестивцев, как разбой, в котором хороши все средства, в том числе обман, коварство и хитрость. Так у Росламбека появляются два врага – русские и отступник Измаил, который нарушает древние обычаи и держится новой, более высокой нравственности.

Проблематика романтической поэмы осложнена тем, что главный герой поставлен перед трагическим выбором между традиционной моралью и европейскими духовными ценностями. Автору потребовалась множественность психологических мотивировок, чтобы объяснить внутренний мир личности и ее поведение, и он отказался от одного из ведущих принципов байронической поэмы – единодержавия героя. Трагизм героя обусловлен его чуждостью двум укладам – горскому и европейскому. По рождению Измаил – горец, но по воспитанию – европеец. Поэтому он не может найти места ни в одном кругу. Измаил – своего рода цветок, вырванный из родной почвы, пересаженный на чужую и увядающий там, потому что его культурный мир сложился в иной среде. Он одинок и напоминает «лишнего человека», героя другого жанра – романа. Лермонтов иронически комментирует вторичное отчуждение героя – возвращение в родные горы, свойственное романтической поэме 1830-х годов.

Поэма «Измаил-Бей» свидетельствовала о том, что человек не может найти спасения нигде: ни в настоящем, которое он отвергает, ни в прошлом; ни в цивилизованном обществе, ни в «естественном». Герой изначально поставлен в трагические обстоятельства, приводящие к гибельному концу.

Проблематика ранних «кавказских» поэм была завершена в зрелый период творчества («Мцыри» и «Беглец»).

## Проза

Как и с поэмами, с лирикой связаны два крупных прозаических произведения раннего Лермонтова – романы «Вадим» и «Княгиня Лиговская». Оба романа не окончены.

**«Княгиня Лиговская».** В 1836 г. Лермонтов задумал и начал писать роман «Княгиня Лиговская», также оставшийся незавершенным. Этот социально-психологический роман занимает промежуточное место между «светской» повестью и романом. В романе развиваются две линии – история отношений петербургского гвардейского офицера Печорина с его бывшей возлюбленной княгиней Верой Лиговской и конфликт Печорина с бедным чиновником из дворян Красинским. Обе линии могли быть предметом и романа, и «светской» повести. Жанр «светской» повести был связан также с сатирическим изображением второстепенных лиц и вообще «света», как средоточия пагубных и извращенных социальных отношений, где благородные чувства либо утратили свою ценность, либо перемешались с дурными.

Герои произведения обрисованы контрастно: Печорин – некрасивый, невысокий, но богатый и блестящий гвардейский офицер-аристократ, принадлежащий к

избранному дворянскому кругу, высоко стоящий на социальной лестнице, тогда как Красинский – высокого роста и «удивительно хорош собою»; происходя из обедневшего старинного дворянского рода, он вынужден служить мелким чиновником.

Лермонтов обращает внимание на характеры и делает явные попытки к их типическому обобщению.

В Печорине выделены знакомые и контрастные черты светского молодого человека, известные по роману Пушкина «Евгений Онегин», встречаемые в лирике Лермонтова и в произведениях других авторов: с одной стороны, он обладает аналитическим умом, ему присущи независимость суждений, критический взгляд на действительность, и это выдает в нем богатую натуру, с другой – эти черты уживаются со скептицизмом, цинизмом, душевным холодом. Печорин явно презирает «свет», и это поднимает его над светской толпой, но он хочет осуществить себя как личность именно в аристократическом кругу.

Замысел, касающийся другого героя – Красинского, возник по контрасту с Печориным. Красинский должен был стать равновеликим главному персонажу. Несмотря на его бедность и незавидное социальное положение в нем угадывается «неистовый» герой романтизма, в душе которого бурлят страсти и которому свойственны в высшей степени напряженная эмоциональная жизнь и глубокие переживания. В Красинском живет не мелкий чиновник Гоголя, а разоренный бедный дворянин Пушкина, полный сознанием личного достоинства, помнящий славу предков, амбициозный, человек с богатой родословной. В реальной жизни Печорин и Красинский, подобно, например, Троекурову и Дубровскому, не равны друг другу, но с точки зрения дворянских понятий о чести и достоинстве личности они равновелики друг другу, причем Красинский чрезмерно болезненно относится к случайному проступку Печорина и считает его намеренным оскорблением.

Очевидно, по замыслу романа, мелкое происшествие, случившееся с Печориным и Красинским, должно перерасти в широкий и глубокий конфликт, перерасти в любовное соперничество. Однако роман был прерван, причем в сохранившейся части наиболее полно охарактеризован Печорин. Он выведен на сцену вначале, и о нем уже все сказано, дальнейшее повествование только уточняло его характер и его психологический облик. Напротив, к характеристике Красинского Лермонтов по существу еще не приступал, поскольку тот должен был, вероятно, стать предметом повествования в последующих частях. Пока же его характеристика только намечена.

В романе вполне определены следы романтического стиля и намечились реалистические стилевые тенденции. Первые касаются необычности Печорина, прямой зависимости чувств от «света», губящего и извращающего чувства; принципов обрисовки второстепенных лиц, намеренно эпиграмматической и нарочито карикатурной. В нем заметно влияние жанра «светской» повести. Переходный характер от романтического повествования к реалистическому выражается в обращении к разговорной лексике, к синтаксису и интонациям устной речи. Это позволяет считать, что в романе «Княгиня Лиговская» намечились формы повествования, которые, пройдя путь очищения и совершенствования, предстанут в «Герое нашего времени».

### **Драматические произведения**

Всего Лермонтовым написано шесть драматических сочинений («Цыганы», либретто для оперы по одноименной поэме Пушкина, трагедия «Испанцы», драмы «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), «Странный человек», «Маскарад» и «Два брата»). Все они создавались либо в ранний период, либо в переходный. После 1837 г. Лермонтов оставил драматический род сочинений. И тому были причины, которые, возможно и даже вероятно, были осознаны поэтом.

Дело в том, что романтическая драма<sup>56</sup> – особая разновидность жанра, не вполне отвечающая самой природе драматургии, которая есть действие, предполагающее, что все персонажи – равные участники действия. В романтической драме драматургическая война подменяет драматургическую борьбу, центральный герой не участвует в действии, а словесно воюет с прочими включенными в драму лицами, произнося пламенные тирады и посылая грозные проклятия. Романтическая драма Лермонтова насквозь лирична и представляет собой сочетание лирики и переделанной в драму лирической поэмы. Не случайно Лермонтов предпосылает многим драмам лирические посвящения, включает в монологи дневниковые записи, а в прозаические пьесы – стихотворные произведения. По многим признакам поэтики лермонтовские драмы вплотную соприкасаются с Шекспиром, европейской драматургией романтизма (Лессинг, Шиллер, Гюго) и с русской традицией, особенно («Странный человек» и «Маскарад») с комедией Грибоедова «Горе от ума».

**«Маскарад» (1835–1836).** Это самая удачная и наиболее совершенная в драматургическом и художественном отношении драма Лермонтова. При жизни Лермонтова драма не была ни напечатана, ни поставлена на сцене. «Маскарад» тесно связан с традициями русской («Горе от ума») и европейской литературы. В нем находят переключки с трагедиями Шекспира («Отелло»), преломление драматургических принципов Ф. Шиллера (принцип «двойного сострадания» – жертве и палачу), со сценами и мотивами произведений второстепенных авторов.

«Маскарад» продолжает раздумья Лермонтова о сильных сторонах своевольного романтического героя, бросающего вызов всему обществу, и о его коренных нравственных слабостях. «Гордый ум» Арбенина «изнемог» в конфликте со «светом» и с собственными представлениями, внушенными той же порочной средой. В отличие от других пьес Лермонтова, в «Маскараде» герой и окружающие его персонажи ведут драматургическую борьбу: несмотря на подчеркнута центральную роль главного героя другие лица также действуют.

Слово «маскарад», выставленное в заглавии драмы, означает не только реальное увеселение (костюмированный бал, на который являются в масках), но и нечто большее: с одной стороны, под «маскарадом» понимается жизнь «света» и жизнь вообще (в реальной действительности лица людей – «приличьем стянутые маски», как сказано в стихотворении Лермонтова), где маски скрывают либо подлинные чувства, либо пороки; с другой стороны, «маскарад» – это условная, искусственная жизнь, игровое зрелище и развлечение; надев маску и на какое-то ограниченное время оставаясь неузнанным, человек «света» может приоткрыть душу и показать свое истинное лицо.

Маска обеспечивает равенство в анонимной безличности. Надевший маску скрывает лицо, но предъявляет тело. Все прежние сдерживающие преграды – возраст, звание, чин, стыд, приличия, мнения окружающих – исчезают, и чувства, высокие<sup>59</sup> и низкие, мелкие и глубокие, отважно обнажаются. Но бывает и так, что лицо становится маской, маска – лицом. В этом и состоит ненормальность жизни, ее уродливый парадокс. Лермонтов играет такими превращениями, которые часто неожиданны и непредсказуемы, потому что «свет» неистощим на губительные выдумки. Люди живут словно в перевернутом мире, они видят друг друга в социально кривом зеркале. И как только они обнаруживают свое настоящее лицо, сразу становятся уязвимыми.

Только два героя остаются самими собой – Евгений Арбенин и Нина, хотя другие персонажи думают о них иначе: князь Звездич готов видеть в Арбенине демона, Казарин уверен, что Арбенин не тот, за кого себя выдает («Глядит ягненокком, – а право, тот же зверь... Мне скажут: можно отучиться, натуру победить. – Дурак, кто говорит: Пусть ангелом и притворится. Да чорт-то все в душе сидит»), Арбенин подозревает в Нине коварную изменницу.

Вполне закономерно, что Арбенин и Нина – герои, которые держат лица открытыми, – падают жертвами всеобщего «маскарада жизни». Нина оказывается объектом любовного приключения, роковой ошибки, затем невинной жертвой запутанной интриги. Арбенин с его гордым умом, сильной волей и нравственной непреклонностью – жертва собственного опыта и знания «света». Стало быть, от «света» нельзя спастись, и поражение заранее предопределено, если волею судеб человек попадет в его жернова. Никаких могучих сил души и никаких драгоценных качеств недостаточно для того, чтобы уцелеть и не погибнуть. Доктор после смерти Нины, наблюдая за Арбениным, ставит иронический диагноз:

Но если он сойдет с ума,  
То я за жизнь его ручаюсь.

Следовательно, безумство гарантирует жизнь и приносит счастье. Здесь видно то огромное историческое расстояние, которое отделяет Арбенина от Чацкого<sup>60</sup>: герой комедии Грибоедова удивлен тем, что ум может принести горе, а персонажи Лермонтова принимают горький и саркастически убийственный вывод о благе сумасшествия, дарующего жизнь и счастье.

Помимо этого, маскарад и маска сращивают два плана драмы – бытовой и философский. Исследователи обратили внимание на то, что в бытовом плане маскарад – место сомнительное, населенное смешанным, а не избранным обществом. В нем встречаются дамы полусвета, игроки-шулеры, в нем принимают доносчика Шприха. Все это не очень характерно для аристократической среды, для «большого света». Однако в драматургическом отношении это чрезвычайно важно Лермонтову.

Во-первых, для того чтобы усилить или даже преувеличить порочность «света», где все друг друга презирают и все полны злобой.

Во-вторых, Лермонтову необходим «свет» как единый, суммарный образ без бытовой конкретности и детализации. Ему не нужны ни «светские» сцены характеров, ни сцены страстей. Для художественной мысли «Маскарада» достаточно изображения «света» как общей толпы – анонимной, безликой и одинаковой, в которой одним-двумя штрихами выделены отдельные лица – Казарин (циник), Шприх (доносчик и сплетник), игроки-шулеры. Другие персонажи (Неизвестный, князь Звездич, баронесса Штраль) разработаны более подробно, но лишь потому, что имеют отношение к Арбенину и к интриге. Эти действующие лица также весьма скупо наделены характеристическими чертами: князь Звездич – глупое и ничтожное создание, баронесса Штраль – женщина, скрывающая свои чувства и готовая на самопожертвование, Неизвестный – затаившийся мститель, ждущий своего «звездного» часа, своего рода «черный человек». В целом «свет» – единый образ, составленный из совокупности персонажей и противопоставленный другому образу – романтическому герою.

В-третьих, «свет» имеет свойство, которое не безотносительно к смыслу драмы. Злоба и презрение, пронизывающие «свет», не сплывают общество, не превращают его в монолит, а разрушают связи, разъединяют людей. Единый образ в драматургическом плане на характеристическом уровне оказывается расщепленным и распыленным. В «свете» все завидуют друг другу и все подозревают друг друга в кознях, коварстве и обмане. Никто никому не доверяет. Маскарад – символ разрушенного общества, в котором господствует всеобщее социально окрашенное подозрение, означающее социальную неустойчивость, социальную двусмысленность, когда жизненный взлет чреват внезапным падением, а спокойствие мнимо и всегда подтачивается постоянной тревогой. Подобная атмосфера социальной неустойчивости – род маскарада: неизвестно, что скрыто за маской и что вдруг откроется.

Бытовая сторона маскарада переливается в философско-символическую, теряя при этом реальную и житейскую конкретность. В бытовом начинает просвечивать философско-символическое. В речь действующих лиц вторгается автор, который

устами других героев объясняет суть конфликта, раскрывает смысл маскарада, характеризует современного человека и «век нынешний, блестящий, но ничтожный», поднимая содержание монологов и реплик, как и всей драмы, на философский уровень и соотнося его с категориями добра и зла, идеала и неприглядной действительности.

Как бытовая, так и философско-символическая стороны входят в драму через игру, которая, подобно маскараду, имеет философско-символическое значение. Социальная неустойчивость находит прямое воплощение в карточной игре, где игроки не только соперничают друг с другом, но и борются с судьбой, пытаясь поймать удачу, случай и опираясь при этом на свои собственные внутренние силы. Карточная игра вводит героя в житейскую, бытовую реальность и одновременно выводит из нее, соотнося с высшими началами, управляющими миром. Люди могут в споре с судьбой одержать временные победы, но в конечном счете они всегда терпят поражение, еще раз убеждая в трагизме бытия и во всевластии судьбы, которая не дается в руки. С этой точки зрения Арбенин – фатальная личность, участвующая в заранее проигранной схватке. Он ставит чрезвычайно рискованный эксперимент с судьбой, которая играет наверняка. И доказательством тому является ошибка, совершенная Арбениным. К ней героя привели стечение обстоятельств и чрезмерная уверенность в знании законов, нравов и психологии «света».

В основе драмы – любовная интрига, тоже своего рода «игра», схожая с карточной. В ней существуют свои «правила», свое шулерство, свои испытанные приемы. Она осложнена мотивом мнимой измены. Однако если со стороны Звездича встреча на маскараде – всего лишь очередное любовное приключение, бытовая интрижка, то со стороны Арбенина – это вызов высшим силам, освятившим брак романтического героя. И потому ставка в такой «игре» – участь человека, жизнь или смерть.

Главная пружина действия – ошибка Арбенина в разгадке тайны любовной интриги и любовной измены. Действие сосредоточено вокруг центрального героя, и его завязка напоминает трагедию Шекспира «Отелло», где герой допускает ошибку. Отличие состоит в характере персонажа. Пушкин считал, что Отелло не ревнив, а доверчив. Арбенин, напротив, нисколько не доверчив (он не пытается оценить свое затмение и остается тем же, каким и был), а ревность его особая: она вызвана не только любовью к Нине, но и к незапятнанным светлым идеалам, которые, как ему представляется, попорчены и убиты изменой жены.

Арбенин убежден, что смог победить судьбу – семь лет он наслаждается покоем, домом, семьей, любовью Нины и не намерен что-либо менять в своей жизни. Уверенность в том, что он одержал верх над роком, заставляет героя преувеличить могущество своих сил и воли. Арбенин теперь знает, что ему все подвластно, что обстоятельства подчинены ему, а не он – обстоятельствам, что он – высший нравственный суд. Это право он безоговорочно признает за собой. А раз так, то никакому другому суду, думает он, кроме собственного, не подвластен.

Сознание своего превосходства над окружающими, основанное на избранности, на силе душевных качеств и воли, побуждает Арбенина снова, как в молодости, поиграть с судьбой. Мотивировки прихода Арбенина в игорный дом и затем приезда в маскарад идут от самого героя и зависят от его «светских» привычек. Память о «свете» и светских развлечениях еще жива. Арбенин решил вспомнить молодость, опять окунуться в «светский» водоворот и снова на минуту предаться страстям. При этом он думал, что дыхание общества не коснется его, преодолевшего искус светских удовольствий и наслаждений. В свободе от власти судьбы, рока и состояла главная причина обращения к игре: еще раз насладиться своим могуществом, испытать и посрамить судьбу. Занимая место за игорным столом, Арбенин прибегает к ироническому самоуничтожению, обличающему в нем невероятную гордость.

Следовательно, желание вновь испытать силу своей воли и могущество своей личности идет от самого героя, который, бравируя, отводит мотивы, выдвигаемые Звездичем в качестве причины, – добрые порывы и жертвенность.

Трагическая ошибка со стороны героя, на которой держится «Маскарад» как романтическая драма, неотвратима. Она состоит вовсе не в том, что Арбенин поверил, будто Нина по своей воле передала браслет князю Звездичу, не в том, что герой поверил в измену жены. Это лишь внешнее выражение самой основной, решающей ошибки, которую Арбенин не вполне сознает. Главная ошибка Арбенина заключена в самом герое, который неправильно оценил себя.

Порвав со «светом» и начав новую жизнь, Арбенин уверился в том, что пересоздал себя. Его внутренние силы настолько могущественны, что он преодолел тяготение и стал от него независим и свободен. Стало быть, моральные нормы «света» не властны над ним. Напротив, он с его моральными правилами высоко поднялся над нравственными законами «света».

Оказывается, однако, что борьба света и мглы, добра и зла в душе Арбенина не завершена. В лице Нины ему действительно открылся «мир прекрасный», и он «воскрес для жизни и добра». В Нине он видит противовес наплывающему на него временами мраку и влиянию «враждебного гения». Из слов Арбенина ясно, что демонское в нем не угасло и не исчезло. Следовательно, моральные нормы «света» жили в душе Арбенина и лишь на время отступили и притупились.

Арбенин полагает, что его ошибка – вера в Нину. На самом деле ошибка состоит в исчезновении этой веры и в возникшей уверенности в измене жены. И такая убежденность – следствие светской морали, где каждый человек верит только себе, считая себя единственным носителем истины. Если жизнь – игра, если жизнь – маскарад, то поневоле нет доверия ни к кому и ни к чему. Так Арбенин становится жертвой обстоятельств и своего светского воспитания. Он не лишен авторского сочувствия, поскольку с него снимается часть вины.

Ту же идею проясняет сцена Арбенина со Звездичем, в которой герой, оскорбив князя, отказывает ему в удовлетворении. Его умысел состоит в том, чтобы вывести Звездича изпод власти светских «законов» и сделать его уязвимым и полностью беззащитным. Однако это означает также, что у Арбенина нет иных возможностей наказать Звездича, кроме как прибегнув к светскому этикету, «правилам» и условностям. Герой и его антагонист одинаково подвластны обстоятельствам и психологии светского быта. Стало быть, попытки героя сбросить груз светских приличий и нравственных норм оказались неудачными. Это подтверждает зависимость Арбенина от «света».

Другим доказательством глубокого проникновения в душу Арбенина морали «света» и неизбежности его трагической ошибки выступает как раз его неверие в естественные чувства, которые свойственны Нине и которые она сохранила вопреки светскому окружению. Детская наивность, чистота, от души идущие нежность и любовь, доброе сердце и светлый ум, чуждый условностей и расчетов, – все это образует характер, противостоящий Арбенину и контрастный герою и «свету». Такой характер выступает мерой оценки героя. Если Арбенин превращается из жертвы в злодея, то Нина – из преступницы в глазах Арбенина в невинную жертву.

Итак, романтический герой остался органическим порождением «света». В нем не утихла борьба ангельского и демонского начал, но первые успехи на почве собственного пересоздания словно вскружили ему голову, и он осознал себя демиургом, творцом, началом мира, равным Богу и полагал, что теперь сам предписывает законы и сам вершит суд над «светом» и остальными людьми. В его власти – миловать и карать. Он может спасти Звездича, а может его погубить. Он – верховный судия над всеми. Нине он говорит:

Закона я на месть свою не призову,  
Но сам, без слов и сожаленья...  
Две наши жизни разорву!

Арбенин не признает над собой власти суда людского, суда общества, отвергая и презирая его. Но вместе с отрицанием суда людей он отвергает и суд Бога. С полным сознанием Арбенин, вставший на путь мести, отказывается от Бога и христианской морали. Если Нина постоянно взывает к суду Бога и к небесному суду («Но помни! есть небесный суд...»), то Арбенин подчеркивает свое отпадение от Бога и переход на позиции демонизма: себя он называет злодеем и убийцей («...смотри, убийца твой Здесь, как дитя, рыдает над тобой...») и, обращаясь к Богу с просьбой, одновременно противопоставляет себя верховному существу.

Демоническое начало восторжествовало в Арбенине: он не может простить виновную в его глазах Нину, измена которой оборачивается для него коварством добродетели, т. е. ангельского, божеского начала. Слова Арбенина звучат как вызов Богу, потому что добродетель – Его атрибут. Некогда герой хотел быть равным Богу в добре, теперь он хочет быть равным Демону во зле («Преграда рушена между добром и злом...»).

Согласно христианскому закону, на зло нужно отвечать добром, потому что только добро способно победить зло. Для Арбенина-демона, спущенного на землю – зло может быть побеждено только злом. И тут слишком самоуверенного в своей непогрешимости, в своей гордости, перерастающей в гордыню, в присвоенном себе безусловном праве на непогрешимый суд высокого героя-индивидуалиста ждет философский и нравственный крах.

В конце драмы Арбенин как будто признает над собой верховную власть Бога, раскаивается и просит прощения, но одновременно в своих последних словах упрекает, имея в виду не только Неизвестного, в котором видит перст судьбы, посланца свыше, но Бога в жестокости.

Романтическая теория высокого и право героя на месть, можно теперь подвести итог, по-прежнему привлекательны для автора «Маскарада», но их истинность поставлена под сомнение, а содержательная слабость весьма ощутима. Поэтому есть все основания считать «Маскарад» завершением раннего, юношеского творчества Лермонтова и переходом к творчеству зрелому.

### **Поэтический язык М. Лермонтова**

Как видно из лирики, поэм, драм и прозы раннего Лермонтова, его поэтический язык находился в стадии формирования. В этом языке чувствовалась внутренняя сила наполняющего его поэтического дыхания. Ранние романтические стихи – блестящая демонстрация прежде всего внушающей риторики, могучего напора слов, в котором находит выражение глубокая натура поэта.

Сочетание словесного напора и неточности выражения резко отличает поэтический язык Лермонтова от поэтического языка Пушкина. В отличие от Пушкина, у которого между мыслью и чувством, между содержанием и выражением достигнуто обычно равновесие, у которого точность, ясность и сжатость находятся в гармонии с эмоциональностью, а книжный поэтический язык срастается с разговорным, Лермонтов стремится, как метафорически выразился Б. М. Эйхенбаум, разгорячить кровь русской поэзии. Он напрягает русский язык и русский стих, лишает их равновесия, гармонии, чтобы сделать стихи как можно более острыми и страстными. Это не значит, что у Лермонтова разорваны содержание и форма. Напротив, содержание лермонтовской поэзии требовало как раз такого стиха, таких ритмов, таких языковых красок, такой выразительности, основа которых – столкновение символического ореола слов, их эмоциональной выразительности с предметно-логическими значениями. Таким путем



Лермонтов продолжил вслед за Пушкиным расшатывать и ломать жанровую систему и жанровые перегородки, доставшиеся в наследство от классицизма и закрепившиеся в поэтическом языке сентименталистов и романтиков. Как и у Пушкина, словесно-речевые средства у Лермонтова не укладываются в рамки какого-либо из установившихся жанров. Это означает, что в стихотворении, обнаруживающем одическую традицию, генетически связанном с одой, Лермонтов употребляет слова элегической или романсной окраски, а часто и так называемые «прозаизмы», слова обиходно-разговорного языка. В отличие от Пушкина, который мыслил различными стилями и сталкивал их, преодолевая монотонность жанровых стилей, Лермонтов пошел иной дорогой. Стилистическая закреплённость слов и оборотов преодолевалась благодаря напряженности интонации, стремлению к «музыкальности» и нарочитой прозаизации поэтической речи. Так вырисовываются основные речевые, интонационные и стиховые формы речи, перемешанные между собой. Главные из них – декламационная, ораторская, риторическая и «музыкально» ориентированная, напевная. Обе рассчитаны прежде всего на внушение читателю или слушателю определенного эмоционального впечатления. Главная особенность и примета стиля Лермонтова – построение эмоционально напряженного контекста, в ходе движения которого смещаются точные значения отдельных слов. В отличие от Пушкина, упор делается не на предметное, логически точное значение слова, а на создание эмоциональной выразительности целого. В результате оказывается, что логическая связь между словами ослаблена (критики сразу заметили неточность выражений «ржавчина презренья», «дух изгнания», «с досадой... надежд» и других). Общий эмоционально-речевой поток настолько увлекает поэта, что приводит к неправильностям и просчетам свойства натурального (львица оказывается с косматой гривой на спине, тогда как грива – принадлежность не львицы, а льва), эвфонического (дважды – «С свинцом в груди...»; звучит как «с винцом в груди»), грамматического («Из пламя и света...» – правильно: из пламени и света) и иного. У Пушкина такие случаи единичны, у Лермонтова они встречаются чаще. Это объясняется тем, что предметно-смысловое значение намеренно скрывается и отходит на второй план, уступая место экспрессивно-эмоциональным значениям и краскам, что в поэзии Лермонтова, по словам академика В. В. Виноградова, всегда существует конфликт между вещественными, конкретными значениями слов и их выразительными оттенками, их способностями экспрессивного внушения. Иначе говоря, у Лермонтова эмоциональное развитие темы подчиняет себе словесно-образное движение.

Лирическая экспрессия как раннего, так и зрелого Лермонтова поддерживается употреблением слов с качественно-эмоциональными значениями. Именно они определяют образное движение лирической темы. Художественный эффект достигается безыскусственной простотой речи с ее опорой на живые нормы книжного и разговорного языка. Слова стягиваются в пары, в устойчивые сочетания либо по признаку их смыслового или стилистического соответствия, либо, напротив, вследствие их расхождения. В «Смерти поэта» на подобные значимые по смыслу и интонационно выделяемые сочетания, часто традиционные в поэтическом словоупотреблении, ложится основная эмоциональная нагрузка: «мирных нег», «свет завистливый и душный», «сердца вольного», «пламенных страстей». Здесь характерны традиционные стилевые оппозиции: «*И прежний сняв венок – они венец терновый...*»

Нередко слова образуют контрастные группы, в которых смысл целого превышает значение каждого отдельного слова, приобретающий в сочетании не свойственный ему оттенок. Например, «напрасно и вечно» ощущаются неразъемной парой. Слова здесь сближены не по прямому контрасту (мгновенно и вечно), а по особому: напрасное желание обесмысливает вечное, придавая всему выражению трагическое звучание. Слово «вечно» для романтика теряет высокий ореол, становясь

знаком неотступной тоски, несовершенных, хотя и необъятных желаний. «Напрасно» и «вечно» принадлежат при этом к разным стилевым пластам: «напрасно» – слово обиходное, бытовое, «вечно» – книжное. «Напрасно» воспринимается как прозаизм, «вечно» – как поэтизм, но, поставленные рядом, они стилистически уравнивают друг друга.

Лермонтову важна не столько игра смыслов внутри сочетаний, сколько их противоречивое единство. В стихотворении «Сон» читаем: «Знакомый труп лежал в долине той...». «Знакомый труп» – не метафора. Необычность этого сочетания заключена в его целостности. Лермонтов стремится к сращению определяемого слова с определяющим, которое становится знаком своеобразного мировосприятия. «Труп» «знаком» не среди других, незнакомых трупов, не на их фоне, а своей известной и давно напророченной судьбой. Метафорическому выражению поэт обычно возвращает реальный смысл.

Лермонтов закрепляет устойчивое экспрессивное наполнение в словах и в их сочетаниях. Поэтому у него наблюдается обилие повторяющихся одних и тех же выражений, переосмысление готовых поэтических формул, тяга к афористической речи, где неотрывность сочетаний предельно очевидна и художественно значима.

С этим связаны две противоречащие друг другу тенденции. С одной стороны, крайняя непритязательность в выборе определений, которые будто бы всецело предметны и даже нарочито не изобразительны. Например, в стихе «И белой одежды красивые складки» определение *красивые* слишком общее. И таких «простых» определений поэт не избегает: *вороной* конь («Араб горячил вороного коня», «Три пальмы»); *зеленые* ветви, *зеленые* листья («С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская. На ветвях зеленых качаются райские птицы», «Листок»; «Хранимый под сенью зеленых листов», «Три пальмы»); *высокая* чинара («И странник прижался у корня чинары высокой», «Листок»); *знойные* лучи («От знойных лучей и летучих песков», «И стали уж сохнуть от знойных лучей», «Три пальмы»). Сюда же нужно отнести и фольклорные образы: *черноглазую* девицу, *черногривого* коня, *месяц ясный*, *буйную* думу, *широкое* поле и пр. В зрелой лирике можно заметить пристрастие к предметности: *проселочный* путь, *спаленная* жнива, *полное* гумно, *с резными ставнями* окно и т. д. С другой же стороны – изощренная и утонченная живопись, отобранная из образцов книжно-поэтического языка (*прозрачный сумрак*, *румяный полусвет*, *степь лазурная*, *цепь жемчужная*, *влажный след*), а также напряженность психологических состояний (*позор мелочных обид*, *жалкий лепет оправданья*, *пленной мысли раздраженье*, *любви безумное томленье* и т. д.).

На фоне эмоционально окрашенных эпитетов и сочетаний предметные образы, повторяясь, кочуя из стихотворения в стихотворение, наполняются экспрессией. «Зеленые листья» – не простая фиксация цвета листьев, но и обозначение жизненности, молодости, здоровья и в то же время обреченности; «знойные лучи» – не столько жаркие, сколько губительные. И это второе, эмоциональное значение выдвигается на первый план.

Стремление Лермонтова к выделению отдельных слов и словосочетаний находится в прямой зависимости от интонационной структуры стиха, способствующей более полному выявлению выразительности всего контекста, в котором эти отдельные слова или словосочетания не теряются, а сверкают звездами. С одной стороны, у поэта широко развита ораторско-декламационная интонационная система, создаваемая патетическими формулами и сравнениями, развернутыми и подчас непосредственно не связанными с логическим содержанием, но эмоционально настраивающими на состояние души лирического героя и поясняющими ее:

Так храм оставленный – все храм,  
Кумир поверженный – все бог!

Такого рода интонации всегда исключительно напряжены, один образ нанизывается на другой, и стиховая речь благодаря им движется в убыстренном темпе.

С другой стороны, ораторской интонации противостоит «музыкальность», напевная интонация. Классический пример – «Когда волнуется желтеющая нива...» с типично мелодической композицией, представляющей единый синтаксический период.

Напряженность и мелодичность – два полюса, между которыми располагаются промежуточные типы интонаций. В зрелой лирике все большее распространение получает разговорная интонация. Так, в стихотворении «Валерик» высокая лексика, связанная обычно с декламацией, утрачивает патетичность, а элегические обороты («жизни цвет» и др.), способствующие напевности речи, выговорены нарочито прозаично.

## Лекция 12

### ЛИРИКА М. ЛЕРМОНТОВА 1837–1841 ГОДОВ

План:

1. Своеобразие зрелой лирики.
2. «Бородино».
3. Объективно-сюжетные стихотворения.
4. «Смерть поэта».
5. Поэмы.

В зрелой лирике стиль Лермонтова становится проще: поэт избавляется от языковых штампов романтизма, исчезает гиперболизм, грандиозность метафор и сравнений, демонстративная и не всегда оправданная напряженность интонаций. В зрелой лирике сложились другие по сравнению с лирикой Пушкина национально-типичные и индивидуально-своеобразные формы психологически углубленного поэтического самовыражения и высказывания. В целом можно сделать вывод о том, что поэтический язык Лермонтова, представляя иную грань национального литературного языка, стал, как и поэтический язык Пушкина, классическим. Крупнейший поэт XX в. Г. В. Иванов утверждал: «...все наиболее значительное в нашей поэзии – есть результат скрещивания этих традиций (Пушкина и Лермонтова – В. К.)».

Разнообразие словесно-речевых, интонационных и стиховых форм направлено на создание психологически конкретного облика лирического героя, на индивидуализацию его переживаний. В устойчивых и повторяющихся словесных образах, намеренно выделяемых и представляющих собой противоречивое содержательно-стилистическое единство, Лермонтов утверждает цельный и глубокий лирический характер. Он раскрывается во всем творчестве поэта, но наиболее полно в лирике.

Зрелая лирика Лермонтова сохраняет многие черты ранней, но отличается от нее рядом существенных признаков. Во-первых, в лирике 1837–1841 годов заметно уменьшается количество стихотворений исповедального и автобиографического характера. Лермонтов стремится представить свои чувства в форме рассуждения или рассказа, отходя от напряженной патетичности и сугубо личного тона, сдерживая, прикрывая эмоции холодной иронией или сниженно прозаической речью. Энергия отрицания в этом случае ощущается более грозной, содержательной и глубокой, чем непосредственно выплеснутая наружу. Во-вторых, возрастает количество «сюжетных» стихотворений из мира человеческого или природного, в которых авторская личность проступает через освещение случившихся событий. В-третьих, появляются стихотворения, в которых лирическое «я» условно отодвинуто на второй план, тогда как весь первый план отдан «объективным» персонажам, отделенным от авторского лирического образа. Эти перемены обусловлены идейно-художественными сдвигами в мирозерцании поэта и, стало быть, в жанровой системе и в поэтическом языке.

По типу выражения лирического «я» стихотворения зрелого периода можно разделить на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические монологи, написанные от лица лирического «я» (например,

«Дума», «И скушно и грустно»); философско-символические, в которых лирическое «я» непосредственно не явлено, но выбранный «сюжет» и его освещение свидетельствуют о скрытом, но подразумеваемом или узнаваемом присутствии лирического «я» (например, «Три пальмы», «Утес»); объективно-сюжетные, в которых лирическое «я» отсутствует, растворено в «сюжете» или его заменяет самостоятельный лирический персонаж, причем нередко выбирается форма не индивидуальной, а фольклорной, общенародной поэзии (легенда, предание, песня) или ее имитация («Бородино», «Казачья колыбельная песня»). Эти группы могут смешиваться между собой, образуя гибридные формы проявления лирического «я».

Изменения в строе зрелой лирики связаны также с тем, что Лермонтов, по справедливому замечанию Д. С. Мирского, перестал воспринимать реальность в духе книжного романтизма – уродливым покрывалом, наброшенным на вечность, рабством его рожденного небом духа. Мир был осознан местом обитания, где предстояло жить и действовать.

В целом герой зрелой лирики по-прежнему чужд обществу, по-прежнему «гонимый миром странник», бросающий вызов земле и небесам и отвергающий тихие пристани любви, христианского смирения и дружбы. Он не может всецело удовлетвориться ими, хотя его радует краса природы («Когда волнуется желтеющая нива...», «Ветка Палестины»), облик молодой, очаровательной женщины («М.А. Щербатовой»), дружеский привет («Из альбома С. Н. Карамзиной», «М.П. Соломирской», «А. О. Смирновой»), «Графине Ростопчиной», сердечная искренность («Памяти Одоевского»), внимание и трогательная забота. Цenia их человеческую значительность и душевную прелесть, он понимает, что они единичны и мимолетны. Светский круг и весь мир не стали для него родным домом. Дружеские встречи, участие близких людей не отменяют одиночества и отчужденности от всего бытия. Впрочем, герою Лермонтова с его титанической душой мало внимания отдельных людей. Ему потребно сочувствие Вселенной – так грандиозны его претензии к жизни. С этой точки зрения в зрелой лирике масштаб отрицания, его обобщенность и энергия усиливаются. Одиночество и неустроенность чувствует и остро переживает не один лишь герой, но и лирические персонажи, прежде от него необычайно удаленные по своему миропониманию.

Особенность зрелой лирики заключается также в том, что ее герой становится ближе к простым людям, хотя между ним и лирическими персонажами остается духовная дистанция. Лермонтов не подлаживает под простого человека, не пытается принизить свой интеллектуальный уровень, опростить его, встать в один ряд с лирическими персонажами. И все же если в ранней лирике точка зрения избранной природы оставалась почти единственным и непререкаемым авторитетом, то в зрелую пору автор замечает «толпу», отдельных людей, стоящих вне непосредственного авторского кругозора. Он поворачивается лицом к народной жизни и видит крестьянскую Россию, ее природу, ее быт («Родина»). Поэт стремится постичь ранее недоступные ему переживания обыкновенных людей, открывая в их жизни трагизм одиночества, который несет в собственной душе. Многие лирические персонажи наделяются чертами, свойственными основному герою, – суровой сдержанностью, мужеством, ясным сознанием долга, волей, способностью сильно и глубоко страдать. Но большей частью им не дано понять, в отличие от лирического героя, причины трагизма. Так, в «толпе», изображенной в стихотворении «Не верь себе», нет человека, «не измятого» «тяжелой пыткой». Однако «толпа» не может объяснить законы, обрекшие ее на тяжкую участь. Лермонтов признает укоры людей из «толпы» до известной степени оправданными, потому что, погруженный в свои переживания, «мечтатель молодой» не проявлял интереса к суровой жизни «толпы» и мало знал о ее чувствах. Поэт пытается понять правду «толпы», хотя и не принимает ее. По своему

общественному сознанию он значительно выше «толпы», но показательно уже то, что он делает попытку войти в чужое сознание.

Критические претензии лирического героя к миру становятся в зрелом творчестве социально острее и, главное, конкретнее. Протест и отрицание относятся, как и прежде, к светскому обществу («Как часто, пестрою толпою окружен...»), но теперь светская «толпа» с ее лицемерием, пошлостью, завистью и погоней за чинами, денежными местами осознана приближенной к трону («Смерть поэта»), и ее нравственные пороки – производное от социального устройства («Прощай, немытая Россия...»), где на одном полюсе – рабы, а на другом – подавляющий их и держащий в повиновении и страхе полицейский аппарат. Конкретность отрицания соединяется со всеобъемлемостью («Благодарность»), а критика распространяется не только на поколение, воспитанное в условиях деспотии, но и на самого поэта, зависимого от жизненных обстоятельств. Так, в «Думе» лирический герой включается в «наше поколень» и углубляется социальная и нравственно-психологическая мотивировка бесцельности и бесследности существования отверженных и обреченных на забвение дворянских интеллигентов, неспособных действием ответить на произвол режима.

В зрелой лирике поэт, стремясь соотнести свои идеалы с не принимаемой и отрицаемой реальностью, все чаще ощущает ее власть. Это приводит его к признанию неразрешимости конфликта с миром и дисгармонии в собственной душе, раздираемой противоречиями. Гордое одиночество, мятежная настроенность и демонический протест – основные слагаемые романтического мирозерцания – оказываются уязвимыми, и герой Лермонтова чувствует их ограниченность. Он хочет найти им опору в жизни, но так и не обретает ее. Духовный опыт тяжбы с мироустройством выявляет недостаточность индивидуального протеста. В этой связи происходят важные сдвиги в позиции поэта – его бунтарство утрачивает активно-наступательный характер, лишается волевого напора и все больше становится «оборонительным» и даже «страдательным». В лирику проникают мотивы усталости и безысходности. Для себя Лермонтов уже ничего не ждет и ищет покоя в умиротворении («Из Гете», «Выхожу один я на дорогу...»), не помышляя ни о мести людям и миропорядку, ни о героической гибели перед лицом «целого мира». Теперь губительным оказывается любое соприкосновение с космосом, земными или фантастическими существами.

Если в ранней поэзии лирические чувства выступают крайне напряженными, то в зрелой они заметно притушены. Лермонтов избегает открытой эмоциональности. В связи с этим возрастает внимание к предмету и увеличивается роль повествовательно-лирических жанров. Рассказ сопрягается с элегией («Бородино»), с мелодиями, романсами («Свиданье»), с посланиями («Валерик»), с песнями, имеющими фольклорную основу («Казачья колыбельная песня»). Скрещивание жанровых форм становится одним из важных путей их обновления и оживления. Баллада, например, вбирает признаки романа («Тамара») и песни («Дары Терека»). Как правило, в балладах Лермонтов ослабляет сюжетное начало, устраняет эпизод, событие и ставит акцент на психологической атмосфере, окутывающей балладную ситуацию. Сюжет обычно остановлен на кульминации, развязка дана намеком, что усиливает лиризм. Из содержания баллады исчезает мотив субъективной вины, занимавшей столь видное место в балладах Жуковского, Катенина и Пушкина. Роковой конфликт – у людей нет прочных контактов ни между собой, ни с существами иных миров – отнесен ко всему бытию и распространен на космическую область. Трагическая развязка вследствие этого предначертана заранее, что прямо или косвенно, но всегда обобщенно отражает катастрофический личный опыт Лермонтова.

Подобные изменения происходят и в других формах. В элегию неожиданно вплетается мещанский городской романс («Соседка»), в послание включаются батальные сцены («Валерик»), сатирическая зарисовка совмещается чуть ли не с

сентиментальной идиллией («Как часто, пестрою толпою окружен...»). Лермонтов становится строже в лирических высказываниях, разнообразнее в использовании интонационных средств и одновременно лаконичнее в выражении переживаний. Он более чуток к духовным процессам, к их «логике».

Первостепенное значение приобретают для Лермонтова духовно-нравственные ценности (жажда единения с людьми, любовь к родине и народу), но поэт, припадая к этому чистому роднику и понимая, что слишком многое разделяет его и «простого» человека, не может и не хочет расстаться со своим правом на особую и «странную» судьбу. Это углубляет трагизм его лирики.

**«Родина» (1841).** В этом стихотворении Лермонтов назвал свою любовь к отчизне «странной». В нем ничто не вызывает волнения: ни мир, не нарушаемый войнами, ни «заветные преданья», ни нынешняя «слава», добытая в кровопролитных сражениях. Лермонтов не отвергает названные им формулы, не отрицает их. Они просто оставляют его равнодушными («Не шевелят во мне отрадного мечтанья»). Но сразу видно, что в противовес официальным государственно-патриотическим соображениям он выдвигает ценности, дорогие ему лично. С одной стороны, его привлекают масштабность, обширность, величие, степенность, «богатырство» русской природы («Ее степей холодное молчанье, Ее лесов безбрежных колыханье, Разливы рек ее, подобные морям»), словно бы нарочно приготовленное для рождения и жизни богатырей, с другой – ему отрадны низкие картины, деревенский бедный и неказистый быт («Люблю дымок спаленной жнивы, В степи ночующий обоз...») средней равнинной полосы России. Величественное парадоксально соединено с обыкновенным, повседневным. В этом сочетании уже заключена «странность». Любовь к родине сразу становится конкретной: будучи «странной», она присуща именно данной личности. Наконец, поэт любит не за какие-то заслуги предков и славные исторические деяния, а просто потому, что родина дорога ему сама по себе, независимо от всяких других соображений, и что она такова, какова есть. Поэтому он и не знает, как ответить на вопрос: «За что ты любишь родину?» Лирический герой отвечает наивно и просто: «Но я люблю – за что, не знаю сам...». Это такое же естественное чувство, как у пушкинской Татьяны, как у самого Пушкина, который говорит о своей героине:

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная, почему)  
С ее холодною красою  
Любила русскую зиму...

Вследствие сопряжения богатырства и обыденности в тональности «Родины» возвышенное слито с умиляющим и трогательным. Более чем скромный достаток («полное гумно», «изба, покрытая соломой») вызывает в нем настоящую «отраду». Здесь живут простые, работающие люди, неравнодушные к красоте («с резными ставнями окно»), цельные, отдающие себя делу или празднику («И в праздник, вечером росистым. Смотреть до полночи готов На пляску с топаньем и свистом Под говор пьяных мужичков»). Здесь, в деревне, на родных просторах сохранился, может быть, ценой бедности патриархальный быт, сохранилось согласие человека с природой, между собой и с Богом.

Россия открылась Лермонтову в парадоксальных и почти несовместимых контрастах. В самые ответственные минуты единство человека с природой, с другими людьми, изначальное богатырство народа оказывается неодолимой для врага силой.

### **«Бородино» (1837)**

Солдат-артиллерист с гордостью и достоинством рассказывает о знаменитом сражении, после которого Москва была сдана. Но объясняет это не просчетом полководцев, не усталостью или недостаточным умением солдат, а Божьей волей. В

согласии с ней находятся и командиры, и простые воины. Они уверены, что Бог помогает им в ратных трудах, и они слушают Его волю, повинувшись ей. Но такое же согласие существует и между солдатами и командирами:

Полковник наш рожден был хватом:

Слуга царю, отец солдатам...

Все были едины в общем «мы», в общем духовном порыве, хотя каждый делал свое дело. Все сдержали клятву, все готовы были стоять насмерть и не отдать Москвы. Стилистически это единство подчеркнуто тем, что Лермонтов не имитирует простонародность, не стилизует речь солдата под «народную», не насыщает ее народными словечками, оборотами, поговорками или пословицами. Речь солдата неотличима от разговорной речи офицера, того же полковника. Но одновременно Лермонтов избегает книжного языка и не вводит в стихотворение ни картинных сравнений, ни славянизмов и архаической лексики, ни поэтических перифраз, как это было в стихотворении «Поле Бородина». Солдат в стихотворении «Бородино» говорит, как сам поэт. Высокая тема выражена не приподнятым одическим и не просторечным языком, а разговорным, основа которого – общелитературный язык эпохи. Тем самым солдат и поэт принадлежат к одной культуре. В этом воплотилась мечта Лермонтова о единстве русской культуры, которое он относит к прошлому, но никак не к настоящему. Напротив, героическое время осталось позади. «Бородино» – не только патриотический рассказ о воинском подвиге, но и печальная элегия. Рефреном проходят слова:

Да, были люди в наше время,

Могучее, лихое племя:

Богатыри – не вы.

Эти слова звучат как укор Лермонтова своему времени, своему поколению, которое не рождает богатырей. Оно утратило гармоническое единство с природой, с другими людьми, в нем нет цельности, дух поколения раздвоен, разъеден сомнением. Постоянная рефлексия обессилила волю и лишила способности действовать. Общество оказалось разобщенным, между народом и дворянством, мыслящим слоем, пролегла культурная пропасть.

Безотрадное настоящее с разных сторон предстает в лирике Лермонтова, главным образом, в формах лирико-философского, лирико-социального, лирико-психологического монологов и в философско-символических стихотворениях, носящих обобщенный и «вечный», вневременный характер.

Стихотворения либо озаглавлены именами господствующих эмоций («И скушно<sup>67</sup> и грустно»), либо начинаются с демонстрации скорбных элегических чувств («Печально я гляжу на наше поколенье!»).

**«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).** Лермонтов прямо сталкивает светлую мечту и праздничный шум новогоднего маскарада. Обычно в романтической лирике душа героя независима от маскарадного мира («Наружно погружась в их блеск и суету...»), хотя тело его пребывает среди шумной толпы. Однако окружающая героя «пестрая толпа», наполненная «образами бездушных людей», не оставляет его в покое («Когда касаются холодных рук моих С небрежной смелостью красавиц городских Давно бестрепетные руки...»).

Вся композиция стихотворения отражает раздвоенность лирического героя, находящегося и в маскарадном чаду, и вне его. Герой, сохраняя самостоятельность, пытается сопротивляться, но не может вырваться из «светской» суеты. Здесь, как и в драме «Маскарад», маскарад – символ реальной действительности, независимо от того, скрывают ли маски подлинные лица, или сами открытые лица есть не что иное, как «приличьем стянутые маски». Смысловый эффект стихотворения заключен в том, что лирическому герою отвратительны маски любого рода, так как за ними он не видит



живых человеческих лиц, а встречает лишь «бездушные образы», слышит «затверженные речи», ощущает касание «бестрепетных рук», но выйти из маскарадного мира не может. Надеясь отыскать подлинную жизнь, он уходит в сон, в свою мечту, где исчезает маскарад и нет ни масок, ни скрывающих лица «приличий». По контрасту с веселым, шумным, блестящим маскарадным миром мечта поэта и образы, встающие перед ним, оказываются обращенными в прошлое, внешне невыразительными и бедными: здесь царят запустение, покой, тишина («сад с разрушенной теплицей», «Зеленой сетью трав подернут спящий пруд», «вечерний луч», «желтые листья»). Осенний пейзаж дополняет картину угасания дворянской усадьбы, признаки которой очевидны: «высокий барский дом», аллея, а за прудом – поля, покрытые туманами. Прошлое предстает в элегических красках и тональности. Однако внешняя картина не соответствует внутренней, а противопоставлена ей. Кругом увядание, «старость», а лирический герой – ребенок, и его мечта напоминает «первое сиянье» «молодого дня». «Старинная мечта» по-прежнему юна, а звуки, связанные с ней, – «святые». Засыпающей природе контрастны чистота помыслов и чувств, радостное погружение во внутреннюю жизнь и ее созерцание.

Лирический герой возвращается к естественному, словно бы нетронутому цивилизацией, простому сознанию. Воспоминание о патриархально-поместном быте окрашивается в идиллические тона. Печальный элегический тон светлеет, и элегия смешивается с идиллией.

Противоречие между мечтой и реальностью образует трагическую коллизию в душе поэта. Драматический слом настроения происходит в тот момент, когда герой находится на вершине, в апогее воспоминания, когда он овладел мечтой («царства дивного всеильный господин»). Мотивировка слома идет с двух сторон: изнутри и извне. Во-первых, герой не может удержать мечту, потому что живет в реальности. Мечта приходит к нему на краткий миг («сквозь сон», в забытье), и он лишь на мгновение погружается в мир мечты. Во-вторых, реальность грубо вторгается во внутренний мир героя («шум толпы людской спугнет мечту мою»). Идиллическая картина при возвращении из мечты в реальность разрушается, исчезает, и мечта превращается в «обман». Поэт, однако, не хочет расстаться ни с красотой, ни с мощью искусства, а красота и сила искусства не всегда выступают сопряженными в его лирике. Трагическая раздвоенность (уход от реальности в мечту, выраженный в красоте и гармоничности элегии, и пребывание во враждебной реальности, выраженной в «уродливости» и дисгармоничности сатиры), не ведет к «новой боевой позиции»<sup>68</sup>. Лермонтов явно стремится проложить вовсе не «боевой», а по сути своей компромиссный путь в искусстве «совмещения и слияния гармонии и дисгармонии, прекрасного и безобразного, элегического и сатирического, «поэтического» и «прозаического». Такова ведущая направленность зрелой лирики, не исключая, разумеется, вспышки гармонического или дисгармонического романтизма и соответствующего ему стиля. Иначе говоря, Лермонтов не хочет оставить гармоничную поэзию красоты ради силы, а дисгармоничную поэзию силы ради красоты.

**«Молитва» (1839).** Вообще присутствие Бога ощущается не разумом, а чувством. Поэтому оно всегда таинственно. Высший мир обнаруживает себя либо красотой, либо особой внутренней жизнью. Он воздействует эмоционально и на эмоциональную сферу человека. Так, звуки в «чудной» «Молитве» непонятны, но обладают «силой благодатной», исцеляя больную душу, внося в нее мир и избавляя от страданий.

**«Молитва» (1837).** Однако по большей части Лермонтов ничего уже не просит у Бога. В другой «Молитве» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») он обращается даже не к Богу – Творцу мира, а к Богородице, которая особенно высоко почиталась народом как заступница за всех грешников перед высшим Судьей. И молится он перед иконой Богородицы не за себя, потому что его душа опустошена («пустынная»<sup>71</sup>), ее

уже не оживить и за нее бессмысленно молиться, и потому что он ни на что не надеется, а за душу «девы невинной», только что родившуюся или стоящую на пороге самостоятельной жизни. В стихотворении развернуто несколько противопоставлений: опустошенное «я» контрастно прекрасной душе, перед которой открывается мир; лирическому «я» и прекрасной душе этот мир враждебен и «холоден», и потому «дева невинная» «вручается» не холодному земному миру, а его «теплой заступнице». Здесь опыт «я» переносится на судьбу другой личности. Он говорит поэту, что только помощь, защита и забота Богородицы могут уберечь и спасти «деву невинную» от «мира холодного», т. е. избежать того печального опыта, который выпал на долю лирического «я».

Итак, поэт молится о том, чтобы вся участь «девы невинной» от рождения и до «часа прощального» проходила при попечении Богородицы. С точки зрения Лермонтова, только в этом случае человеку обеспечено естественное пребывание в земном мире. Косвенным свидетельством такого натурального порядка служит необычное для Лермонтова употребление эпитетов в их прямых, предметных или эмоционально устойчивых значениях: молодость *светлая*, старость *покойная*, час *прощальный*, утро *шумное*, ночь *безгласная*, ложе (смерти) *печальное*.

### Объективно-сюжетные стихотворения

С течением времени в лирике Лермонтова появлялось все больше символических стихотворений, в которых находили выражение темы и мотивы, характерные для лирических монологов с открыто выраженным лирическим «я».

Теми же признаками обладают и объективно-сюжетные стихотворения. Если в ранней лирике, условно говоря, Лермонтов писал непосредственно о себе, то в зрелой лирике заметно увеличилось число стихотворений объективно-сюжетных. В ранней лирике лирическое «я», как средоточие и воплощение мировых сил и противоречий, было на первом плане. В зрелой лирическое «я» в значительной мере отодвинуто на второй план. Лермонтов стремится представить мир иных людей, близкое или далекое, но прежде всего чужое сознание. Так появляются стихотворения о соседе и соседке, об умирающем офицере («Завещание»), о ребенке («Ребенка милого рожденье...» и «Ребенку»), в память А. И. Одоевского, послания женщинам, посвященные им поэтические зарисовки, об умирающем гладиаторе, о Наполеоне («Последнее новоселье») и другие.

Типично романтические темы и мотивы обретают теперь новую жизнь. Лермонтов додумывает и договаривает то, что не было додумано и договорено на ранней стадии русского романтизма ни Жуковским, ни Пушкиным, ни другими поэтами. Жуковский, например, верил в то, что несчастные любовники после смерти находят друг друга и узнают счастье. У Лермонтова в стихотворении «Они любили друг друга так долго и нежно...» влюбленные страдали в разлуке при жизни, но и за ее порогом не нашли счастья («В мире новом друг друга они не узнали»).

Постоянство трагизма – на земле и за ее пределами – каждый раз поворачивается новыми гранями и, следовательно, заложено в основе бытия, которое надо принимать непосредственно, без всяких сомнений и без рефлексии, так, как принимает мир и Бога простая казачка, качающая колыбель ребенка.

«Поэт» (1838). Отправной точкой при рассмотрении темы служит стихотворение «Поэт», разделенное на две части. В первой рассказана судьба кинжала (уподобление кинжала слову поэта или, наоборот, слова поэта кинжалу – давняя поэтическая традиция). Во второй она сопоставлена с судьбой поэта. И участь кинжала, и участь поэта прослежены во времени – прошлом и настоящем. Доли каждого трагичны, и в

этом отношении они похожи. Вместе с тем рассказанные истории самостоятельны и не самостоятельны. Они объединены и в своем прошлом, и в своем настоящем.

Прошлое – это героическое время, ушедшее безвозвратно. Прежняя «естественная» ценность кинжала сменилась «искусственной»: ныне кинжал не нужен как боевое оружие. Он употреблен в постыдной для себя и оскорбительной роли красивой и дорогой игрушки («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», «Игрушкой золотой он блещет на стене...»). Вместе с героическим прошлым канули в вечность и угроза, исходящая от кинжала, и слава. Как игрушка, он лишен заботы и поклонения.

Здесь опять виден типично лермонтовский ход мысли: героика осталась в прошлом, естественное предназначение уступило место искусственному, и в результате утраты «родной души» наступили «одиночество» и духовная смерть.

Та же трагедия коснулась и поэта. Он «свое утратил назначенье», предпочтя «злато» бескорыстной духовной власти над умами и чувствами. И тут появляется некоторая разница между судьбами поэта и кинжала.

Кинжал не «виноват» в своей трагической участи, он не изменял своему предназначению, которое стало иным помимо его «воли». Мотивировка перемены участи поэта двойственна: с одной стороны, она не зависит от поэта («В наш век изнеженный...»), с другой – идет от поэта («На злато променяв ту власть, которой свет Внимал в немом благоговенье...»). Кинжал фигурирует в третьем лице («он»), но о нем говорится от лица «я» («мой кинжал»). Отношение к поэту иное: со стороны «толпы» высокомерное, пренебрежительное и фамильярное («ты», «твой стих», «твой язык») и одновременно отдаленное («нам», «нас»<sup>72</sup>). Голосу лирического «я» в первой части соответствует голос «толпы» во второй. Получается так, что сначала лирический герой рассказывает историю кинжала, затем нынешняя «толпа» передает историю поэта, который тождествен «лирическому я». Лирический герой-поэт выслушивает укоризны со стороны «толпы». Трагическая беда сменяется трагической виной.

В стихотворении «Поэт» предстали «правда» поэта и «правда» «толпы». В дальнейшем Лермонтов их разводит, чтобы затем соединить в программном стихотворении «Журналист, читатель и писатель», выделив в «толпе» профессиональный слой и неискушенную в тонкостях поэтического искусства публику.

**«Пророк» (1841).** В этом стихотворении «правды» поэта и «толпы» несовместимы. Лермонтовский пророк – это и праведник<sup>73</sup>, свято соблюдающий поручение, данное Богом и принятое от Него («Завет предвечного храня...»). Однако в нынешнее время «толпа», как и в стихотворении «Поэт», не признает в нем пророка. На земле восторжествовали не «любви и правды чистые ученья», а злоба и порок, чувства и страсти, противоположные «заветам» Бога и ученью его пророка. Тем самым «всеведение пророка» для «толпы» мнимо («Глупец, Хотел уверить нас, что Бог гласит его устами!»), для поэта действительно («Мне тварь покорна вся земная; И звезды слушают меня. Лучами радостно играя»). Конечно, истина находится не на стороне «толпы», которая занята материальными заботами и упрекает пророка в бедности и наготе, а на стороне пророка, ибо приют истины – «пустыня», бескорыстие, презрение к богатству, сосредоточенность на духовной жизни, или, как сказал Баратынский, «В немотствующей пустыне Обретает свет высок». Здесь важно, что пророк и «толпа» отвергают друг друга и не могут найти общего языка. Очевидно также, что вина лежит целиком на «толпе».

### «Смерть поэта» (1837)

Обвинения падают на «толпу» и в этом стихотворении, но здесь у Лермонтова есть конкретный повод и конкретный адресат – «свет» и, даже точнее, – светская чернь, «толпа, стоящая у трона».

Стихотворение «Смерть поэта», как широко известно, написано сразу после кончины Пушкина, лишь только весть о ней облетела Петербург. Оно представляет собой лирический монолог, в котором гневная речь поэта-оратора состоит из резко меняющихся по своей ритмике отрывков. Столь же резко меняются тональность и стиль. С одной стороны, возвышенная, декламационная лексика, восходящая к жанру оды, с другой, – плавная задумчивая речь с воспоминаниями, размышлениями, сожалениями, обычная в элегии. С одной стороны, обличительные эпитеты, броские и негодующие:

Не вынесла душа поэта...

С другой стороны – слова и образы, взятые из элегий:

Замолкли звуки чудных песен...

Гневная инвектива сменяется рассказом («Его убийца хладнокровно...»), затем элегическим размышлением, потом снова ораторской речью и опять декламацией («А вы, надменные потомки...»). Ритм и речь передают страстное переживание поэта, исполненного негодованием и чрезвычайно взволнованного. В стихотворении есть герои (Пушкин и поставленный рядом с ним поэт Ленский из «Евгения Онегина») и антигерои (убийца Дантес и «толпа»). Речь о Пушкине выдержана в традиционных стилистических красках – либо в одическом, либо в элегическом ключе, о «толпе» – исключительно в стиле высокой сатиры. И в том, и в другом случаях Лермонтов использует типичные «поэтизмы» и перифразы. Вот пример высокой сатиры:

А вы, надменные потомки

Известной подлостью прославленных отцов,

Пятою рабскою поправшие обломки

Игрою счастья обиженных родов!

Элегический стиль, совмещаясь с риторическим, всюду окружает, обволакивает образ Пушкина:

Угас, как светоч, дивный гений,

Увял торжественный венок.

Здесь мы встречаем характерные синтаксические вопросительные конструкции, введенные в русскую поэзию Жуковским и играющие важную композиционную роль в мелодике стиха:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...

В такой же степени элегический стиль характерен и для воспоминаний о Ленском.

Переходя к образу антигероя – убийце Дантесу, – Лермонтов меняет стиль:

Его убийца хладнокровно

Навел, удар... спасенья нет:

Пустое сердце бьется ровно,

В руке не дрогнул пистолет.

Все слова здесь употреблены в своих прямых значениях: «пустое сердце» – опустошенное, равнодушное, но настоящее сердце (ср. в «Завещании»: «Пустого сердца не жалей...»), где «пустое сердце» – синоним пустой, опустошенной души). Пистолет тоже настоящий, а не метафорический (ср. в элегии Ленского: «стрела» означает пулю, выпущенную из пистолета).

Почему же при описании Пушкина и «толпы» Лермонтов прибегает к метафорической и перифрастической образности?

Во-первых, потому, что Пушкин окружен ореолом возвышенного романтического певца. Во-вторых, Лермонтов писал стихотворение не только о гибели Пушкина, но также о трагической судьбе, об уделе и об участи Поэта вообще.

В стихотворении совмещены романтический образ Пушкина и романтический образ Поэта. На факты и канву биографии позднего Пушкина наложена вымышленная и обобщенная «биография» романтического Поэта. Образ Поэта в стихотворении

Лермонтова не совпадает ни с реальным Пушкиным, ни с лирическим образом Пушкина, каким он выступает в его стихотворениях. Так, поздний Пушкин далеко не соответствовал образу, нарисованному Лермонтовым. Например, Пушкин, которому «свет» действительно наносил «неотразимые обиды», не призывал мстить и обращался к Музе с иными словами: «Хвалу и клевету приемли равнодушно И не оспаривай глупца». Пушкин умел возвыситься в стихах над злобой жизни, над суетой, над хаосом, беспорядком и устремиться к гармонии. Он думал о жизни, а не о смерти и убегал мыслью в будущее. Ему был чужд и образ певца, одиноко противостоящего «толпе» и возвышающегося над ней («Один как прежде...»).

Многие образы, обороты, контрастные сравнения, которые употребляет Лермонтов, создавая образ Поэта, расходятся с образами, оборотами и сравнениями, свойственными поэтическому языку зрелого Пушкина. Например, Пушкин избегал излишней «возвышенности», он не любил холодной «высокости», торжественной патетики. Его привлекали прозрачность стиля, точность, ясность и смелость выражений. Пушкину были совершенно чужды отвлеченные риторические формулы, которые составляют силу и энергию лермонтовского стиха («Отравлены его последние мгновенья Коварным шепотом насмешливых невежд, И умер он с напрасной жаждой мщенья, С досадой тайною обманутых надежд», «И вы не смаете всей вашей черной кровью Поэта праведную кровь!»). Наконец, Лермонтов метафорически сопоставляет Пушкина с Иисусом Христом:

И прежний сняв венок – они венец терновый,  
Увитый лаврами надели на него:  
Но иглы тайные сурово  
Язвили славное чело...

Все это имеет мало отношения к Пушкину, но вполне совместимо с романтическим образом Поэта-избранника, конфликт которого с окружающим миром выглядит трагически неразрешимым. Гибель Пушкина послужила для Лермонтова поводом воплотить образ возвышенного Поэта, вынужденного жить среди враждебной «толпы», страдающего в духовном одиночестве и жертвующего своей жизнью, подобно Христу, ради истины и людей.

В этой связи в стихотворении «Смерть поэта» существенна еще одна настойчиво проходящая тема. Речь идет о мягких упреках Поэту, который покинул обычную и естественную для Поэта идиллическую обитель («Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...») и «вступил... в свет». Здесь проясняется позиция самого Лермонтова, как автора стихотворения. Он причисляет себя к духовным собратьям Поэта, к старой родовитой аристократии, к «обиженным родам», которые ныне вытеснены «надменными потомками Известной подлостью прославленных отцов». В этом случае Лермонтов солидарен с Пушкиным.

Окружение, враждебное Поэту, названо отчетливо и конкретно – «жадная толпа, стоящая у трона». Она отчуждена как от Поэта («Не *вы* ль сперва так злобно гнали...»), так и от лирического «я» и автора («А *вы*, надменные потомки...»). Особенно остро отчуждение чувствуется в стихах:

И прежний сняв венок – *они* венец терновый,  
Увитый лаврами надели на него...

Но, если есть «они», значит есть и «мы». Косвенно это подтверждается строкой: «Не мог шадить он *нашей* славы...». «Мы» – это те из родственных Поэту (и Пушкину) душ, кто увенчал его славой (поэтическим венком), а «они» – те, кто коварно завлек Поэта (и Пушкина) в свою, чуждую певцу-избраннику среду и кто снял с его головы прежний венок и надел иной, терновый венец. Романтический Поэт (Пушкин) погиб, стало быть, потому, что поддался обману («Зачем поверил он словам и клятвам ложным...») и совершил ошибку, думая, что «сердце вольное и пламенные страсти»

могут жить и в своей естественной среде, и в искусственной и враждебной – «свете завистливом и душном». Поэт (и Пушкин) потерпели жизненный и творческий крах вследствие компромисса с придворной знатью, с которой компромисс невозможен и которая должна быть избалована и отвергнута.

«Смерть поэта» – это попытка установить прямой контакт Поэта с царем, это также попытка найти национальное согласие и национальную гармонию. Арест Лермонтова за стихотворение «Смерть поэта» развеял эти надежды: стало ясно, что царь не нуждается в Поэте и поддерживает не Поэта в его идее союза царя и народа (нации) на основе любви, а придворную аристократию. После стихотворения «Смерть поэта» Лермонтову нужно было искать новую опору поэтическому творчеству. Эти поиски поэт вел на почве реальной действительности, пристально вглядываясь в происходящие в ней явления и события.

### Поэмы

В зрелый период Лермонтов написал шесть поэм («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Тамбовская казначейша», «Беглец», «Мцыри», «Демон» и «Сказка для детей»).

**«Песня про купца Калашникова» (1837).** Характерное для поэта столкновение прошлого и настоящего, часто встречающееся в лирике («Бородино» и др.), отражено и в поэме «Песня про... купца Калашникова», только в ней более подчеркнут народно-эпический смысл событий и конфликта. Фольклорно-эпическая основа «Песни...» сообщает уникальность поэме, которая не имеет соответствий в его поэжном творчестве.

Поводом к написанию «Песни...» послужила, возможно, история, происшедшая в Петербурге в 1836 г. и занявшая на некоторое время внимание общества. Лермонтов был в это время в Петербурге, и логично предположить, что тогдашние события стали ему известны. Цензор А. В. Никитенко записал в своем «Дневнике» (апрель и май): «За комедией Гоголя («Ревизор» – В. К.) на сцене последовала трагедия в действительной жизни: чиновник Павлов убил или почти убил действительного статского советника Апрелева, и в ту минуту, когда тот возвращался из церкви от венца с своею молодой женой. Это вместе с «Ревизором» занимает весь город». И далее: «Удивительные дела! Петербург, насколько известно, не на военном положении, Павлова велено судить и осудить в двадцать четыре часа военным судом. Его судили и осудили. <...> Публика страшно восстала против Павлова как «гносного убийцы»...». Но история на этом не кончилась: «Между тем вот что открылось. Апрелев шесть лет тому назад обольстил сестру Павлова, прижил с нею двух детей, обещал жениться. Павлов-брат требовал этого от него именем чести, именем своего оскорбленного семейства. Но дело затягивалось, и Павлов послал Апрелеву вызов на дуэль. Вместо ответа Апрелев объявил, что намерен жениться, но не на сестре Павлова, а на другой девушке. Павлов написал письмо матери невесты, в котором уведомлял ее, что Апрелев не свободен. Мать, гордая, надменная аристократка, отвечала на это, что девицу Павлову и ее детей можно удовлетворить деньгами. Еще другое письмо написал Павлов Апрелеву накануне свадьбы. «Если ты настолько подл, – писал он, – что не хочешь со мной разделаться обыкновенным способом между порядочными людьми, то я убью тебя под венцом». Павлов был сослан на Кавказ солдатом. Теперь публика встала на его сторону: «Еще благородная черта его. Во время суда от него требовали именем государя, чтобы он открыл причину своего необычайного поступка. За это ему обещали снисхождение. Он отвечал:

– Причину моего поступка может понять и оценить только Бог, который и рассудит меня с Апрелевым».

Таким образом, сюжет «Песни...» Лермонтов нашел в современности, увидев в Павлове, вступившемся за честь семьи, черты героической личности. Однако поэт обработал сюжет в народно-эпическом духе, перенеся события в русское средневековье. С этой целью Лермонтов воспользовался широким фольклорным материалом, в частности историческими песнями об Иване Грозном, не прибегая к какому-либо одному конкретному источнику.

Фольклорное начало выдержано во всем тексте «Песни...» – в строе народной речи, в стилистике, лексике, синтаксисе, стихе. Стих «Песни...» – безрифменный, четырехударный с дактилическим окончанием («Лишь один из них, из опричников. Удалой боец, буйный молодец...»). К особенностям фольклорной традиции относятся также перехваты и подхваты, скрепляющие стих (повторы конца строки в начале следующей). Как и в народных песнях, у Лермонтова широко используются анафоры. Народный характер стиха поддерживается и тем, что Лермонтов под одним ударением объединяет два слова: царю грозному, думу черную, упал за смертью, как возговорил, вольной волею и др.

В стилистике народной песни употребительны отрицательные сравнения, зачины («Не сияет на небе солнце красное. Не любятся им тучки синие...», «Не встречает его молодая жена, Не накрыт дубовый стол белой скатертью»), синонимические или тавтологические повторы с парными глаголами, прилагательными, наречиями или существительными («И гуляют-шумят ветры буйные», «Не шутку шутить, не людей смешить», «Прогневался гневом, топнул о землю», «Отвечай мне по правде, по совести», «наточить-наострить», «одеть-нарядить», «смертью лютою, позорною», «Торговать безданно, беспошлинно» и др.). К стилистике и тропике русского эпического фольклора Лермонтов обращается и в тех случаях, когда вводит постоянные эпитеты (конь – добрый, сабля – острая, воля – вольная, смерть – лютая), уменьшительные и ласкательные слова (голубушка, сторонущка, детинушка), краткие (стар человек) и полные (топором наостренным, У ворот стоят у тесовых) народно-речевые формы прилагательных, некоторые формы деепричастий (играючи, пируячи), глаголы с двойными приставками (приздумалась, поистратилась), также «высокие» формы сочетания глагола с приставкой (возговорил) и специфически народную лексику (супротив, нониче, промеж и др.).

Эпический характер «Песни...» подчеркнут и тем, что ее поют гусяры – сказители-песельники. Они одновременно слагают и исполняют ее. Стало быть, события в песне освещаются не от лица автора, а от эпических народных поэтов. Гусяры начинают «Песню...», заканчивают непосредственным обращением к слушателям каждую главу и завершают эпическое повествование. Это связано с тем, что авторский голос не допускается в «Песню...», чтобы не нарушить духовное единство изображаемого мира, которое несут с собой гусяры.

При этом речевое единство (все персонажи говорят фольклорным языком) конфликтует с содержанием «Песни...», с ее сюжетом.

С одной стороны, сюжет демонстрирует начавшийся раскол патриархального мира, родового и семейного уклада, с другой – содержание и форма «Песни...» противопоставлены современности и ее художественным формам, подобно тому, как исчезнувшее героико-трагическое прошлое, выраженное в общественно-значимой безличной форме, противопоставлено безгеройно-трагическому настоящему, выраженному в потерявших, по утверждению Лермонтова во многих стихотворениях, общественное значение личных формах лирической и лироэпической поэзии. «Песня...» содержала в себе современный художественно-общественный смысл, поэтому купца Калашникова и опричника Кирибеевича можно рассматривать в качестве типичных и вместе с тем осложненных лермонтовских героев-антагонистов, воплощающих два конфликтных начала – «соборное», патриархальное с человеком

«простого» сознания, выполняющим роль героя-мстителя, который сражается и гибнет за свою честь, и личное со своевольным героем-индивидуалистом, справедливо наказанным за поругание чести, нарушение «христианского закона», господствующих обычаев и норм социально-бытового поведения.

Введение такого рода романтических героев в эпическое повествование существенно изменило характер народного эпоса, которому несвойственно изображение бытовой стороны жизни. В эпической «Песне...» есть влияние жанра бытовой повести. Если с Калашниковым связано представление о средневековом русском «рыцарстве», представителем которого неожиданно оказывается купец, а не боярин или дворянин, то с Кирибеевичем в «Песню...» входит представление о романтическом, демоническом, эгоистическом и злом начале, которое разрушает цельность патриархального мира и которое порождено деспотизмом царской власти. В результате такого эпико-романтического подхода к истории характер сохраняет и черты эпического, и черты лирико-романтического свойства. Он выступает исторически детерминированным, поскольку психология героя становится производным от исторической реальности и вместе с тем романтизированным: героям-антагонистам присущи признаки типовых для Лермонтова романтических персонажей. Тем самым романтический конфликт найден в русском средневековье, и это свидетельствует о его всеобщности и «вечности». Однако романтическое содержание прочно вписано в историю, в эпические формы народной поэзии и фольклорной речи.

Наконец, адрес «Песни...» – негероическое нынешнее время и поколение. В. Г. Белинский писал о том, что смысл поэмы «свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошлое, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем»<sup>84</sup>. Поведение Калашникова на этом фоне – действенный пример, обращенный к современному поколению.

Степан Калашников, как герой средневекового прошлого, испытывает на себе тяжесть «царской милости». Он зависит от исторических обстоятельств, которые побуждают его бросить вызов обидчику. «Песня...» потому и получила достоинство эпического произведения, что месть Калашникова имеет не только личную мотивировку, но и общенародную, общезначимую. Калашников бунтует не против существующего общественного уклада, а против его нарушения. Он оскорблен и не согласен с попранием привычных жизненных устоев, защищает общечеловеческие и конкретно-исторические нормы, освященные традицией и христианским законом, установленные веками народной жизни. В этом смысле его протест связан с отстаиванием патриархального уклада, в котором он чувствует себя защищенным. Кирибеевич и Грозный, нарушая вековые моральные нормы, нарушают и общечеловеческую этику, покушаясь на личную свободу и честь. С этой точки зрения Кирибеевич выглядит своевольным индивидуалистом, Иван Грозный – тираном.

Патриархальный порядок обеспечивает Калашникову человеческое достоинство, крушение его делает героя уязвимым и несет ему гибель. Едва патриархальный уклад дает трещину, Калашников оказывается выброшенным из жизни.

Герой живет в то время, когда личности как таковой еще нет, поскольку человек не мыслит себя отдельно от общественного целого и не противопоставлял себя ему. Это означает, что и понятия свободы в современном Лермонтову европейском понимании у Калашникова не было и не могло быть. Человек того времени, как замечательно показал Лермонтов, – раб царя и раб Божий. Калашников, как купец, лично свободен, но свобода от царя, от Бога, от уклада жизни ему не нужна. Герой только и может существовать в патриархальном, самодержавном и иерархически устроенном мире, где он занимает твердое и прочное место.



Проникновение Лермонтова в своеобразие средневековья дает поэту возможность по-новому повернуть обычный образ героя-мстителя, который лишается эгоистического своеволия, поскольку его протест в данном случае совпадает с народной точкой зрения и находит в ней опору. В личной обиде Калашников увидел общественный смысл: оскорблен не только он, не только его семья и его род, но и весь народ с его правдой и совестью.

К этому надо добавить, что героем, защищающим традиционные национальные устои, выведен купец, представитель того сословия, которое во времена Лермонтова прочно сохраняло старинные национальные обычаи и патриархальные нравы. Именно народ и купец Калашников верны христианскому закону, церкви и связанным с ними обычаям и обязанностям. Кирибеевич не вспоминает о христианском законе, он равнодушен к религии, которая вошла в плоть и кровь народа и семьи Калашникова, став частью их домашнего обихода. И когда Степан Парамонович говорит: «И жил я по закону Господнему», он имеет в виду то народное православие, которое закрепилось в церковных и домашних обрядах и обычаях. Речь идет о том, что закон как правовой юридический инструмент не существует, а есть лишь закон христианский, закрепленный в памяти народа. Эту память и хранят гусяры.

Для Лермонтова эпоха Грозного важна и с точки зрения связей между людьми. Время Грозного (как, впрочем, и современность) осознано периодом ломки родовых отношений. Между родами, семьями виден антагонизм, и боярская семья отлична от семьи купеческой. Не случайно в «Песне...» подчеркивается, что Кирибеевич из семьи Малютиной, Степан Калашников бросает упрек жене: «Уж гуляла ты, пиновала ты, Чай, с сынками все боярскими!..» Иван Грозный спрашивает у опричника: «Или с ног тебя сбил в кулачном бою На Москве-реке сын купеческий?»

Социальное различие между Калашниковым и Кирибеевичем значительно для художественного смысла «Песни...»: социальные отношения извращают подлинную природу людей, угрожают их единству и согласию, противостоят народным устоям и народной психологии, сложившейся, как утопически изобразил Лермонтов, на основе единого родового существа русской национальности.

Кирибеевичу – носителю личного произвола, разрушающего родовые отношения, принятые и усвоенные всем народом, – противостоит Степан Парамонович Калашников, защитник народных обычаев и христианского закона. Поэтому романтический протест личности, выходящей один на один в бой с попраным христианским законом, обретает широкий эпический размах.

Бой Калашникова с Кирибеевичем происходит на виду всего народа. Эмоциональным выражением смертельного поединка и вместе с тем величия нравственной идеи, заключенной в нем, служит предшествующее бою описание, передающее чувство справедливости предстоящего возмездия.

Совершенно иной эмоциональный колорит у описания, предшествующего казни Калашникова. Оно содержит внутреннюю тревогу. Заунывный гуд-вой колокола совмещен с мрачной веселостью палача.

Пред лицом Ивана Грозного Степан Калашников на виду всей Москвы, ее Кремля и церковью всей святой Руси защищает личную честь и народную правду. Но, защищая христианский закон, он одновременно и преступает его. Дело в том, что честный открытый бой с противником – своего рода национальный «рыцарский» поединок, «рыцарское» игрище на русский лад. Оно предполагает измерение силы, ловкости, удачи при столкновении одного человека с другим. Тут нет места посторонним соображениям – обиде, зависти, корысти, личной мести. Бой же Калашникова с Кирибеевичем – не обычный кулачный бой, а смертельный. Степан Парамонович вышел не только с намерением постоять за правду, но и отомстить и даже непременно убить обидчика. Если Кирибеевич, как своевольная личность, не сомневается в праве

Калашникова мстить, то христианский закон, чуждый эгоистическим претензиям личности, не предусматривает такого права. Потешный бой не может стать умышленным и преднамеренным убийством. Форма открытого и честного поединка утрачивает свою природу и скрывает личную месть, хотя бы эта месть и была оправдана высокими соображениями о защите правды народной и «закона Господнего».

Двойственный характер боя определен двойственностью поведения Калашникова. С одной стороны, он защищает закон, карая своего обидчика и нарушителя общенародных обычаев, с другой – превращается в мстителя и убийцу. Он не обращается к царю, который в качестве блюстителя христианского закона, обязан восстановить справедливость и наказать Кирибеевича, а самовольно вершит личный суд («И я выйду тогда на опричника, Буду насмерть биться до последних сил...»). Не подлежит сомнению, что преступление Калашникова – намеренное убийство оскорбившего и опозорившего его человека – высокое преступление, месть за поруганное достоинство и самим народом определенные нормы общежития. Однако поступок Степана Парамоновича ставит его выше чтимого им родового закона.

Поведение Калашникова предосудительно и в другом отношении: «правила» поединков, утверждая благородство бойцов, категорически запрещали наносить удары в голову и в лицо. Это означало, что нужно остерегаться нечаянной смерти и нельзя покушаться на достоинство человека. Целью ударов должны быть только части тела от шеи до пояса. Кирибеевич ударил Калашникова «посередь груди», т. е. не нарушая «правил», Калашников «ударил своего ненавистника Прямо в левый висок со всего плеча».

Дважды преступив закон, Степан Парамонович склоняет перед ним голову.

В связи с этим очень существенно отношение к Калашникову Ивана Грозного, гусярлов и Лермонтова.

Научная литература, как правило, не благоволила к Ивану Васильевичу, считая, что царь изображен деспотом и тираном, жестоко казнившим смелого купца. Однако никакой особой жестокости в действиях Ивана Грозного нет, если принять во внимание суровые нравы эпохи, весьма далекие от гуманистических моральных и этических норм. Царь выведен в поэме хранителем общерусского христианского закона, и ему волей судьбы поручена высшая светская власть над народом. Он твердо выполняет общие установления, и его нельзя упрекнуть в забвении обычаев. Он, как и подобает царю, «пирует во славу Божию, В удовольствие свое и веселие». Кирибеевича он наставляет свататься по русскому обряду. В сцене казни Иван Грозный тоже стремиться поступить по справедливости. Узнав, что Калашников убил его любимого опричника «вольной волею», т. е. умышленно и намеренно, царь, соблюдая христианский закон (в большей мере – букву, а не дух), обязан наказать его за совершенное преступление. Одновременно он по достоинству ценит прямоту и правдивые слова купца, обещая позаботиться о его роде.

Наконец, казнь Калашникова он тоже обставляет согласно обычаям. Многие исследователи почему-то милость Грозного склонны понимать лишь как жестокую иронию. Между тем, если это и ирония, то «историческая». Ее нельзя оценивать, применяя к ней нравственные мерки XIX в. или современные. Если же следовать духу эпохи, то нужно признать, что Иван Васильевич по-настоящему оказывается и справедливым, и милостивым. Другое дело, что такая «милость» выглядит злой, кощунственной и какой-то извращенной насмешкой над человеческой личностью.

С точки зрения Ивана Грозного, Калашников должен быть казнен «казнью лютою, позорною», потому что он бросил вызов царю, проявил буйство, «вольной волею», не случайно, убив царского любимого опричника. Потешный бой предусматривал не наказание победившего, а царскую награду:

Кто побьет кого, того царь наградит,

А кто будет побит, того Бог простит!

Калашников превратил кулачную забаву в смертоубийство. Признаваясь в своем желании убить Кирибеевича, купец противопоставляет себя как личность царю:

А за что про что – не скажу тебе,

Скажу только Богу единому.

Калашников и Кирибеевич неожиданно сближаются: один утаивает от царя правду об Алене Дмитриевне (гуслиры приравнивают рассказ Кирибеевича к обману: «Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич! Обманул тебя твой лукавый раб, Не сказал тебе правды истинной...»), другой не открывает своих подлинных побуждений, нисколько не раскаивается в содеянном. Однако герои одновременно и расходятся: Кирибеевич «обманывает» ради удовлетворения личной страсти, Калашников – ради охранения достоинства рода и своей чести.

В том, что царь не обнаруживает никакой особенной жестокости и свирепости по отношению к Калашникову, которые выходили бы за рамки исторической эпохи, убеждает освещение эпизода казни в словах гуслиров. Их голос – голос народа, они поют от его имени, они хранители его исторической памяти. Гуслиры не осуждают Ивана Грозного (хотя прямо осуждают Кирибеевича), в эпически нейтральном тоне излагают события. Они сочувствуют Калашникову, понимают его обиду, уважают его отвагу, скорбят о его казни, помнят о нем, но купец в их глазах еще и «головушка бесталанная». Над его могилой «гуляют-шумят ветры буйные». Для гуслиров личная месть Калашникова не вмещается в законы христианского мира, она выпадет из него. В последних словах гуслиры провозглашают славу в честь всего народа христианского, который и выступает хранителем веры, национальных обычаев, обрядов и морали.

Для Лермонтова в «Песне...» были существенны и другие смыслы. Во-первых, гуслиры – древние поэты, которые складывают песни, черпая материал из народного опыта. Их песни нужны народу, для которого гуслиры и поют. Сложной им песней «тешил» «православный народ». Во-вторых, единство средневекового христианского мира, сохраняя цельность, начинает расшатываться: на арену истории выходит личность, которая одновременно и защищает, и нарушает бытовые моральные нормы, подрывая общественные устои. Следствием такого состояния выступает разрыв между народом и царем. Народ становится хранителем патриархального порядка, тогда как царю недоступны глубинные внутренние причины поступков людей, которые от него утаены и скрыты. Царь лишь формально соблюдает обычай: он не мстит Калашникову за смерть опричника, но невольно творит расправу, не зная всей правды. Из-за этого справедливость и милость становятся слепыми и бездушными. Причина заключается в том, что в эпоху Грозного между царем и народом стоит опричник, в новое время – дворянская верхушка, толпящаяся у трона. Распад непосредственных и прочных связей между народом и царем, внутри общества выдвигает на первый план личность, которая либо нарушает традиционные установления, либо мстит за их нарушение. И в том, и в другом случае, в прежние и нынешние времена протест, бунт и мятеж личности неизбежно принимают двойственный по содержанию и форме характер: законный и незаконный, гуманный и антигуманный, героический и мстительный, общенародный и эгоистический.

В «Песне...» Лермонтов сделал значительный шаг вперед в художественном изображении истории. Поступки и психология персонажей обусловлены средой, обстоятельствами жизни, бытом. Все это выводило «Песню...» из круга романтических произведений обычного типа. И вместе с тем романтизм из «Песни...» не изымается. Историческая среда существует как мыслимая антитеза современности и как поэтический вымысел, идеализирующий эпоху Грозного, патриархальный образ жизни, вмещающий общенародные этические нормы и мотивирующий протест героя.

Зависимость персонажей от среды получает романтическую интерпретацию. Это позволяет Лермонтову увидеть ценность личности в ее общности с народным целым. Калашников значителен как личность тем, что разделяет народные представления о христианском законе, о нравственных нормах. В них он находит опору своим поступкам и черпает силы для отражения зла. Однако Калашников, как и другие лермонтовские герои, способен на сопротивление и гибель, но никак не на победу. Этим демонстрируется трагизм положения персонажей во враждебном мире, мощь которого превышает их физические и духовные возможности.

Художественное решение проблем, поднятых в «Песне...», сказалось в последующих произведениях Лермонтова.

В поэтном творчестве поэту свойственна некоторая контрастность, сочетающаяся с преемственностью. Так, следующая поэма – «Тамбовская казначейша» – по своим истокам (анекдот) никак не связана с «Песней...», основанной на историческом предании и фольклорном материале, однако общим в них становится обращение к быту и сюжет – героический в «Песне...» и спародированный в «Тамбовской казначейше». Поэмы «Мцыри» и «Беглец» посвящены судьбам кавказских юношей, но один из них рвется в родную среду, чтобы слиться с ней, а другой нарушает древние обычаи и изгоняется из горского общества. Поэме «Демон» противостоит «Сказка для детей», но они связаны демоническими персонажами, обитающими, однако, в разных сферах. Создается впечатление, что поэмы пишутся по принципу трагедии: Лермонтов переинтерпретирует и отчасти пародирует либо тему, либо персонажей, либо характер изображения.

**«Мцыри» (1839).** Герой поэмы стал пленником русского генерала; он помещен в монастырь, где был «Искусством дружеским спасен». Мцыри – не трус, он смел, отважен, в нем проснулся могучий дух отцов, он всей душой стремится в горы, в родное общество, хочет жить по обычаям предков. И – не может. Кавказ отталкивает от себя Мцыри, как и Гаруна, но, конечно, по совершенно другим причинам.

Характер Мцыри (в переводе: послушник) обозначен в эпиграфе из 1-й Книги Царств (Библия): «Вкушая, вкусив мало меда, и се аз умираю». Эпиграф приобретает символический смысл и свидетельствует не столько о жизнелюбии Мцыри, сколько о трагической обреченности героя. Вся поэма, кроме эпического зачина, представляет собой исповедь-монолог Мцыри, где он выступает главным действующим лицом и рассказчиком. Хотя Мцыри рассказывает о своих приключениях уже после того, как найден монахами и вновь водворен в монастырь, речи Мцыри придана синхронность слова и переживания, слова и действия.

Мцыри прежде всего герой действия, непосредственного поступка. Жизнь для него – значит действовать. В отличие от героев пушкинских романтических поэм Мцыри – «естественный» человек, вынужденный жить в неволе монастыря. Бегство в естественную среду означает для него возвращение в родную стихию, в страну отцов, к самому себе, куда зовет его «могучий дух», данный ему с рождения. Мцыри откликается на этот зов природы, чтобы ощутить жизнь, предназначенную ему по праву рождения. Однако пребывание в монастыре наложило свой отпечаток – Мцыри слаб телом, жизненные силы его не соответствуют могуществу духа. Причина заключается в том, что он отдален от естественной среды воспитанием в чуждом и неорганичном для него укладе. Раздвоенность и противоречивость Мцыри выражаются в тоске по родине, куда он стремится и которую воспринимает как полную свободную, идеальную среду и в трагической гибели иллюзии, будто он может стать частью природного мира и гармонически слиться с ним. Внутренняя коллизия – могущество духа и слабость тела – получает внешнее выражение: открытый, распахнутый природный мир и замкнутость, чужеродность монастыря. Могучий дух обречен на

гибель в несвойственном ему укладе, но и убежавший на волю Мцыри оказывается неприспособленным к ней. Это выражается в его метаниях по кругу.

В основе сюжета, таким образом, лежит традиционная романтическая ситуация – бегство исключительного героя из неволи, которое является не приобщением к иному культурному укладу, а возвращением в родную среду. На этом пути к свободе герой терпит поражение, но и тот уклад, в котором он вырос (монастырь), также уходит в небытие. Исключительная индивидуальная судьба сопоставляется с вечностью и растворяется в ней, и это вносит в поэму примирительную ноту.

Одновременно тревоги и страдания частного человека остаются неразрешенными, порыв к свободе неудовлетворенным, и результатом становится невозможность примирения. Как нарушение горских обычаев («Беглец»), так и стремление следовать им не приводят героев к победе, обрекает на одиночество и гибель. Горские обычаи торжествуют и не умирают, как торжествует и не кончается жизнь, но судьба личности всегда и всюду остается трагичной. Таковы противоречивость бытия и противоречивый ход истории. Поэма «Мцыри» при сосредоточенности конфликта на частной судьбе не чужда вечных, бытийных, мистериальных мотивов, поскольку действие разворачивается на фоне всего мира («Кругом меня цвел божий сад...»). В поэме «Демон» эти мотивы становятся центральными.

**«Демон» (1841).** Эта романтическая поэма создавалась Лермонтовым в течение 10 лет. Ее окончательная редакция сложилась в 1839 г. При жизни Лермонтова поэма не была опубликована и впервые появилась за границей.

Сюжетом «Демона» послужила легенда о падшем ангеле, когда-то входившем в свиту Бога, но затем возроптавшем на Него за то, что Бог будто бы несправедлив и допускает зло. Образ Демона восходит к ветхозаветному пророчеству о гибели Вавилона, в котором говорится о падшем ангеле, восставшем на Бога. Отпав от Бога, ангел стал демоном, слугой Сатаны, и ополчился на Бога якобы из любви к человечеству и с расчетом на то, что люди покинут Бога. За это он был наказан бессмертием и вечным изгнанием. Однако посеянное демоном зло не принесло плодов добра. Оно так и осталось злом, не исправив человечество, а породив еще больше грешников. И тогда демон разочаровался в Сатане.

Он решил помириться с Богом. Сюжет легенды предполагает конфликт исполинских героев (Сатаны, Демона) с Богом. Поэтому местом действия становятся заоблачные сферы, астральное пространство. Литературная традиция трактовки мистериального сюжета восходит к поэме Мильтона «Потерянный рай».

Лермонтов написал поэму о том, что случилось после бегства ангела от Бога и после разочарования демона в Сатане. Вопросы, которые были поставлены Лермонтовым в поэме, звучат примерно так: возможно ли искупление грехов, возвращение в лоно Бога, если герой поэмы – Демон – не собирается отказываться от своих прежних убеждений? Может ли примириться с Богом тот, кто Божьего мира не принимает и кто по-прежнему остается индивидуалистом, противопоставляющим всему миру свое «я»? Может ли падший ангел, вновь ищущий согласия с Богом, творить добро?

Чтобы разрешить эти художественные задачи, Лермонтов выдвигает две идеи. Одна из них – романтическая мысль о любви, спасающей от одиночества и изгнания. Предполагается, что, полюбив земную женщину, Демон может вновь приобщиться к Божьему миру. Земная женщина своей любовью должна возродить героя, который встанет на путь добра. Вторая мысль противоположна первой: если земная любовь благотворна для Демона, то чувство Демона к земной женщине пагубно. Дьявольская страсть несет человеку гибель. Итак, поэма основана на двух несовместимых и отрицающих друг друга идеях, которые реализуются в ходе романтического конфликта,

приобретающего мистериальный характер, – развертывающуюся на небесах распря Демона с Богом.

Демон некогда вступил в конфликт с Богом и созданным им мирозданием. По убеждениям Демона, мирозданье устроено плохо. Так как творец мира – Бог, то, стало быть, он и виноват в несовершенстве своего творения. Демон воспринимает созданный Богом мир как нанесенную ему личную обиду. Она имеет своим основанием, казалось бы, любовь Демона к людям. Из этой любви и из чувства обиды на Бога вырастает мятеж, бунт Демона, обращенный против Творца. Демон понимает его как справедливую месть за несовершенство мира. Бунт Демона, олицетворяющего злое начало, с одной стороны, расширяется до грандиозных пределов Вселенной и доходит до полного отрицания всего, что создано Богом; с другой стороны, бунт суживается до разочарования и протеста каждой отдельной личности, неудовлетворенной несовершенством земного мира.

В поэме «Демон» центральный персонаж не враждует с Богом, он хочет достичь с Ним мира, гармонии, вновь почувствовать ценность добра и красоты («Хочу я с Богом помириться.

Хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру»). Казалось бы, Демон лишен недостатков человеческой природы – он вечен. Будучи «чистым херувимом», Демон

Не знал ни злобы, ни сомненья,

И не грозил уму его

Веков бесплодных ряд унылый...

Вечность не была ему в тягость. Но все изменилось с тех пор, как Демон отпал от Бога. По своей роли он стал носителем и сеятелем зла. С тех пор два чувства угнетали Демона: он властвовал ничтожной землей и скучал:

Давно отверженный блуждал

В пустыне мира без приюта...

Власть над ничтожной землей – не слишком большая честь для безгранично амбициозного Демона. Он, «счастливый первенец творенья», решает вернуться в свиту Бога, вновь обрести ангельский чин. Однако Демон по-прежнему презирает землю, ее природу, все человечество, весь сотворенный Богом мир. Величественные, роскошные и дикие картины горного Кавказа, открывшиеся его глазам, не трогают его.

Все это означает, что через земную природу Демон не мог возродиться к новой жизни. Природа была бессильна вдохновить Демона на добро, она не меняла ни его духа, ни его души.

Перелом в Демоне происходит в тот миг, когда он увидел Тамару. В ней играли жизнь, молодость, она была детски чиста, весела и наивна, превосходя естественностью саму природу:

И улыбается она,

Веселья детского полна...

Здесь, в этом месте, речь повествователя (поэма «Демон» имеет подзаголовок «Восточная повесть») вторгается «восточный» стиль, передающий впечатления Демона:

Клянусь полночною звездой,

Лучом заката и востока...

В этот миг в Демоне возникло желание переродиться, и он подумал, что такая попытка может закончиться успехом, если его полюбит земная женщина, в которую он должен вдохнуть любовь к себе и которую он полюбит сам. Отныне любовь к Тамаре и потребность внушить ей любовь к себе занимает все существо Демона, потому что через любовь к земной женщине гордый дух надеется вновь прикоснуться к мировой гармонии. Живая красота Тамары рисовала перед Демоном некогда обретенное и потом потерянное счастье. Если после утраченного счастья душа Демона омертвела, стала

опустошенной и немой, если его «грудь» была «бесплодной», если чувства ему ничего не говорили, кроме злобы, зависти, ненависти и презрения, если в нем ничего не рождалось – ни звуков, ни слов, то теперь любовь пробудила его к творческой жизни («В нем чувство вдруг заговорило Родным когда-то языком»).

Итак, любовь наполнила душу Демона и вытеснила из нее все остальные желания. Все, что есть на свете великого, мощного и драгоценного, стало ничтожно перед любовью к Тамаре. Неземная страсть сделала Демона поэтом, обладающим неземной музыкой речи.

Однако на пути к сердцу Тамары Демон встретился с препятствием: его заочная возлюбленная, которая еще не подозревает о своей участи, – невеста. Чтобы Тамара досталась только ему, «лукавый Демон» возмущает жениха Тамары «коварною мечтою» и способствует его гибели. Однако остается память Тамары о женихе, остается ее неутешная горе. Демон стремится уничтожить и их, предлагая Тамаре свою любовь и смущая ее душу сомнением в необходимости хранить верность возлюбленному и память о нем («Не плачь, дитя, не плачь напрасно!»).

Вторгаясь в жизнь Тамары, Демон разрушает устойчивый, наивный мир патриархальной цельности. Его любовь к Тамаре исполнена эгоизма: она нужна Демону для собственного возрождения и возвращения утраченной гармонии с миром. Для замысла Демона чрезвычайно важно, чтобы не только Демон полюбил земную женщину, но и чтобы земная женщина полюбила неземное существо, неземной дух. Жестокость умысла Демона состоит в том, что земная душа Тамары и неземная душа Демона несовместимы. Тамара – плотское существо. Демон – бесплотен. Между ними не может быть гармонии. Любовь Тамары к Демону означает, равно как и любовь Демона к Тамаре, либо гибель Тамары, либо крах надежд Демона. Кто-то из героев либо оба должны пасть жертвами любви, если она будет пробуждена. Демон заранее требует такой жертвы от Тамары. Сам он не хочет жертвовать ничем. Уговаривая Тамару забыть о погибшем женихе, он с тем же презрением, как и раньше, убеждает ее в ничтожестве земной жизни и доли человека. И тут же открывает перед ней картины вечной космической жизни («На воздушном океане Без руля и без ветрил Тихо плавают в тумане Хоры стройные светил...»). Там, в этом необозримом, холодном и чуждом Тамаре мире, куда Демон увлекает Тамару и где он чувствует себя господином и хозяином, нет ни радости, ни горя, ни прошедшего, ни настоящего, ни памяти, ни забвенья, ни зла, ни добра. Это не земля, не небесный рай, – это область обещанного обитания Тамары, где властвует изгнанник рая.

С явлением Демона и с его речью Тамара погружается в неведомое ей царство. Слова и звуки, льющиеся из его уст, тоже поражают Тамару своей неземной новизной, небывалой, доселе никогда не слышанной выразительностью:

И этот голос чудно-новый,  
Ей мнилось, все еще звучал.

В голосе Демона есть не смысловое, а мощное музыкально-поэтическое обаяние. Этот голос обладает убеждающей магической силой, и Тамара смущена и потрясена не столько значениями слов, сколько веющей от слов и речи Демона, от звуков его голоса музыкальной мощью. Тамара не может объяснить, что же содержали в себе слова Демона, но она ощущает, как ее душа словно покидает плоть и землю, устремляясь к чистой духовности, в горние выси и желая преодолеть земное притяжение.

Чувствуя таящуюся в этих переживаниях опасность, она умоляет отца отдать ее в монастырь. Но и там «дума преступная» неотступно преследует ее сердце, которое уже не может предаться «восторгам чистым». Мир для Тамары теперь «одет угрюмой тенью»,

И всё ей в нем предлог мученью –  
И утра луч и мрак ночей.

Встреча с Демоном означает для Тамары потерю естественности и погружение в область познания. Земная любовь сменяется могучей, сверхчеловеческой страстью, цельный внутренний мир дает трещину, являя противоборство добрых и злых начал, выступающих как верность прежней любви и неясная мечта («Все беззаконною мечтой В ней сердце билось как прежде»). Отныне противоречия раздирают душу Тамары и терзают ее. Она как бы вкусила от древа познания и узнала сомнения. С тех пор княжна погружена в думу. Душа Тамары становится ареной борьбы обычаев, патриархальных устоев и нового, «грешного» чувства.

Искушая Тамару, Демон представляется ей страдальцем, которому опостытели зло, познание и свобода, нелюбовь неба и земли, отверженность, бесприютность и одиночество. Он просит любви и участия к его страданиям и душевным терзаниям, уверяя, что впервые полюбил земной любовью, впервые познал мучения любви. Жалуясь Тамаре на свое бессмертие в скуке одиночества, Демон раскрывает перед ней такие страдания, которые незнакомы героине. Демон лелеет свои мучения, потому что они, во-первых, отличны от людских, во-вторых, по грандиозности и безнадежности не могут сравниться с мучениями людей.

Итак, на одной чаше весов – минута и вечность страданий Демона, на другой – тягостные лишения, труды и беды человеческих поколений, которые рано или поздно исчезнут, ибо жизнь человеку дана на срок. С одной стороны, на земле нет вечной красоты, вечной любви, вечной дружбы, вечной жизни, с другой – земные страдания тоже не вечны. Демон хочет навечно сохранить блаженство и навсегда уничтожить свои мучения. Однако земля и владения Демона устроены по-другому: на земле красота соседствует с безобразием, добро со злом, любовь с ненавистью; в мире Демона царствуют вечное зло, вечное сомнение, вечная тревога и вечное презрение. Лишь в раю вечно цветет красота, торжествуют добро и бессмертная любовь. Демон – и Тамара, жалея его, готова пожертвовать собой, отдать ему свою любовь и переселиться в его владения, если он даст ненарушимую клятву в отказе «от злых стяжаний», – обещает ей раскаяться перед Богом и стереть «следы небесного огня», напечатленные на своем челе при изгнании из рая. Он готов раскаяться в своих прегрешениях, лишь бы Тамара одарила его любовью, которая для Демона – пропуск в рай.

Демону удастся одержать верх над земной женщиной, которая, поверив его магически-убедительным, полным поэтической силы речам, одаряет его любовью («Увы! злой дух торжествовал! Смертельный яд его лобзанья Мгновенно в грудь ее проник», «Двух душ согласное лобзанье»). Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла и надеясь на его возрождение, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви. Во влюбленном Демоне пробудился поэт, из уст которого полились волшебные речи. Однако неземная любовь Демона губительна для земной женщины: его поцелуй наполнен смертельным ядом. Любимая Демоном женщина умирает в тот миг, когда злой дух

Коснулся жаркими устами

Ее трепещущим губам.

Совершившая грех душа усопшей Тамары еще полна внушенных Демоном сомнений.

От власти Демона-искусителя Тамару спасает ангел, смывающий слезами знаки зла с грешной души. Оказывается, Бог послал «испытание» Тамаре, которая, преодолев страдания и пожертвовав собой, полюбила Демона, чтобы тот обратился к добру. Иначе говоря, Тамара стремилась приобщить Демона к добру через любовь, жертвуя собой, и потому творила благое дело. Она достойна прощения, о чем и сообщает ангел.

Страдания Демона по гармонической утопии, его порывы к свободе, его страстный протест против несправедливого бытия, его тревожные искания беспокойного духа, взыскующего истины, не могли осуществиться, потому что



гармония достигалась путем своеволия, с помощью зла. Демонизм, как бы он ни был «высок» и «поэтичен», всегда жесток, бессмыслен и разрушителен. Это противоречие неустранимо, и потому индивидуалистический бунт обречен. Но попытка разрешить коллизию мирового масштаба и значения вовсе не бессмысленна: Лермонтов ставил вопросы, стало быть, «учил» и «учился» мыслить. Он побуждал своих героев – прежде всего Григория Александровича Печорина – смело идти по тому же пути.

### Лекция 13

#### РОМАН М. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

План:

1. История создания.
2. Направление и жанр.
3. Сюжет и композиция.
4. Тематика и проблематика.
5. Основные герои.
6. Художественное своеобразие.
7. Значение романа.
8. Точки зрения.

**История создания.** Единственный завершённый роман Лермонтова имеет достаточно сложную и противоречивую историю создания. Известно, что ему предшествовали другие опыты писателя в прозе. Ещё до отъезда на Кавказ в 1836 году Лермонтов начинает работать над романом «Княгиня Литовская» из жизни Петербургского общества 1830-х годов, в котором впервые появляются герои его будущего произведения – Печорин и Вера Литовская. Работа над произведением была прервана в 1837 году, а после высылки поэта из столицы на юг Лермонтов начинает работу над «Героем нашего времени», где изображается герой с тем же именем, но место действия меняется – из столицы оно переносится на Кавказ. Осенью 1837 года были сделаны черновые наброски к «Тамани» и «Фаталисту». В 1838-1839 гг. продолжается активная работа над произведением. Сначала в марте 1839 года в журнале «Отечественные записки» была опубликована повесть «Бэла» с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе», затем в ноябрьском номере читатель познакомился с повестью «Фаталист», а в феврале 1840 г. вышла «Тамань». В то же время продолжается работа над остальными частями романа («Максим Максимыч» и «Княжна Мери»), который целиком появился в апрельском номере «Отечественных записок» за 1840 год. Название «Герой нашего времени» было предложено издателем журнала А.А. Краевским, который рекомендовал автору заменить им прежнее – «Один из героев нашего века», которое напоминало название появившегося незадолго до того романа французского писателя А. Мюссе «Исповедь сына века» (1836).

В начале 1841 года «Герой нашего времени» вышел отдельным изданием, в которое было введено ещё одно предисловие (предисловие к «Журналу Печорина» входило уже в первое издание). Оно было написано в ответ на враждебные критические статьи, появившиеся в печати после первой публикации. В ответ на упреки в надуманности характера Печорина и оценку этого героя как клеветы «на целое поколение», автор в предисловии пишет: «Герой нашего времени», милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Тем самым Лермонтов подтверждал реалистическую направленность произведения.

**Направление и жанр.** «Герой нашего времени» – первый в русской прозе реалистический социально-психологический и нравственно-философский роман о

трагедии незаурядной личности в условиях России 30-х годов XIX века. Вследствие того, что «Герой нашего времени» писался тогда, когда роман как жанр в русской литературе еще не сформировался окончательно, Лермонтов опирался в основном на опыт Пушкина и западноевропейские литературные традиции. Влияние последних выразилось в чертах романтизма «Героя нашего времени».

Черты романтизма в романе «Герой нашего времени» заключаются в особой близости автора и героя, лиризме повествования, пристальном внимании к «внутреннему человеку», неясности прошлого героя, исключительности его натуры и многих ситуаций, близости сюжета «Бэлы» романтическим поэмам («Демону») и повышенной экспрессивности стиля, что особенно чувствуется в «Тамани». Так, образ Печорина окутан ореолом загадочности вплоть до исповедальной второй части романа, когда ситуация более или менее проясняется. Мы можем лишь предполагать, какие жизненные обстоятельства повлияли на формирование его характера, по какой причине он оказался на Кавказе и т.д.

Однако «Герой нашего времени» – это в основе своей реалистическое произведение. Прежде всего, реалистические тенденции в романе связаны с объективностью авторской позиции по отношению к герою, в чем роман Лермонтова имеет сходство с пушкинским «Евгением Онегиным». Очевидно, что Печорин и Лермонтов не одно и то же лицо, хотя они и ближе друг к другу, нежели Онегин и Пушкин. В Предисловии к роману Лермонтов подчеркивает эту мысль: «..Другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка!»

Реализм романа заключается также в постановке важнейших проблем современности и создании образа «героя времени», типичного представителя эпохи – «лишнего человека». Реализм романа проявляется и в стремлении автора психологически достоверно и точно объяснить особенности натуры героя, связав их с условиями окружающей жизни. При этом типичностью обладают и другие – второстепенные – персонажи романа. Отношения личности и общества воссоздаются в нем во всей их сложности и противоречивости. Действительность предстала здесь разными своими сферами, разными типами быта, характеров и с разных точек зрения.

Жанровая специфика произведения Лермонтова также оказалась необычной и новой. Особую уникальность жанровой природе этого произведения придает сочетание черт реализма социально-психологического романа и романтизма, проявляющегося в его построении и стилистике. Уже Белинский говорил о том, что «Герой нашего времени» – целостное произведение, хотя оно и было составлено из отдельных повестей и рассказов. Впервые в русской литературе оно объединило социально-психологическую и нравственно-философскую проблематику. Для философско-психологического проникновения в природу «героя времени»

и потребовался синтез повествовательных жанров: путевые записки, очерк, новелла, психологическая и философская повесть, дневники, исповедь. Ни одна из этих форм, отдельно взятая, не была достаточна для объяснения противоречивой природы современного человека. Первая часть романа – повесть «Бэла» – по жанру близка путевым запискам, «Максим Максимыч» представляет собой рассказ. «Тамань» – романтическая новелла с авантурным сюжетом и неожиданной концовкой, а самая крупная часть «Княжна Мери» – психологическая повесть. Завершает произведение философская повесть «Фаталист», в которой, по законам жанра, сюжет подчинен раскрытию философской идеи. Кроме того, «Предисловие к «Журналу Печорина» является вставным «документом», необходимым для дальнейшего развития повествования о герое, а сам «Журнал Печорина» представляет собой своеобразный дневник, состоящий из нескольких частей, в которых герой говорит о разных эпизодах из своей жизни.

Еще одну отличительную жанровую особенность романа Лермонтова определяют слова из авторского предисловия: «история души человеческой». Они показывают сознательную установку на открытый психологизм произведения. Вот почему «Герой нашего времени» – первый психологический роман в русской литературе, хотя психологизм был присущ и другим произведениям, появившимся ранее, как, например, роману «Евгений Онегин». Задача, которую поставил перед собой Лермонтов, состояла не столько в изображении внешней жизни Печорина, его приключений, хотя такой элемент авантюриности здесь тоже присутствует. Но главное – показать внутреннюю жизнь и эволюцию героя, для чего используются самые разнообразные средства, среди которых не только монологи, диалоги, внутренние монологи, психологический портрет и пейзаж, но и сама композиция произведения.

**Сюжет и композиция.** «Герой нашего времени» не похож на привычный для нас по литературе второй половины XIX века классический русский роман. В нем нет сквозной сюжетной линии с завязкой и развязкой, каждая из его частей имеет свой сюжет и героев, участвующих в нем. И тем не менее это цельное произведение, объединенное не только одним героем – Печориным, но и общей идеей и проблематикой. Именно к главному герою тянутся все основные сюжетные линии романа: Печорин и Бэла, Печорин и Максим Максимыч, Печорин и контрабандисты, Печорин и княжна Мери, Печорин и Грушницкий, Печорин и «водяное общество», Печорин и Вера, Печорин и Вернер, Печорин и Вулич и т.д. Таким образом, это произведение, в отличие от «Евгения Онегина», моногеройное. Все персонажи в нем, являясь полнокровными художественными типами, выписанными с разной степенью подробности, подчинены задаче раскрытия характера центрального героя.

Именно этим объясняется другая особенность композиции романа: его части расположены с нарушением хронологической последовательности событий. При этом имеются разнообразные источники, из которых мы узнаем о Печорине, а также несколько повествователей, излагающих события с разных точек зрения. Диапазон этих точек зрения на героя очень широк. Сначала в повести «Бэла» мы узнаем о Печорине от простого русского офицера Максима Максимыча, человека доброго, честного, долгое время проведенного вместе с Печориным и доброжелательно к нему относящегося, но совершенно отличного от него по духу и воспитанию. Он может лишь отметить особенности поведения «странного человека», оставшегося для него (а значит, и для читателя) загадкой. В рассказе «Максим Максимыч» повествователь меняется: это офицер, попутчик и слушатель Максима Максимыча в «Бэле», явно более близкий Печорину по возрасту, развитию, социальному положению, а главное – сходный по духу и умонастроению. Он делает попытку как-то объяснить особенности этого необычного человека. И наконец, мы знакомимся с дневниками героя, его своеобразной исповедью, которая позволяет увидеть его душу как бы «изнутри», путем самораскрытия, досконального анализа и обнажения глубинных причин поведения героя, особенностей его характера.

С точки зрения временной последовательности изложения событий мы наблюдаем скрещение двух хронологических движений. Одно из них идет в соответствии с расположением частей романа: «Бэла», «Максим Максимыч», предисловие к «Журналу Печорина», за которым следует этот журнал: «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист». При таком построении мы постепенно узнаем, как некий офицер-повествователь выезжает на Кавказ, встречается в первый раз с Максимом Максимычем, затем во второй, когда получает от него дневники Печорина, успев при этом увидеть и их автора, и наконец, узнав о его смерти, публикует эти записки. Другая линия – хронология событий для Печорина, то

есть его биография. С этой точки зрения части надо было бы расположить так: «Тамань», «Княжна Мери», «Бэла», «Фаталист», «Максим Максимыч», предисловие к

«Журналу Печорина». Но тогда романа не получилось бы. Белинский отмечал, что, прочитав все части в другой последовательности, мы получим несколько прекрасных рассказов и две замечательные повести, но не роман как единое произведение. Избранное писателем построение романа дает возможность постепенно ввести читателя в душевный мир героя и создать множество острых ситуаций – вроде встречи автора со своим будущим героем и преждевременного (с точки зрения сюжета) сообщения о его гибели.

Из всего этого следует, что композиция романа строится не столько на связи событий, сколько на анализе чувства и мысли Печорина, его внутреннего мира. Самостоятельность отдельных частей романа обусловлена в значительной мере избранным автором углом зрения: он не выстраивает биографию героя, а ищет разгадку тайны души, причем души сложной, раздвоенной, в известном смысле незавершенной. История такой души не поддается строгому, логически последовательному изложению. Поэтому и порядок входящих в роман повестей не соответствует последовательности событий в жизни Печорина. Таким образом, можно сказать, что композиция романа «Герой нашего времени» играет значительную роль в раскрытии образа Печорина, «истории души человеческой», так как ее общий принцип заключается в движении от загадки к разгадке. Она является одним из основных средств создания достоверного портрета «героя времени».

**Тематика и проблематика.** Главная тема романа – личность в процессе самопознания, исследование духовного мира человека. Это тема всего творчества Лермонтова в целом. В романе она получает наиболее полную трактовку в раскрытии образа его центрального героя – «героя времени». С середины 1830-х годов Лермонтов мучительно ищет героя, который мог бы воплотить в себе черты личности человека его поколения. Таковым становится для писателя Печорин. Автор предостерегает читателя от однозначной оценки этой неординарной личности. В предисловии к «Журналу Печорина» он пишет: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? Мой ответ – заглавие этой книги. «Да это злая ирония!» – скажут они. – Не знаю». Так, тема «героя времени», знакомая читателям еще по роману Пушкина «Евгений Онегин», приобретает новые черты, связанные не только с другой эпохой, но с особым углом ее рассмотрения в лермонтовском романе: писатель ставит проблему, решение которой как бы предоставляет читателям. Как сказано в предисловии к роману, автору «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал». Неоднозначность названия романа, как и самого характера центрального героя, сразу породила споры и разнообразные оценки, но выполнила свою главную задачу: заострить внимание на проблеме личности, отражающей в себе главное содержание своей эпохи, своего поколения.

Таким образом, в центре романа Лермонтова «Герой нашего времени» стоит проблема личности, «героя времени», который, вбирая в себя все противоречия своей эпохи, в то же время находится в глубоком конфликте с обществом и окружающими его людьми. Она определяет своеобразие идейно-тематического содержания романа, и с ней связаны многие другие сюжетно-тематические линии произведения. Взаимоотношения личности и общества интересуют писателя как в социально-психологическом, так и в философском плане: он ставит героя перед необходимостью решения социальных проблем, и проблем универсальных, общечеловеческих. В них органично вплетаются темы свободы и предопределения, любви и дружбы, счастья и роковой судьбы. В «Бэле» герой словно проверяет на себе, возможно ли сближение человека цивилизации и «естественного», природного человека. Вместе с тем возникает и тема истинного и ложного романтизма, которая реализуется через столкновение Печорина – подлинного романтика – с теми героями, которые лишь обладают

внешними атрибутами романтизма: горцы, контрабандисты, Грушницкий, Вернер. Тема взаимоотношений исключительной личности и косной среды рассматривается в истории взаимоотношений Печорина и «водяного общества». А линия Печорин – Максим Максимыч вводит и тему поколений. Тема истинной и ложной дружбы также связана с этими героями, но в большей степени она развивается в «Княжне Мери» через линию взаимоотношений Печорина и Грушницкого.

Большое место в романе занимает тема любви – она представлена почти во всех его частях. Героини, в которых воплощаются различные типы женских характеров, призваны не только показать разные грани этого великого чувства, но и выявить отношение к нему Печорина, а вместе с тем прояснить его взгляды по важнейшим нравственно-философским проблемам. Ситуация, в которую Печорин попадает в «Тамани», заставляет его задуматься над вопросом: отчего судьба поставила его в такие отношения с людьми, что он невольно приносит им только несчастья? В «Княжне Мери» Печорин берется решать вопросы о внутренних противоречиях человеческой души, противоречиях между сердцем и разумом, чувством и поступком, целью и средствами.

В «Фаталисте» центральное место занимает философская проблема предопределения и личной воли, возможности человека воздействовать на естественный ход жизни. Она тесно связана с общей нравственно-философской проблематикой романа – стремлением личности к самопознанию, поискам смысла жизни. В рамках этой проблематики в романе рассматривается целый ряд сложнейших вопросов, не имеющих однозначных решений. В чем заключается истинный смысл жизни? Что такое добро и зло? Что такое самопознание человека, какую роль играют в нем страсти, воля, рассудок? Свободен ли человек в своих поступках, несет ли он за них нравственную ответственность? Существует ли какая-то опора вне самого человека или все замыкается на его личности? А если существует, то имеет ли право человек, какой бы сильной волей он ни обладал, играть жизнью, судьбой, душой других людей? Несет ли он расплату за это? На все эти вопросы роман не дает однозначного ответа, но благодаря постановке такого рода проблем позволяет раскрыть тему личности всесторонне и многогранно.

Размышления Печорина над этими философскими вопросами встречаются во всех частях романа, особенно тех, которые входят в «Журнал Печорина», но более всего философская проблематика характерна для его последней части – «Фаталиста». Это попытка дать философское истолкование характера Печорина, найти причины глубокого духовного кризиса всего поколения, представленного в его лице, и поставить проблему свободы личности и возможности ее действий. Она приобрела особую актуальность в эпоху «бездействия», о которой Лермонтов писал в стихотворении «Дума». В романе эта проблема получает дальнейшее развитие, приобретая характер философского размышления.

На первый план, таким образом, в романе вынесена главная проблема – возможность человеческого действия, взятая в самом общем плане и в ее конкретном приложении к социальным условиям данной эпохи. Она определила своеобразие подхода к изображению центрального героя и всех остальных персонажей романа.

**Основные герои.** Роман «Герой нашего времени» моногеройный, а потому в центре его стоит один герой – Печорин. С момента появления романа утвердилось мнение, что «Печорин Лермонтова... – это Онегин нашего времени, герой нашего времени», как уверенно заключил Белинский, а за ним и все последующие поколения критиков и читателей. И все же, даже признавая в этих героях сходный тип личности, следует сказать и о весьма существенных отличиях, связанных как с тем временем, которое каждый из них отражает, так и с особенностями авторской трактовки и отношением к своему герою.

Известно, что Лермонтов задумывал создать образ своего современника в противовес характеру Онегина. В Печорине нет того разочарования, что ведет к «тоскующей лени», наоборот, он мечется по свету в поисках истинной жизни, идеалов, но не находит их, что и приводит его к скепсису и полному отрицанию существующего миропорядка. Он жаждет деятельности, постоянно, неустанно стремится к ней, но то, чем он занят в жизни, оказывается мелочным, бессмысленным и бесполезным даже для него самого, поскольку не может развеять его скуку.

Но во всем этом виноват не столько сам герой, личность яркая и неординарная, выделяющаяся на общем фоне людей того времени, способная на подлинную свободу мысли и дела. Скорее, в соответствии с авторской позицией, вина лежит на том мире, обществе, в котором живет его герой. Лермонтов в России 30-х годов XIX века явственно ощущает шекспировскую ситуацию: «век вывихнул сустав», «распалась связь времен». Не раз в своем творчестве писатель поднимает вопрос о том, что надлежит делать человеку в такой ситуации. Этот же вопрос автор ставит перед своим героем. Он очень напоминает гамлетовский вопрос: «Что благородней духом – покоряться / Пращам и стрелам яростной судьбы / иль, ополчась на море смут, сразить их противоборством?» Со всей своей энергией Печорин стремится решить его, но ответа не находит. Именно это дает основание, несмотря на все отличия Печорина от Онегина, говорить о том, что перед нами еще один «русский Гамлет», человеческий и социальный тип, обреченный быть «умной ненужностью», «лишним человеком».

Действительно, как и для всех героев, объединяемых понятием «лишний человек», для Печорина характерны эгоцентризм, индивидуализм, скептическое отношение к общественным и моральным ценностям в сочетании с рефлексией, беспощадной самооценкой. Ему также присуще стремление к деятельности при отсутствии жизненной цели. Но важно то, что Печорин, при всех его недостатках, воплощающих «болезнь века», остается для автора именно героем. Он явился реалистическим отражением того социально-психологического типа человека 30-х годов XIX века, который сохранил и пронес в себе неудовлетворенность существующей жизнью, всеобъемлющий скепсис и отрицание, так высоко ценимые Лермонтовым. Ведь только на этой основе можно было начать пересмотр старых мировоззренческих и философских систем, которые уже не отвечали запросам нового времени, и тем самым открыть путь в будущее. Именно с этой точки зрения Печорин может быть назван «героем времени», становящимся естественным звеном в развитии русского общества.

Вместе с тем Печорин разделил пороки и болезни своего века. Конечно, его жаль, ведь он, по его собственным словам, неся страдания другим, сам при этом не менее несчастлив. Но вина его от этого не меньше. Он анализирует себя, безжалостно выставляя напоказ пороки, которые, по мнению автора, представляют не просто качество данной личности, а пороки всего поколения. И все же трудно простить Печорину его «болезнь» – пренебрежение к чувствам других людей, демонизм и эгоцентризм, стремление сделать окружающих игрушкой в своих руках. Это отразилось в истории с Максимом Максимычем, привело к смерти Бэлы, к страданиям княжны Мери и Веры, гибели Грушницкого и т.д.

Странность и двойственность характера Печорина фиксируются с самого начала. «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен», – говорит Максим Максимыч, готовый объяснить эту странность и скуку французской модой. Но и сам Печорин признается в бесконечных противоречиях: «Во мне... воображение беспокойное, сердце ненасытное»; «жизнь моя становится пустее день ото дня». Он ни на минуту не свободен от вопроса: «Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками

страстей пустых и неблагодарных». «Порвавшаяся связь времен» как бы проникает внутрь «героя времени» и приводит к характерной для него, как и для Гамлета, раздвоенности: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его».

Так проявляет себя еще одна из основных черт Печорина. Она получила особое название – рефлексия, то есть самонаблюдение, осмысление человеком своих действий, чувств, ощущений. В эпоху 30-х годов XIX века рефлексия стала отличительной чертой «героя времени». Об этой характерной особенности людей своего поколения Лермонтов пишет и в стихотворении «Дума», замечая при этом, что скрупулезный самоанализ оставляет в душе «холод тайный». В свое время Белинский указывал, что через рефлексию проходили все хоть сколько-нибудь глубокие натуры, она стала одной из примет эпохи. Рассматривая характер Печорина, критик также отмечает: «В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет им разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений и, стараясь быть как можно искреннее в своей исповеди, не только откровенно признается в своих истинных недостатках, но еще и выдумывает небывалые или ложно истолковывает самые естественные свои движения».

Состояние рефлексии ужасно, оно заставляет человека думать даже «...в такое время, / Когда не думает никто». И этот доскональный разбор убивает чувство. Например, Печорин узнает после дуэли об отъезде Веры, бросается в погоню, конь под ним падает, и он в бессилии рыдает. Он потерял, может, единственного близкого ему человека. Но через некоторое время Печорин находит уже, что такое проявление эмоций даже приятно. Открывая в себе способность к новому для него чувству, он начинает его разбирать и в результате приходит к выводу, что столь необычные для него слезы явились следствием пустого желудка и бессонной ночи.

Рефлексирующий герой полнее всего обнаруживает себя в исповеди, дневнике. Вот почему центральное место в романе занимает «Журнал Печорина». Из него мы узнаем, что Печорину присуще и состояние покоя, простоты, ясности. Наедине с собой он способен ощутить «запах цветов, растущих в скромном палисаднике». «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах», – пишет он. Печорин чувствует, что только в ясных и простых словах есть истина, и потому Грушницкий, говорящий «скоро и вычурно», ему несносен. Вопреки аналитическому уму, душа Печорина готова ждать от людей прежде всего добра: случайно услышав о сговоре драгунского капитана с Грушницким, он «с трепетом» ждет ответа Грушницкого. Но осуществить «назначенье высокое», применить свои «силы необъятные» Печорин не может.

Лермонтов открывает трагическое расхождение между внутренним богатством личности и ее реальным существованием. Самоутверждение Печорина неизбежно оборачивается предельным индивидуализмом, приводит к трагическому разобщению с людьми и полному одиночеству. А в результате – опустошенность души, уже не способной откликнуться живым чувством, даже в таком малом, что требовалось от него в последнюю встречу с Максимом Максимычем. Уже тогда он понимает свою обреченность, бесцельность и гибельность новой и последней попытки что-то изменить в себе и своей жизни. Вот почему предстоящая поездка в Персию кажется ему бессмысленной. Казалось бы, круг жизни героя трагически замкнулся. Но роман завершается другим – повестью «Фаталист», которая открывает в Печорине новую и очень важную сторону.

Фаталист – это человек, верящий в предопределенность всех событий в жизни, в неотвратимость судьбы, рока – фатума. Это слово дало название заключительной части романа «Герой нашего времени» – философской повести, ставящей вопрос о свободе

человеческой воли и действия. В духе своего времени, подвергающего пересмотру коренные вопросы человеческого существования, Печорин пытается решить вопрос, предопределено ли высшей волей назначение человека или человек сам определяет законы жизни и следует им. Он ощущает в себе, в своем времени освобождение от слепой веры предков, принимает и отстаивает открывшуюся свободу воли человека, однако знает при этом, что его поколению нечего принести на смену «слепой вере» предыдущих эпох.

Как отмечал ученый-филолог Ю.М. Лотман, проблема судьбы, существования предопределения, поставленная Лермонтовым в романе, составляет часть философской концепции писателя об отношении Востока и Запада, которая отразилась во всем его творчестве. Согласно этой концепции, вера в предопределение свойственна человеку восточной культуры, а вера в собственные силы – человеку Запада. Печорин, разумеется, ближе к человеку западной культуры. Он считает, что вера в предопределение – черта людей прошлого, современному человеку они кажутся смешными. Но в то же время герой думает о том, «какую силу воли придавала им» эта вера. Его оппонент поручик Вулич представлен как человек, связанный с Востоком: он серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделен восточной внешностью.

По мере развития действия «Фаталиста» Печорин получает трехкратное подтверждение существования предопределения, судьбы. Вулич не смог застрелиться, хотя пистолет был заряжен. Затем он все-таки погибает от руки пьяного казака, и в этом Печорин не видит ничего удивительного, поскольку еще во время спора заметил «печать смерти» на его лице. И наконец, сам Печорин испытывает судьбу, решаясь разоружить пьяного казака, убийцу Вулича. «...У меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу», – говорит Печорин. Но вывод его звучит так: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

Повесть как будто оставляет открытым вопрос о существовании предопределения. Но Печорин все-таки предпочитает действовать и собственными поступками проверять ход жизни. Фаталист повернулся своей противоположностью: если предопределение и существует, то это должно делать поведение человека еще активнее: быть просто игрушкой в руках судьбы унизительно. Лермонтов дает именно такое толкование проблемы, не отвечая однозначно на мучивший философов того времени вопрос.

Таким образом, философская повесть «Фаталист» играет в романе роль своеобразного эпилога. Благодаря особой композиции романа, он заканчивается не смертью героя, о которой было сообщено в середине произведения, а демонстрацией Печорина в момент выхода из трагического состояния бездействия и обреченности, создавая мажорный финал печальной истории «героя времени». Здесь впервые Печорин, разоружающий пьяного казака, убившего Вулича и опасного для других, совершает не какое-то надуманное действие, призванное лишь развеять его скуку, а общепользительный поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»: тема любви в «Фаталисте» выключена вовсе.

Но в других частях романа любовная интрига является одной из основных, поскольку вопрос о природе этого чувства, проблема страстей очень важна для раскрытия характера Печорина. Ведь «история души человеческой» больше всего проявляется именно в любви. И, может быть, именно здесь заметнее всего выступают противоречия натуры Печорина. Вот почему женские образы составляют особую группу персонажей романа. Среди них выделяются Вера, Бэла, княжна Мери, девушка Ундина из «Тамани». Все эти образы имеют вспомогательный характер по отношению



к центральному герою, хотя каждая героиня обладает своей неповторимой индивидуальностью. Еще современники Лермонтова отмечали некоторую блеклость женских образов в «Герое нашего времени». Как говорил Белинский, «всех слабее обрисованы лица женские», но это справедливо лишь отчасти. Яркий и выразительный характер гордой горянки представлен в Бэле; загадочна, таинственна Ундина; очаровательная в своей чистоте и наивности княжна Мери; самоотверженна и бескорыстна Вера в ее всепоглощающей любви к Печорину. Но все эти замечательные женские образы объединяет одно: среди них нет той, что могла бы встать вровень с Печориным, составив противостоящий герою идейно-нравственный центр романа, как Татьяна в «Евгении Онегине». У Лермонтова Печорин сохраняет свой приоритет во всех сюжетных линиях.

Яркая, сильная, неординарная личность, Печорин в глазах окружающих, особенно женщин, часто предстает в ореоле романтического героя и обладает поистине гипнотическим воздействием на них. «Мое слабое сердце покорилось снова знакомому голосу», – пишет об этом в своем прощальном письме Вера. Несмотря на гордый и независимый характер, не может устоять перед Печориным ни дикая горянка Бэла, ни светская красавица Мери. Только Ундина пытается противостоять его напору, но и ее жизнь оказывается разрушена в результате столкновения с ним.

Но сам он жаждет любви, страстно ищет ее, «бешено гонится» за ней по свету. «Никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым», – говорит о нем Вера. Именно в любви Печорин пытается найти то, что могло бы примирить его с жизнью, но каждый раз его ждет новое разочарование. Быть может, это происходит потому, что Печорина заставляет постоянно гнаться за все новыми и новыми впечатлениями, искать новую любовь скука, а не стремление найти родную душу. «Ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна», – справедливо замечает Вера.

Очевидно, что отношение Печорина к женщине и к любви весьма своеобразно. «Я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться». В этих словах героя звучит ничем не прикрытый эгоизм, и пусть от него страдает и сам Печорин, но еще более это касается тех женщин, с которыми его связала жизнь. Почти всегда встреча с ним заканчивается для них трагически – умирает Бэла, тяжело заболевает княжна Мери, опрокинут устоявшийся образ жизни девушки Ундины из новеллы «Тамань», страдания и горе принесла любовь Печорина Вере. Именно Вера прямо связывает с Печориным понятие зла: «Ни в ком зло не бывает так привлекательно», – говорит она. Ее слова буквально повторяет сам Печорин в своих размышлениях о любви Веры к нему: «Неужели зло так привлекательно?»

Мысль на первый взгляд, выглядящая парадоксально: зло обычно не воспринимается как нечто привлекательное. Но у Лермонтова была своя особая позиция по отношению к силам зла: без них невозможно развитие жизни, ее совершенствование, в них не только дух разрушения, но и жажда созидания. Недаром в его поэзии такое важное место занимает образ Демона, причем не столько озлобленного («зло наскучило ему»), сколько одинокого и страдающего, ищущего любви, которую ему так и не дано обрести никогда. Очевидно, что Печорину присущи черты этого необычного лермонтовского Демона, не говоря о том, что сюжет «Бэлы» во многом повторяет историю романтической поэмы «Демон». Сам герой романа видит в себе того, кто несет зло окружающим и спокойно воспринимает это, но все же пытается найти добро и красоту, которые гибнут при столкновении с ним. Почему же так происходит и только ли Печорин виноват в том, что ему не дано обрести гармонию в любви?

На первый взгляд это кажется очевидным. Ведь и сам он говорит, что «не любит женщин с характером», ему необходимо повелевать другими, всегда быть выше всех – ведь он истинный романтик. Но возможно ли при этом надеяться найти настоящую любовь, ту, где не один, а оба любящих готовы пожертвовать своими интересами, отдавать, а не брать? Но с другой стороны, жизнь его сталкивает с такими женщинами, которым, несмотря на всю их привлекательность, чистоту и самоотверженность в любви, не хватает того внутреннего нравственного стержня, который был у Татьяны Лариной. Бэла смиряется с тем, что разрушена ее семья, гибнет отец; Мери готова ради Печорина презреть даже светские приличия, но не может до конца избавиться от своей гордыни; Вера, признавая силу зла над ней, согласна нарушить святость брачных уз.

Впрочем, именно эта героиня выделяется среди других женских образов, хотя она очерчена неясно и в ее описании автор часто использует намеки, недомолвки. Вероятно, здесь отчасти сказалось и то, что одним из прототипов Веры была Варвара Лопухина, в замужестве Бахметева. Имеются предположения, что она была единственной подлинной любовью Лермонтова, пронесенной им через всю жизнь. Но судьба разлучила их, а ревнивый муж Вареньки категорически противился какому-либо общению ее с Лермонтовым. В той ситуации, которая рисуется в романе, действительно есть отдельные черты этой истории. Но главное, пожалуй, в том, что Вера – единственная женщина, которая по-настоящему дорога Печорину; она единственная, кто сумел разобраться и понять его сложный и противоречивый характер. «За что она меня так любит, право, не знаю! – записывает Печорин в своем дневнике. – Тем более, что это одна женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями». Именно об этом и свидетельствует ее прощальное письмо, полученное Печориным после его возвращения с дуэли.

И все же, как и другие героини, Вера оказывается под властью Печорина, становясь его рабой. «Ты знаешь, что я твоя раба: я никогда не умела тебе противиться», – говорит ему Вера. Может быть, в этом тоже кроется одна из причин неудач Печорина в любви: слишком покорными и жертвенными натурами оказались те, с кем свела его жизнь. Эту власть чувствуют не только женщины, перед Печориным вынуждены отступать и все остальные герои романа. Он, как Титан среди людей, возвышается над всеми, но при этом остается абсолютно одинок. Такова судьба сильной личности, не способной вступать в гармоничные отношения с людьми.

Это проявляется и в его отношении к дружбе. На страницах романа нет ни одного героя, которого можно было бы посчитать другом Печорина. Впрочем, все это не удивительно: ведь Печорин полагает, что он давно уже «разгадал» формулу дружбы: «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается...». Так, «золотое сердце» Максим Максимыч – лишь временный сослуживец в отдаленной крепости, где Печорин вынужден находиться после дуэли с Грушницким. Неожиданная встреча со старым штабс-капитаном спустя несколько лет, так растревожившая бедного Максима Максимыча, оставила Печорина абсолютно равнодушным. Линия Печорин – Максим Максимыч помогает понять характер главного героя по отношению к рядовому человеку, обладающему «золотым сердцем», но лишенному аналитического ума, способности к самостоятельному действию и критическому отношению к действительности.

Доктор Вернер обладает не меньшим скептицизмом, чем Печорин, ему также присущ аналитический ум, но он, в отличие от «героя времени», не способен принять активное проявление зла. Вернер отшатнулся от демонического героя после убийства Грушницкого, что вызвало у Печорина лишь скептическое замечание о слабости человеческой природы.

Более подробно в романе рассказано о взаимоотношениях Печорина и Грушницкого. Грушницкий – антипод Печорина. Он, личность вполне ординарная и заурядная, всеми силами старается выглядеть романтиком, человеком необычным. Как иронично замечает Печорин, «его цель – сделаться героем романа». С точки зрения раскрытия характера «героя времени» псевдоромантизм Грушницкого подчеркивает глубину трагедии истинного романтика – Печорина. С другой стороны, развитие их взаимоотношений определяется тем, что Печорин презирает Грушницкого, смеется над его романтической позой, чем вызывает раздражение и злость молодого человека, который поначалу с восторгом смотрит на него. Все это ведет к развитию конфликта между ними, который обостряется тем, что Печорин, ухаживая за княжной Мери и добиваясь ее расположения, окончательно дискредитирует Грушницкого.

В результате это приводит к их открытому столкновению, которое заканчивается дуэлью, напоминающей другую сцену – дуэль из романа Пушкина «Евгений Онегин». Но Лермонтов показывает, что задуманная Грушницким дуэль – грязная игра от начала и до конца. Вместе с драгунским капитаном он еще до открытого столкновения с Печориным решил «проучить» его, выставив перед всеми трусом. Уже в этой сцене для читателя очевидно, что трусом является сам Грушницкий, что подтверждается потом, когда он соглашается на подлое предложение драгунского капитана зарядить лишь один пистолет. Печорин случайно узнает об этом заговоре и решает перехватить инициативу: теперь уже он, а не его противники, ведет партию, задумав проверить не только меру подлости и трусости Грушницкого, но и вступив в своеобразный поединок с собственной судьбой. А Грушницкий ему интересен скорее как возможный соперник («Я люблю врагов, но не по-христиански»), а другом он его никогда и не считал. Вот почему дуэль для Печорина – лишь один из аргументов в его постоянном споре с окружающими его людьми, с самим собой и своей судьбой.

Таким образом, все второстепенные персонажи романа, включая и женские образы, сколько бы яркими и запоминающимися они ни были, служат прежде всего для раскрытия разнообразных черт личности «героя времени». Так, соотношение с Вуличем помогает прояснить отношение Печорина к проблеме фатализма. Линии Печорин – горцы и Печорин – контрабандисты выявляют соотношение «героя времени» и традиционных героев романтической литературы: они оказываются слабее его, и на их фоне фигура Печорина приобретает черты не просто личности исключительной, но порой демонической. В противопоставлении Печорина и «водяного общества» раскрывается проблема социальных взаимоотношений «героя времени» с людьми его круга. В таком своеобразном построении системы образов романа, когда все сюжетные линии оказываются стянуты к одному главному герою, а остальные персонажи помогают наиболее полно его представить, состоит одна из художественных особенностей произведения Лермонтова.

**Художественное своеобразие.** Художественное новаторство романа обусловлено не только сочетанием в нем черт романтизма и реализма, спецификой жанра, сюжета и композиции. Поставив перед собой задачу показать «историю души человеческой» и создавая первый психологический роман, Лермонтов столкнулся с необходимостью по-новому использовать традиционные романские средства. Именно ему принадлежит заслуга открытия в русской прозе особой разновидности портрета, который стал называться психологический портрет. Такой портрет связывает внешность героя с особенностями его внутреннего мира, фиксирует детали внешности, несущие информацию о мыслях, чувствах, переживаниях, настроении человека. Таков портрет Печорина в «Максим Максимыч»: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни разворотом столичной жизни, ни бурями душевными... Его походка была небрежна и ленива, но я

заметил, что он не размахивал руками – верный признак некоторой скрытности характера. ...О глазах я должен сказать еще несколько слов. Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак – или злого нрава, или глубокой постоянной грусти». Следует также отметить, что психологический портрет Печорина строится на антитезах и оксюморонах: «крепкое сложение» и «женская нежность» бледной кожи, «пыльный бархатный сюртучок» и «ослепительно чистое белье» под ним, светлые волосы и черные брови. Такие портретные детали призваны подчеркнуть сложность и противоречивость натуры этого героя.

Особенности пейзажа связаны прежде всего с жанром каждой из частей. «Бэла» написана в форме путевых заметок, и поэтому природа в этой части описывается с большой документальной точностью. В «Тамани», которая представляет собой авантюрно-приключенческую новеллу и открывает дневник Печорина, пейзаж призван интриговать читателя и окружать таинственным, романтическим ореолом героев. Другая задача пейзажа в этой части – противопоставляя дикость, неукротимость стихии и бесстрашие героев, подчеркивать, что для них бушующая стихия – естественная среда. В «Княжне Мери» природа влияет на людей, располагая их к определенному настроению. Так, крутой обрыв в сцене дуэли Печорина и Грушницкого, выполнивший сначала роль выразительного антуража, в итоге становится причиной нарастания напряженности героев: тот, в кого попадут, будет убит и найдет свое пристанище на дне жуткой пропасти. Такая функция пейзажа – следствие реалистичности литературного метода Лермонтова. В философской повести «Фаталист» описание природы играет роль символа. Здесь звездное небо символизирует гармонию мировосприятия и ясность цели человеческого существования, которых как раз и не хватает Печорину в жизни.

Кроме того, пейзаж служит и средством характеристики различных персонажей. Отношение героя к природе выступает мерилем глубины и неординарности его натуры. Так, пейзажные зарисовки в «Журнале Печорина» помогают понять его сложный, мятежный характер и раскрывают тонкую душевную организацию. В своем дневнике он неоднократно дает почти поэтические описания окружающего пейзажа: «Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окно, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками».

Приведенное описание позволяет увидеть те особенности языка романа, которые позволили многим современникам Лермонтова дать высочайшую оценку художественного мастерства автора. «Никто еще не писал у нас такую правильную, прекрасную и благоуханную прозой», – сказал Н.В. Гоголь. Не менее восторженный отзыв о языке прозы Лермонтова принадлежит писателю Д.В. Григоровичу: «Возьмите повесть Лермонтова «Тамань», в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом: какой чудесный язык!» Превосходный стилист А.П. Чехов также отмечал достоинства лермонтовской прозы: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова».

**Значение романа.** Велико значение романа «Герой нашего времени», сыгравшего большую роль в развитии темы поиска «героя времени», начатой Пушкиным в «Евгении Онегине». Показав всю противоречивость и сложность такого человека, Лермонтов открывает путь в разработке этой темы для писателей второй половины XIX века. Конечно, они по-новому оценивают тип «лишнего человека», видя скорее его слабости и недостатки, чем достоинства. Таковы герои этого социально-психологического типа в произведениях Тургенева «Дневник лишнего человека», «Рудин», «Дворянское гнездо», в поэме Некрасова «Саша», в романе Гончарова «Обломов», повести в Чехова «Дуэль». И хотя тип «лишнего человека» принадлежит

литературе XIX века, сама проблема поиска «героя времени» остается актуальной не только в литературе XX столетия, но и в наше время.

Не менее важны в истории русской литературы художественные открытия Лермонтова. «Герою нашего времени» принадлежит немалая роль в становлении жанровой формы реалистического социально-психологического романа. По этому пути затем пойдут писатели второй половины XIX века. Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой, давая свой вариант произведений такого рода. Особенно большую роль сыграл роман Лермонтова в формировании толстовского психологического метода «диалектики души». О значении Лермонтова для последующего развития русской литературы превосходно сказал Л.Н. Толстой: «Будь жив Лермонтов, не нужны были бы ни я, ни Достоевский».

**Точки зрения.** Лермонтовский Печорин сразу после выхода романа вызвал самые противоречивые мнения и оценки, и споры об этом герое не утихают по сей день. Познакомьтесь с несколькими высказываниями: какие-то из них вам могут показаться несправедливыми по отношению к автору и герою, а другие окажутся близки вашей позиции. Но в любом случае высказанная точка зрения поможет вам расширить представления об этом неоднозначном герое.

Тон негативным оценкам романа «Герой нашего времени» задает крайне резкий отзыв императора Николая I: «Жалкая книга, показывающая большую испорченность автора».

Талантливый критик-славянофил С.П. Шевырев, высоко оценивавший талант Лермонтова, в его герое увидел не национально-русский характер, а то, что скорее присуще западноевропейской жизни. С этим связана его негативная оценка Печорина:

«Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада. „Но не в этом еще главный его недостаток. Печорин не имеет в себе ничего существенного, относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов. Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии – и в этом смысле герой нашего времени».

Как известно, высоко оценил роман Лермонтова критик В.Г. Белинский, который посвятил разбору этого произведения статью «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова», опубликованную в журнале «Отечественные записки» в 1840 г. В ней убедительно доказывалось, что Печорин – это подлинно реалистический тип, характерный для русской жизни той эпохи:

«Итак, «Герой нашего времени» – вот основная мысль романа. ...Вы говорите против него, что в нем нет веры. Прекрасно, но ведь это то же самое, что обвинять нищего за то, что у него нет золота... Вы говорите, что он эгоист? – Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, он доволен собою, рад себе. Эгоизм не знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля: пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, – и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы небесной любви...

Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения... «Герой нашего времени» – это грустная дума о нашем времени...»

Несколько иначе стали оценивать Печорина критики второй половины XIX века: для них он уже не был «героем времени», а потому, не отрицая его реалистичности, они склонны были видеть прежде всего его недостатки, но оценивали их в зависимости от собственных позиций. Так, критик, близкий славянофилам, Ап. А. Григорьев в первой статье из цикла «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», опубликованной в журнале «Русское слово» в 1859 году, рассматривал отрицательные стороны Печорина с духовно-нравственной точки зрения:

«Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, то есть комическое отношение к собственной мелочности и слабости, гордость вместо прямого поворота предлагает нам изворот. Изворот же заключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми: переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности. ...В сущности, что такое Печорин? Смесь арбенинских беззаконий с светскою холодностью и бессовестностью Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно более любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным. Что такое Печорин? Существо совершенно двойственное... Поставленное на ходули бессилие личного произвола! Арбенин с своими необузданно самолюбивыми требованиями провалился в так называемом свете: он явился снова в костюме Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый, – и так называемый свет ему поклонился...».

Иначе рассматривал Печорина Н.А. Добролюбов, критик революционно-демократического направления, сопоставляя лермонтовского героя с представителями типа «лишнего человека», появившимися в русской литературе к 1859 году, когда была написана его статья «Что такое обломовщина?», опубликованная в журнале «Современник»:

«Давно уже замечено, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают от того, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствие того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым. В самом деле, – раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват?», «Рудина», или «Лишнего человека», или «Гамлета Щигровского уезда», – в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова.

...Уж на что, кажется, Печорин, а и то полагает, что счастье-то, может быть, заключается в покое и сладком отдыхе. Он в одном месте своих записок сравнивает себя с человеком, томимым голодом, который «в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает, остается удвоенный голод и отчаяние»... В другом месте Печорин себя спрашивает: «отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбой, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное?» Он сам полагает, – оттого что «душа его сжилась с бурями и жаждет кипучей деятельности»... Но ведь он вечно недоволен своей борьбой и сам же беспрестанно высказывает, что все свои дрянные дебоширства затевает потому только, что ничего лучшего не находит делать... А уж коли не находит дела и вследствие того ничего и не делает и ничем не удовлетворяется, так это значит, что к безделью более склонен, чем к делу... Та же обломовщина...»

### Основные понятия

Романтизм, реализм, романтическая лирика, романтические «двоемирие», лирический герой, лирический монолог, элегия, романс, послание, лирический рассказ, гражданская ода, идиллия, баллада, романтическая драма, автобиографизм, символика, романтическая поэма, «бегство» (романтического героя), «отчуждение» (романтического героя), романтический конфликт, цикл повестей, психологический роман, философский роман.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте периодизацию творчества Лермонтова и кратко охарактеризуйте каждый период с указанием написанных произведений.
2. Пафос творчества и основные идейно-художественные устремления.
3. Раскройте темы, мотивы, проблематику ранней лирики. Романтическое двоемирие ранней лирики.
4. Своеобразие ранней лирики: типологическое и индивидуальное в ней.
5. Байронизм ранней лирики. Мотивы индивидуализма, напряженный драматизм, неразрешенное чувство любви. Мотивы «звуков» и воспоминаний.
6. Судьба лирических жанров романтической лирики в творчестве Лермонтова.
7. Жанры лирического отрывка и лирического монолога, их насыщенность разными темами, мотивами и настроениями.
8. Принципы романтического контраста, характерные антитезы в лермонтовской лирике.
9. Диалектика добра и зла.
10. Юношеские пьесы. Романтическая драма, её автобиографизм и соотнесённость с лирикой.
11. Ранние поэмы. Их тематика. Основные мотивы и сюжеты.
12. Ранняя проза. Роман «Вадим» и его своеобразие.
13. Роман «Княгиня Лиговская». Жанровые слагаемые романа.
14. Темы и мотивы лирики 1837–1841 годов. Сочетание конкретно-социального и философско-обобщенного планов.
15. Жанры и интонации стиха лермонтовской лирики. Ораторский, напевный и разговорный строй лирики.
16. Рефлектирующий характер зрелой лирики поэта.
17. В каких стихотворных произведениях происходит смешение жанровых признаков? Жанровые эксперименты и их последствия.
18. Своеобразие натурфилософской лирики Лермонтова.
19. Расскажите о творческой истории драмы «Маскарад».
20. Лермонтовская философия русской истории и поэма «Песня про... купца Калашникова».
21. Какова творческая история поэмы?
22. Расскажите о фольклоризме поэмы.
23. Каково соотношение точки зрения автора и точки зрения «народа» в поэме?
24. Поэма «Мцыри» и романтическая традиция.
25. Какова творческая история поэмы?
26. Монологизм поэмы.
27. Естественное и цивилизованное в поэме, их роль в судьбе героя.
28. Символика поэмы. Обобщенно-философский характер поэмы.
29. Расскажите о замысле и творческой истории поэмы «Демон».
30. Как отражена диалектика добра и зла в сюжете и системе образов?
31. Какова функция диалога в композиции поэмы?
32. В чем состоит значение эпилога?

33. Расскажите о жанровых модификациях поэм в зрелом творчестве Лермонтова («стихотворная повесть», «кощунственная поэма»).
34. «Герой нашего времени» – роман или собрание повестей. Объединяющее начало в произведении.
35. Раскройте смысл названия.
36. Поясните причины несоответствия фабулы и сюжета. Какова хронологическая последовательность повестей и романная последовательность?
37. Функция двух предисловий.
38. Приём двойничества как основной принцип построения системы образов.
39. Каковы художественные средства типизации главного героя?
40. Как раскрывается диалектика противоречий – добра и зла, чувства и рассудка, «природного» и социального.
41. Герой нашего времени» – роман судьбы или роман воли?
42. Философско-психологический тип романа.
43. Дисгармонический стиль на фоне гармонии. Стиль Пушкина и стиль Лермонтова.

### Литература

1. Вацуро В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве. – В кн.: Russian Literature. 1993. Vol. 33. № 4.
2. Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова. – В кн.: В. В. Виноградов. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990.
3. Герштейн Э. Г. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976.
4. Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.
5. Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. Л., 1981.
6. Коровин В. И. Творческий путь Лермонтова. М., 1973.
7. Лермонтовская энциклопедия. Л., 1981.
8. Ломинадзе С. В. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.
9. Лотман Ю. М. В школе поэтического творчества. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
10. М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979.
11. Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959.
12. Марченко А. С подорожной по казенной надобности. М., 1984.
13. Михаил Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.
14. Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М., 1957.
15. Л. В. Пумпянский. Стиховая речь Лермонтова; Лермонтов. В кн.: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.
16. Серман И. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. М., 2003.
17. Турбин В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978.
18. Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.
19. Уманская М.М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
20. Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975.
21. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
22. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М. – Л., 1961.
23. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В.И. Коровина. – М., 2011.
24. Баевский В.С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.



## НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809-1852)

### Лекция 14

#### РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА Н. ГОГОЛЯ КОМЕДИИ. ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО

План:

1. «Вечера на хуторе близ Диканьки».
2. Цикл повестей «Миргород».
3. «Арабески». Статьи Н. Гоголя по искусству и истории.
4. Цикл «Петербургские повести».
5. Комедии. Поэтика комического.

Николай Васильевич Гоголь развил и углубил традиции Пушкина в прозе и в драматургии, означив вместе с тем новое направление русской литературы, которое получило благодаря революционно-демократической эстетике название «критический реализм». Однако Гоголь менее всего был озабочен критикой действительности, хотя в его произведениях были высмеяны многие стороны русской жизни. Все творчество Гоголя было одушевлено идеалом возвышенного. Он мечтал видеть Россию и русского человека свободными от всех нравственных искажений и указывающими путь всему человечеству к божественно-прекрасной и величественной жизни. Изживание пороков через смех и торжественная устремленность к духовному совершенству – таковы слагаемые Гоголя, в котором соединились писатель и пророк.

Н. В. Гоголь родился в 1809 г. в селе Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии – местечке, которое затем навсегда войдет в русскую литературу и наше литературное сознание с одной из первых написанных им повестей, открывающих цикл «Вечеров на хуторе близ Диканьки» – «Сорочинской ярмаркой». Его родители были малороссийскими помещиками, как тогда называлось, «среднего достатка» (1000 десятин земли и около 400 душ крепостных). Отец, Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский (сам Гоголь впоследствии откинул вторую, польскую часть своей фамилии), когда-то служил при малороссийском почтамте, но, женившись в 1805 г. на Марии Ивановне Косяровской, которой в момент замужества было 14 лет (жениху – 28), оставил службу и поселился в родовом имении Васильевка.

Рядом с Васильевкой находилась Диканька – еще один тоpos первого прозаического цикла Гоголя, – которая в «Ночи перед Рождеством» отчасти иронически, но вместе с тем и серьезно была осмыслена молодым Гоголем почти как центр вселенной (ср.: «как во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки...»). Место к тому же было овеяно историческими преданиями: здесь еще хранилась сорочка казненного Кочубея, стоял дуб, у которого будто бы происходили свидания гетмана Мазепы с Матреной (Марией). Недалеко от Васильевки находилось имение дальнего родственника Гоголей Д. П. Трощинского, известного екатерининского вельможи, у которого отец Гоголя временами исполнял обязанности секретаря. Семья нередко неделями гостила в Кибинцах, где была в том числе и – богатая библиотека, описание которой и по сей день служит ценным источником для установления возможного круга чтения молодого Гоголя. К тому же Трощинский был страстным театралом: в Кибинцах существовал домашний театр, для которого Василий Афанасьевич Гоголь писал комедии и сам же в них играл как актер. Известно, что Гоголь и во время своей учебы в Нежинской гимназии высших наук и затем в Петербурге интересовался отцовскими комедиями и просил матушку выслать их ему для постановки и, возможно, для литературной переработки. Большинство комедий В. А. Гоголя не сохранилось, но две из них: «Собака-овца» (содержание известно в

пересказе) и «Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом» – очевидно, послужили Гоголю источником некоторых сюжетных ходов, реминисценций и эпиграфов к повестям цикла «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

### **«Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832)**

#### **Структура и композиция цикла. Образы рассказчиков**

Самый первый отклик на еще не опубликованную книгу Гоголь получил летом 1831 г., когда занимался изданием первой книжки «Вечеров» (присылал рукописи в типографию из Павловска, а затем уже в Петербурге следил за типографским набором). Об этом отзыве мы знаем из собственного свидетельства Гоголя в письме Пушкину 21 августа 1831 г.: «Любопытнее всего было мое свидание с типографией. Только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фыркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. <...> Я к фактору, и он после некоторых ловких уклонений наконец сказал, что: штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, оченно до чрезвычайности забавны и наборщикам принесли большую забаву. Из этого я заключил, что я писатель совершенно во вкусе черни».

И уже прочтя книгу в сентябре 1831 г., почти сразу по получении книги «Вечеров», Пушкин написал А. Ф. Воейкову: «Сейчас прочел *Вечера близ Диканьки*. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился. Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались *Вечера*, то наборщики начали прыскать и фыркать, зажимая рот рукою. Фактор объяснил их веселость, признавшись ему, что наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. *Мольер и Фильдинг*, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов».

«Вечера на хуторе близ Диканьки» открыли, не считая первых произведений Гоголя, романтический период его творчества. Обращение Гоголя к украинским сюжетам в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» во многом определилось литературной ситуацией эпохи: романтическим историзмом, интересом к народной поэзии, народной культуре, национальному характеру, языку, усилившимся в России в 1820-1830-е гг., в частности, в связи с распространением идей немецких романтиков, и в первую очередь Я. Гримма. Тот пласт народной культуры, который до тех пор находился вне сферы внимания высокой литературы, будучи допущен лишь в низкие жанры, становится предметом эстетического переосмысления. Также и непосредственно интерес к Малороссии и мода на украинскую тематику возникла в России не без влияния немецкой философии и, в частности, идей И. Г. Гердера, одним из первых в Европе обратившего внимание на Украину. В этом же русле издатель журнала «Телескоп» критик Н. Надеждин писал уже в 1831 г.: «Кто не знает, по крайней мере, по наслышке, что наша Украина имеет в своей физиономии много любопытного, интересного, поэтического? Какое-то тайное согласие признает ее славянской Авзонией и предчувствует в ней обильную жатву для вдохновения».

Топос Диканьки, заданный Гоголем в заглавии, отсылал к Украине, само название «Вечеров на хуторе близ Диканьки» дополнительно соотносило книгу с традицией, получившей широкое развитие у романтиков. Традиция эта заключалась в особом способе циклизации рассказов: истории, рассказываемые вечерами (отсюда и общее жанровое обозначение «Вечера») разными рассказчиками, объединялись общей повествовательной рамкой, устанавливавшей определенное единство между явлениями по виду разнородными (ср.: «Славенские вечера» В. Т. Нарезного, 1809; «Вечер на Кавказских водах» А. А. Бестужева-Марлинского, 1824; «Двойник, или Мои вечера в

Малороссии» Антония Погорельского, 1828; а также более поздний цикл фантастических рассказов М. Н. Загоскина «Вечер на Хопре», 1834). Вместе с тем, «Вечера на хуторе близ Диканьки» у пасечника Рудого Панька естественно соотносились и с деревенской традицией вечерниц, т. е. вечерних собраний молодежи, которые в народной традиции связывались с рассказыванием сказок и страшных историй, и о которых пасечник Рудый Панек сам вспоминал в предисловии к первой книжке (ср.: «Это у нас *вечерницы!* Они, изволите видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать, чтобы совсем»).

Существует несколько версий, почему именно Диканьку Гоголь вынес на титульный лист книги, поселив в ней и своего издателя Рудого Панька. А между тем, из всех повестей цикла непосредственно в Диканьке происходит действие только «Ночи перед Рождеством». В первой же книжке Диканька, помимо предисловия (ср.: «прямохонько берите путь по столбовой дороге, на Диканьку. Я нарочно и выставил ее на первом листке, чтобы скорее добрались до нашего хутора.»), бегло упоминалась лишь в «Вечере накануне Ивана Купала». По одной версии, топоним Диканьки мог иметь для Гоголя отчасти автобиографический подтекст: известны семейные предания «о слезных хождениях» Марии Ивановны Гоголь в Николаевскую церковь села Диканьки, где она молилась о рождении будущего сына. С другой стороны, Диканька, бывшая в гоголевские времена имением В. Кочубея, после посещения ее в 1820 г. императором Александром I – о чем широко оповещалось в печати – была местом достаточно известным и в столице. Тем самым наивная уверенность Рудого Панька в том, что «про Диканьку», где «дом почище какого-нибудь пасичникова куреня, а про сад и говорить нечего», читатели «наслушались вдоволь», неожиданно оказывалась исторически вполне обоснованной.

Смена рассказчиков и типов повествования – о двух основных типах повествования в «Вечерах», романтически-сентиментальном («высоко-беспонятное летание») и разговорно-провинциальном писал В. В. Виноградов – создавала довольно стройную композицию цикла, в котором каждая повесть композиционно обретала своего «двойника». Так, например, исследователь В. Гиппиус выделял в цикле четыре композиционных пары: 1) два рассказа дьячка («Пропавшая грамота» и «Заколдованное место»), имеющие форму народного, «комически-смешного, а не страшного анекдота», где «демоническое приняло вид мелкой чертовщины»; 2) две любовные новеллы («Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством»), где более серьезно рассказывается «о состязании светлых сил с демоническими»; 3) две сказки-трагедии, близкие романтике Л. Тика, в которых гибнут все, кто попытался спорить с демонами («Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть»); 4) две повести, находящиеся вне демонологии («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») или почти вне ее («Сорочинская ярмарка»). При этом очевидно, что повести чередовались и по тональности: за (в целом) веселой «Сорочинской ярмаркой», в своей фантастической части восходившей к мотивам народной демонологии, где нечистая сила в конечном итоге оказывается посрамлена, следовала повесть с трагическим концом «Вечер накануне Ивана Купала», в которой зло (чертовщина) представало уже как необратимое, вписываясь более в традиции немецкой романтической фантастики (неслучайно так часто отмечается сюжетная близость «Вечера...» новелле Л. Тика «Чары любви»). То же можно сказать и о дублетной паре: веселой «Ночи перед Рождеством» и страшной «Страшной мести».

Впрочем, если присмотреться внимательнее, то становится очевидным, что несмотря на господствующую во всех повестях цикла определенную доминирующую тональность, то радостно-веселую, то трагически-ужасную, Гоголь уже внутри каждого текста постоянно балансирует на понятиях страшного и смешного. Так, самая веселая повесть цикла «Сорочинская ярмарка» имеет печальный финал («Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает

выразить веселье?»). И наоборот, «Страшная месь» заканчивается веселыми песнями о Хоме и Ереме. С этим же связана и одна существенная особенность построения «Вечеров»: обилие повторяющихся мотивов, но поданных каждый раз с противоположным знаком. История клада с ее трагедийным исходом в «Вечере накануне Ивана Купалы» повторяется в комедийном варианте в «Заколдованном месте». Бурлескное плутание героев, которые оказываются не в силах найти дорогу домой (Каленик в «Майской ночи», Чуб в «Ночи перед Рождеством»), оборачивается странной, исполненной мистического ужаса потерей пути колдуном в «Страшной мести». Множащиеся мертвецы в «Страшной мести» перерождаются в ночном кошмаре Шпоньки в множащийся образ жен.

В этом контексте неслучайно, что та «стихия комического», которую ощутили еще первые читатели «Вечеров» и которая не покидает и современного читателя (о событиях, «веселых, лирических, или даже полных таинственного и восхитительного ужаса», о «радостном и светлом сознании неограниченной мощи мечты» в «Вечерах» говорил, например, Гуковский, на самом деле дает возможность кардинально противоположной интерпретации. С одной стороны, очевидно, что комическая тенденция «Вечеров» определялась в первую очередь украинской народной фарсовой традицией. Отсюда мотивы драки, побоев, нечаянных поцелуев, неузнавания, смешные фамилии и имена персонажей: *Шпонька* – запонка, *Корж* – сухая лепешка; *Деркач* – коростель, *Голопуцек* – неоперившийся (голозадый) птенец; *Зозуля* – кукушка; *Пацюк* – крыса; *Горобец* – воробей; *Курочка* – водяная болотная птица, то же, что и *гоголь* (в последнем случае мы имеем дело со своеобразной ономастической проекцией автора на персонаж); *Цибуля* – лук (ср. игру слов в «Сорочинской ярмарке»: «не Цибулю, а буряк»); *Свербыгуз* – растение с этимологически неприличным значением (чешущийзадницу); *Печерыця* – гриб шампиньон; *Макогоненко* – пест; *Ледачий* – ленивый, *Коростявий* – чесоточный; *Чухопупеико* – очёсывающий пуп; *Кизяколупеико* – поедающий навоз; *Хивря* – свинья; *Параска* – поросё; *Грицько* – черт.

Из интерлюдии (один из предков Гоголя, Танский, близ известен как автор интерлюдий и пользовался у современников славой «малороссийского Мольера»), а также вертепной драмы и былички Гоголь во многом заимствовал типы простоватого мужика (Солопий Черевик), школьника-семинариста, ухаживающего за торговками и паннами (попович Афанасий Иванович в «Сорочинской ярмарке», дьяк в «Ночи перед Рождеством»); «бой-бабы» (Солоха, Хивря). В изображении казаков у Гоголя также отразились разнообразные украинские театральные традиции: фигура казака хвастливого и плутоватого, характерная для вертепа (описание казака в «Пропавшей грамоте») и казака как грозной силы, которую боятся и турки, и татары, и поляки (серьезная украинская драма, ср. описание казачества в «Страшной мести»). В изображении черта Гоголь в целом следовал традиции вертепа и бытовой сказки, где появлялся простоватый, неловкий черт, играющий комическую роль (ср. «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством»).

В этом контексте вполне естественно, что книга «Вечеров» рядом исследователей была истолкована как литературный вариант народного смехового сознания, «сфера порождения» комического эпоса, в котором еще эклектично присутствуют все виды комического (патетическое, фантастическое, страшное, идиллическое). Мысли о народной, карнавальной атмосфере «Вечеров», в которых существенную роль играет чертовщина, «глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней...», высказывал и М. М. Бахтин. «Праздник, – писал он, – связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и

заклучение невозможных ранее браков)». Ту же стихию Бахтин обнаружил и в «Вечерах».

Возражения против бахтинской концепции карнавального смеха у Гоголя высказал Ю. В. Манн. Отметив многие элементы действительной карнавализации в «Вечерах» (нарушение правил моральных, социальных и этических; веселые проделки влюбленных, традиция которых уходила в древние, подвергшиеся карнавализации пласты искусства), Манн увидел в «Вечерах» существенное отступление от карнавальной традиции – отход от всеобщности действия в сторону индивидуализации и механической имитации жизни, предвещающий весь комплекс мотивов «Мертвых душ» (финал «Сорочинской ярмарки»). Обычное «веселое место» реализации карнавального начала оказывается у Гоголя одновременно и проклятым местом (место, отведенное для ярмарки в «Сорочинской ярмарке», участок земли, где пытается танцевать дед в «Заколдованном месте»). «Веселое» сменяется не просто «грустным» в «Вечерах», но «чем-то непонятым, инородным».

### **Цикл повестей «Миргород» (1835)**

После выхода «Миргорода» в свет 22 марта 1835 г. Гоголь написал своему другу М. Максимовичу: «Посылаю тебе «Миргород» <...> я бы желал, чтобы он прогнал хандрическое твое расположение духа... Мы никак не привыкнем глядеть на жизнь как на трюнь-траву, как всегда глядел козак... Чем сильнее подходит к сердцу старая печаль, тем шумнее должна быть новая веселость».

В статье «Несколько слов о Пушкине», вошедшей в «Арабески», он сформулировал мысль несколько иначе: «Чем предмет обыкновенное, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

Кажется, обе эти тенденции проявились в цикле «Миргород», замышленном Гоголем вначале как продолжение «Вечеров». Собственно, одна из повестей «Миргорода» – «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» была уже ранее опубликована во второй книге альманаха «Новоселье» с подзаголовком «Одна из неизданных былей Пасичника рудаго Панька» (*так в оригинале*) и с датой «1831» (вспомним также упоминание в повести персонажей-рассказчиков «Вечеров» – Фомы Григорьевича и Макара Назаровича). Также и на обложке «Миргорода» стоял первоначально подзаголовок: «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

«Миргород», действительно, во многих отношениях мог считаться продолжением «Вечеров». Действие в нем по-прежнему было приурочено к Украине. Только Диканька, бывшая в первом цикле своеобразной эмблемой Вселенной, теперь переместилась в более прозаический город Миргород. Как и «Вечера», второй гоголевский прозаический цикл отчетливо делился на две части: «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» – и «Вий», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», что в свою очередь создавало параллельную рифмовку двух повестей из современной жизни: «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и двух повестей из украинского прошлого, одна из которых («Тарас Бульба») явно тяготела к жанру исторического повествования, а другая («Вий») – фантастического. Причем каждая из них в определенном смысле продолжала тенденцию, уже намеченную в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Так, повести из современной жизни соотносились с «Иваном Федоровичем Шпонькой и его тетушкой»; «Вий» скорее продолжал традицию страшных повестей первого цикла и, в первую очередь, «Вечера накануне Ивана Купала», а «Тарас Бульба» по своей исторической тематике соотносился со «Страшной мезтью».

При этом достаточно широко бытует представление, что общая тенденция Гоголя в Миргороде – решительная перемена в предмете изображения. Вместо сильных и резких характеров – пошлость и безликость обывателей; вместо поэтических и глубоких чувств – вялотекущие, почти рефлекторные движения. Наконец, вместо казацкой, сельской среды – среда мелкопоместная и помещичья, а вместо хитроумных проделок влюбленных – мелочные заботы, неприятности и тяжбы. Не говоря о том, что это несправедливо в отношении «Вия» и тем более «Тараса Бульбы», при более пристальном прочтении очевидно, что это утверждение не совсем справедливо даже и в отношении миргородских повестей из современной жизни. По крайней мере, в него следует внести ряд уточнений.

#### **Анализ повестей с точки зрения их места в общем замысле цикла**

Так по внешнему ряду «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» есть печальная и скучная история ссоры двух обывателей, двух друзей, «единственных друзей». И эта ссора по совершенно ничтожному поводу, поглощает не только все их интересы, но и самую их жизнь. Впрочем, как раз их жизнь вписывается в повести в более общий контекст. Здесь «впервые в гоголевском творчестве личные судьбы героев включены в общегражданский государственный механизм» (речь идет, например, о поветовом суде, где появляются на крыльце куры, клюющие крупу, «рассыпанную единственно от неосторожности просителей», о «губернской палате» и т. д.; к тому же из свидетельства цензора Никитенко известно, что повесть подвергалась цензурным сокращениям, из чего можно в свою очередь предположить, что поначалу она имела более острый сатирический характер). Также и благодаря форме сказа комическое изображение главных героев разворачивается постепенно в общую картину Миргорода (в этом смысле особо характерны две последние главы с изображением «ассамблей» у городничего). Более того, в эпилоге действие неожиданно не только приобретает иные хронологические рамки – повествователь возвращается в Миргород через двенадцать лет и застаёт здесь все в том же виде, в каком он и покинул; изменились лишь внешне его обыватели). Также и география повести приобретает уже совершенно новые очертания, не будучи более локализована Миргородом, но распространяясь на «весь свет». «Да! Грустно думать, – писал впоследствии В. Белинский, – что человек, этот благороднейший сосуд духа, может жить и умереть призраком и в призраках, даже и не подозревая возможности действительной жизни! И сколько на свете таких людей, сколько на свете Иванов Ивановичей и Иванов Никифоровичей! Особенно это становится явным в знаменитой концовке повести «Скучно на этом свете, господа», по странному сближению рифмующейся с концовкой «самой веселой повести» цикла «Вечеров» – «Сорочинской ярмарки» («Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»).

И тогда оказывается, что при всей разности – и психологической, и поэтической – этих двух повестей есть нечто, что их сближает не в меньшей степени, чем то, что разъединяет. Ибо и в повести о двух Иванах, как и в повестях «Вечеров», присутствует у Гоголя все та же атмосфера комического, трагестийного, что была им заимствована из народных фарсов, интерлюдий. Так, к сцене из комической интерлюдии восходит разговор Ивана Ивановича с нищенкой (только в вертепе нищенке соответствует цыганка, а Ивану Ивановичу – грубый запорожец; дополнительный же комизм сцены заключается в том, что в отличие от запорожца деликатный Иван Иванович вовсе не собирается бить нищенку, но, наоборот, говорит ей: «Чего же ты стоишь? Ведь я тебя не бью!»). Продолжая традицию литературных трагестий, одним из лучших мастеров которых был соотечественник Гоголя И. Котляревский и чья «перелицованная Энеида» так ярко отразилась в «Вечерах», Гоголь и в «Повести о том, как поссорился Иван

Иванович с Иваном Никифоровичем» травестирует известнейший литературный текст. Этим текстом оказываются «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, метод которых кладется в основу иронически-травестийного сравнительного жизнеописания гоголевских героев: «Лучше всего можно узнать характеры их из их сравнения... Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича – на редьку хвостом вверх» и т. д. Впрочем, обещая говорить о характере, Гоголь на самом деле говорит о внешности, а единственное упоминание характера строится у Гоголя на анаколufe, предвещающем ту ироническую манеру письма, которая будет так характерна для Гоголя – автора «Мертвых душ» («Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями»).

Есть в этой повести и иная внутренняя рифмовка, теперь уже затрагивающая сам миргородский цикл: ибо Довгочун одной незаметной деталью, а именно ружьем, почти описывается Гоголем как дальний, хотя и выродившийся потомок героического Тараса Бульбы.

**Повесть «Старосветские помещики».** Пушкин оценил эту повесть как «шутливую трогательную идиллию, которая заставляет нас смеяться сквозь слезы умиления». А Н. В. Станкевич написал своему другу: «Прочел одну повесть из Гоголева «Миргорода» – это прелесть! «Старомодные помещики» – так, кажется, она названа). Прочти! Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни».

Повесть своей идиллической направленностью дополнительно примыкала не только к предыдущему циклу «Вечеров», но и, как уже говорилось, к юношеской поэме Гоголя «Ганц Кюхельгартен». В ней вновь рисовалась идиллическая среда с ее простыми радостями, естественной жизнью, протекающей на лоне щедрой природы, дары которой ничто не может истощить («... благословенная земля производила всего в таком множестве..., что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными»). Казалось бы, повествователь (повесть также была написана в сказовой манере), а вместе с ним и читатель попадал в «маленький осколок давно прошедших времен», уголок «земного рая», «где ни одно желание не перелетает через частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные вербами, бузиною и грушами». Впрочем, тут же Гоголь (повествователь) добавлял: «Жизнь их скромных владельцев так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении». И здесь уже становится очевидна парадоксальность ситуации: описанный рай оказывается эфемерным и недлительным, подобным сновидению. Участием повествователя, сознающего, что в низменную буколическую жизнь можно сойти и забыться в ней лишь ненадолго, дополнительно подчеркивалась эфемерность описанной идиллии. Оттеняла эту эфемерность и присутствующая в повести мифологическая параллель: Филемон и Бавкида, с которыми сравнивались старосветские помещики, были справедливыми богами вознаграждены за их любовь и радушие, в то время, как их порочные соотечественники наказаны. У Гоголя же малороссийские Филемон и Бавкида бесследно сходят со сцены, в то время как их корыстолюбивые соотечественники живут в благоденствии. Идиллия оказывается разрушена и стерта с земли неумолимым течением времени. Гоголь, на этот раз уже вполне сознательно (по сравнению с «Ганцем Кюхельгартемом»), подхватывает дельвиговский «Конец

золотого века». Только коллизия оказывается у него перенесена из стилизованной Аркадии на реальную почву современного украинского поместья.

Но реального-ли? И здесь мы сталкиваемся еще с одним гоголевским парадоксом: потому что земной рай, который есть одновременно современное Гоголю украинское поместье, неожиданно предстает как место обитания потусторонней силы. Именно в саду, где еще совсем недавно идиллически прогуливались современные Филемон и Бавкида, Афанасия Ивановича охватывает панический страх, и слышится ему голос, «таинственный зов стосковавшей по нему души». Именно в саду, при ясном и солнечном дне наступает страшная тишина, предвещающая смерть. И эта тишина, и этот страх принадлежат уже не только герою-повествователю – это одновременно еще и авторский, гоголевский страх: «Но признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная со всем адом стихий настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня. Я обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом и занимавшимся дыханием из сада и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню».

И в этом, наверное, заключается самое страшное – в месте, которое претендует (со всеми возможными оговорками) быть заместителем земного рая, на самом деле господствует смерть. И тогда вся история вписывается в еще один мифологический топос – той Аркадии, в которой уже побывала смерть и которая сама превратилась в царство смерти.

Поразительность «Старосветских помещиков» заключается еще и в том, что при всем, казалось бы, почти реализме описания они могут быть прочитаны кардинально противоположным образом. Райское пространство поместья, о котором уже мы говорили, может быть осмыслено как пространство святости. И даже его подчеркнутая отгороженность от мира вписывается в характерное для Средневековья и раннего Возрождения представление о Рае-саде, отграниченном от «чужого» пространства стеной, которая не допускает в сад проникновения ничего чуждого, способного разрушить *locus amoenus*. Но, вместе с тем, пространство, замыслимое как пространство святости, как таковое у Гоголя не «работает» (или не совсем работает). Буколическая жизнь сада и его хозяев при ближайшем рассмотрении представляется весьма уязвимой. И если Пульхерия Ивановна мыслится как современная Бавкида, то, с другой стороны, она же еще задана (в ретроспективном осмыслении гоголевского творчества) как не дошедший до последней стадии падения Плюшкин, потому что и она, как Плюшкин, была «большая хозяйка и собирала все, хотя сама не знала, на что оно потом употребится». И у нее в доме были «поющие двери» (признак бесхозяйственности), мухи, а также имитация хозяйственности при полном ее отсутствии (ср. описание варенья, которое наваривалось и перегонялось в саду: «Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, они потопили бы наконец весь двор...»).

С другой стороны, по внешнему ряду повесть представляется историей распада старого патриархально-помещичьего быта, картиной жизни «старичков прошедшего века» со всей бессмысленностью их пошлого существования, лишеного какого бы то ни было проблеска духовности, существования, замкнутого границами небольшого поместья. И вместе с тем, это повесть о великой любви, любви вместе с тем незаметной, но которая оказывается гораздо выше самой что ни на есть возвышенной страсти. В этом смысле центральное место в повести занимает рассказ о молодом человеке, который, потеряв возлюбленную, сам был готов кончить самоубийством и которого повествователь через год после того встретил в обществе другой, женатым, счастливым и довольным. Эта вставная новелла продолжает найденный Гоголем в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» принцип



сравнительного жизнеописания, на этот раз уже тройного: история Филемона и Бавкиды, заданная как модель, история новых Филемона и Бавкиды (Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны) и история страстных любовников, чья любовь, впрочем, не выдерживает перед силою обстоятельств.

Впрочем, есть здесь одно «но»... Ибо в основе любви Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны лежит сила привычки, более прочной и тем более уж более длительной, чем самая пылкая любовная страсть. Что неоднократно проговаривает и сам Гоголь в повести: «Что бы то ни было, но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки». Мысль, может быть, не так уж и новая: кумир начала XIX в. французский писатель Шатобриан заставил своего героя Рене увидеть в привычке единственный палиатив счастью («Если бы я имел еще безрассудство верить в счастье, я бы искал его в привычке»), что впоследствии дважды перефразировал и Пушкин – во второй главе «Евгения Онегина» («Привычка свыше нам дана / Замена счастию она») и в письме 1831 г., незадолго до женитьбы, к Н. И. Кривцову: «До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes» (Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах).

Однако у Гоголя эта мысль обретает особую остроту. Социальная реальность, «условия общественного бытия», сделавшие жизнь старичков пустой и ничтожной (или, наоборот, прекрасной и возвышенной?), – все это отступает на задний план перед общечеловеческим, в сущности, философским размышлением о существовании любви. И не случайно именно строки о «привычке» вызвали столь страстную полемику в критике. Против них ополчился С. П. Шевырёв, заявив, что следовало бы «вымарать» «убийственную мысль о привычке», которая «разрушает нравственное впечатление целой картины». Белинский же на то ответил, что «никак не может понять» «этого страха, этой робости перед истиной».

**Фантастическая повесть «Вий».** И по сей день повесть остается одной из самых загадочных у Гоголя. В примечании к ней Гоголь указывал, что «вся эта повесть есть народное предание» и что он передал его именно так, как слышал, ничего почти не изменив. Однако до сих пор не обнаружено ни одного фольклорного произведения, которое бы могло рассматриваться как источник центрального мотива повести, связанного с Виём. В первую очередь загадочно само происхождение образа Вия. Некоторые лингвисты (например, В. И. Абаев) считали, что в имени Вия фонетически отразилось индоевропейское имя бога, соответствующее иранскому *vaui*, безжалостному божеству в одном из гимнов «Авесты», а также и осетинскому «ваюгу» – антропоморфному злому великану, чей образ в архаических представлениях связывался одновременно со смертью и с железом (ср. финал «Вия»: «С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное»). Вяч. Вс. Иванов пишет, что одноглазый гоголевский Вий, у которого на первый план выходит именно мотив зрения, имеет самую близкую параллель в кельтском эпосе, где о великане Балоре, носившем кличку «Дурной глаз», говорилось, что глаз ему открывали обычно на поле боя: «Обычно четыре человека колом поднимали веко с его глаза». Но поскольку собственно кельтское предание Гоголь знать не мог, то Иванов все же склонен считать, что Гоголь черпал сведения из предания, сходного с кельтским и ему родственного. И потому имя Вий может быть связано с украинским именем нарицательным: *вия* – ресница (в таком случае гиперболичность метонимического описания целого по части предвещает уже более позднюю повесть «Нос»; ср. впоследствии у Маяковского в «Войне и мире»: «Слушайте! Из меня слепым Виём время орет»).

Сам же сюжет «Вия» восходил к распространенному в украинских быличках мотиву об умершей ведьме и парубке, послужившем причиной ее смерти и проведенном три ночи у ее гроба. Впрочем, как заметила современная этнограф Е. Левкиевская,

демонические существа, окружающие Вяя, скорее описаны в соответствии с манерой европейских и русских романтиков, изображавших страшное и иномирное как совмещение несоединимых деталей. Так, «что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал», легко ассоциируется с фантастическими образами картины Босха «Искушения св. Антония». Вместе с тем, мотив «отчитывания» великой грешницы, продавшей душу дьяволу, ассоциировался также с балладой Роберта Соути «Ведьма из Беркли», которая была в 1814 г. переведена Жуковским под названием «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». Тем более что в описании ночного бесчинства чудовищ Гоголь явно следовал за текстом Жуковского («И снова рев, и шум, и треск у врат И храма дверь со стуком затряслась и на пол рухнула с петлями...» – у Жуковского; «Вихрь поднялся по церкви... двери сорвались с петель» – у Гоголя).

Но фантастика, однако, причудливо сплеталась в повести с реально-бытовыми деталями и описаниями, к которым относились и сцены бурсацкого быта, и яркие «натуралистические» портреты бурсаков, философа Хома Брута, ритора Тиберия Горобца, богослова Халявы, что давало повод даже усматривать в некоторых эпизодах «Вия» отголоски романа Нарезного «Бурсак» (1824). И опять, как всегда у Гоголя, при внешней простоте все получалось отнюдь не просто. Конечно, повесть можно было рассматривать (и это нередко делалось) как достаточно прямолинейное противопоставление зла – добру, демократического народного начала (выраженного, естественно, в образе бурсака Хома Брута) – началу антидемократическому (образ сотника и его дочери, прекрасной, но злой панночки). И все же правильнее было бы увидеть в этой повести мир, «расколотый надвое». Герой живет как бы в двух измерениях: реальная жизнь с ее горестями, бедами, к которым Хома Брут относится «как истинный философ», – и мир фантазии, легенды (линия панночки), вторгающийся в эту обыденную жизнь. Но... вся сложность начинается именно здесь. Ведь в традиции романтического двоемирия (эталоном которого в России в определенном смысле были сказки и новеллы Э. Т. А. Гофмана) именно ирреальный фантастический мир обладал возвышающей функцией, уводя героя от обыденности жизни, позволяя прозреть нечто, недоступное в бытовой жизни. Однако у Гоголя именно линия панночки (фантастического), казалось бы, откровенно связана со злом. Панночка – ведьма, которая, превратившись в мертвую панночку, чуть было не убила Хому в сцене скачки, при помощи фантастических сил все же свершает свою страшную месть. И все же образ этот никак не может быть истолкован однозначно, как неоднозначно толкуется он и самим Гоголем. Вспомним сцену ночной скачки: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко <...>. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки вышывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета». Вспоминается известное изречение немецкого романтика Вакенродера о том, что если в лесу мы не видим русалок, то в этом виноваты мы сами. И тогда по внутренней логике повествования оказывается, что именно ведьма-панночка, само олицетворение зла, открывает Хоме ранее невидимое им: позволяя услышать пение цветов, лицезреть красоту русалок, пробуждая в герое дар седьмого чувства. Иными словами, пробуждая его к новой жизни, но при том, в конечном счете, лишая его жизни земной.

Данную антиномию необходимо, по-видимому, рассматривать в более широком контексте, выходящем собственно за рамки повести «Вий» (думается, что не совсем справедлива попытка некоторых исследователей и комментаторов повести объяснить

причину гибели Хомы Брута словами его однокорытника Горобца: «А я знаю, почему пропал он: оттого что побоялся»; последнее есть всего лишь позиция риторика Горобца, изложенная Гоголем не без иронии). Более широким контекстом повести «Вий» является общее отношение Гоголя к красоте, и к женской красоте в частности, к ее сжигающей силе.

Тема женской красоты, которая может быть богоподобной, а может быть и пустой внешностью, мертвым покровом, постоянное колебание между потребностью чистой духовности и восхищением внешней красотой были заданы Гоголем еще в упоминавшемся раннем очерке «Женщина», вошедшем затем в «Арабески», где с представлением Телеклеса о женщине как адском порождении спорил Платон, представлявший женщину в богоподобном, небесном облачении. Собственно, эта антиномия богоподобной и демонической красоты и сущности женщины проходила уже через цикл «Вечеров», где прекрасным божественным героиням противостояли их демонические антиподы (Параска – Хивря, Оксана – Солоха). Но там божественная и демоническая красота были еще разнесены по разным ролям. В «Вие» же они стали неделимой сущностью одного персонажа – панночки-ведьмы. А ее богоданная (а на самом деле демоническая красота) оказалась пламенем, а не светом, превратившем во прах Хому. Эта опасность, которая, по собственному признанию Гоголя в письме Данилевскому, подстерегала и его самого. Проблема отношения к женщине и к женской красоте, поэтика женского образа у Гоголя вписывалась одновременно и в проблему конфессиональной двойственности Гоголя, выросшего на Украине, где исконно православие не только боролось, но и тесно соприкасалось с католицизмом (позднее, новое искушение католичеством Гоголь переживает уже непосредственно в Риме). Тяга Гоголя к внешней, чувственной красоте на самом деле во многом шла от западной традиции, в то время как боязнь прельстительной внешности – от традиции православной (вспомним два различных иконографических принципа изображения девы Марии: иконность изображения православной Марии, где лицо предстает как бесплотный лик, и жизненность, плотскость Марии католической, где красота оказывается нередко доведена до милovidности). В этом смысле неслучайно, что торжествующая чувственная, демоническая женская красота панночки в «Вие», сжигающая Хому Брута, рифмуется в финале повести с описанием поруганного храма – заброшенной церкви, которая «так навеки и осталась ... с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, бурьяном, и никто не найдет теперь к ней дороги».

Проблема конфессиональной двойственности и параллельная ей проблема соблазна женской красотой стали центральными моментами четвертой (по порядку – третьей) повести «Миргорода» – повести «Тарас Бульба», если не самой яркой, то во всяком случае самой знаменитой из повестей миргородского цикла.

В повести намечена тенденция отпадения от народной судьбы, переход от всеобщности (дух казачества) к индивидуальности, воплощенный в образе и истории сына Тараса Андрия. Сюжетно Андрий оказывается как раз тем «блудным сыном» Тараса, что переходит на сторону поляков, поддавшись прельщению женской красоты и одновременно католической веры. Наиболее ярко это проявилось в сцене искушения католическим храмом, которое предстает одновременно и как искушение католичеством, и как искушение красотой искусства и красотой гордой полячки. Конечно, история Андрия, хоть и несет внешне позитивный смысл (приобщение к европейской цивилизации), но в целом осмысливается негативно, делая героя отщепенцем рода и в конечном счете приводя его к бесславной смерти. Но вместе с тем для Гоголя она оказываются тем повествовательным узлом, в котором связываются основные искушения самого Гоголя, писателя и человека. Нелучайно в «Авторской исповеди» Гоголь впоследствии писал: «У меня не было влечения к прошедшему. Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту, может быть, оттого,

что ум мой был всегда склонен к существенности и к пользе более осязательной». Ключом к этому толкованию могли бы послужить и известные строки: «Бей в прошедшем настоящее, и тройною силою облечется твое слово».

### **«Арабески» (1835). Статьи Гоголя по искусству и истории**

Вышедший в конце января 1835 г. цикл «Арабески» был книгой необычной. Её составили статьи по истории, искусству, географии, фольклору, художественно-исторические фрагменты и современные повести (их затем назовут петербургскими).

Сборник открывался коротким предисловием: «Собрание это составляют пьесы, писанные мною в разные времена, в разные эпохи моей жизни. Я не писал их по заказу. Они высказывались от души, и предметом избирал я только то, что сильно меня поражало». Если сопоставить «Арабески» с «Вечерами» и даже с «Миргородом», то они принципиально меняли и масштаб изображаемого (речь шла обо всем мире, обо всем искусстве, начиная с античного), и сам уровень его освоения (не только чувственно-интуитивный, но и абстрактно-логический). Автор, выступавший одновременно и как художник, и как ученый, воображением и мыслью охватывал различные стороны бытия. Книга призвана была стать универсальной моделью мира, каким его видит писатель, и зеркалом его собственного творчества – в той последовательности и в том аспекте, в каких оно отражало мир.

Обратим внимание на заглавие сборника, которое соответствовало «духу времени» и имело свою специфику. Слово «арабески» означает особый тип орнамента, состоящий из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, частей животных, возникший в подражание арабскому стилю. Это слово имело еще и иносказательное значение: «собрание небольших по объему произведений литературных и музыкальных, различных по своему содержанию и стилю». При этом в искусствоведческом употреблении того времени «арабески» в определенном смысле были синонимичны «гротеску». Так, в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара объяснялось, что своим происхождением оба термина обязаны чувственному, изобразительному «древнему искусству». А характерное для арабесок фантастическое «соединение предметов вымышленных... с предметами, действительно существующими в природе; соединение половинчатых фигур, гениев и т. п. с цветами и листьями; помещение предметов тяжелых и массивных на слабых и легких и проч.» объяснялось как «осуществления мечтательного мира», приличные, «при должном искусстве», и для современности.

Мода на арабески пришла в Россию из Германии. Так, Ф. Шлегель мыслил создание большой эпической формы «не иначе, как сочетанием повествования, песни и других форм» с «исповедью». А последняя – «непроизвольно и наивным образом принимает характер арабесок». По-видимому, Гоголь хорошо представлял все эти смысловые оттенки, давая подобное название своей книге. «Арабески» сразу декларировали и ведущую тему – искусство, и личностное, авторское начало – исповедальность, и связанные с этим фрагментарность, некую преувеличенность, гротесковость изображения. План «арабесок – гротеска», в свою очередь, предопределял и обращение к изобразительному «древнему искусству», к истории, и возможную карикатурную обрисовку действительности, пародию на «массовое» пошло-серьезное искусство. Разумеется, заглавие лишь отчетливее обозначило важнейшие особенности уже сформированного сборника, поскольку, представляя его в цензуру, автор, называл его «Разные сочинения Н. Гоголя».

Среди статей об искусстве в «Арабесках» были помещены: «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «О малороссийских песнях», «Несколько слов о Пушкине». Основы романтической эстетики он

сформулировал в «Скульптуре, живописи и музыке» (написана Гоголем еще в 1831 г.). «Три чудные сестры», «три прекрасные царицы» призваны «украсить и усладить мир». Но, сопоставляя три вида искусств, Гоголь, как истинный романтик, отдает предпочтение музыке, считая, что именно она способна наиболее воздействовать на душу, будучи «принадлежностью нового мира» – ибо «никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух, как в нынешнее время».

Статья «Последний день Помпеи», написанная под впечатлением от одноименной картины К. Брюллова, привезенной им в Петербург летом 1834 г. и выставленной в Академии художеств, имела для Гоголя принципиальное значение как своего рода эстетическое кредо, воплощением которого станет в определенном смысле и драма «Ревизор» – изображение «сильного кризиса», «чувствуемого целою массою». Но при этом не хаос и не разрушение сумел поставить художник в центр картины, но вечное торжество жизни и красоты: «У Брюллова является, человек, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы».

Первоначально Гоголь думал включить в «Арабески» также ряд фрагментов незавершенных своих художественных произведений: «Страшный кабан», две главы из исторического романа «Гетьман» и т. д. Однако в окончательный текст книги из художественных произведений вошли лишь три повести: «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет». Все эти три повести составили основу так называемого петербургского цикла Гоголя (название это, на самом деле, хотя и укоренившееся, но не совсем точное, поскольку дано было не Гоголем, но его критиками). Именно с ними впервые (если не считать петербургского эпизода «Ночи перед Рождеством») петербургская тема впервые отчетливо входит в творчество Гоголя.

### **Цикл «Петербургские повести» (1835–1842)**

Еще в 1833 г. Гоголь задумал «книгу» под названием «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-й линии», – отражение социальных противоречий большого города, «стирающее границы между действительностью и иллюзией в общем таинственном колорите (лунный свет)».

Тема эта и была отчасти реализована им в «Невском проспекте», повести очень личной для Гоголя. В ней получили отражения его первые впечатления и первые разочарования от северной столицы, все градации чувств, начиная от представления о Петербурге как средоточии разнообразнейшей человеческой деятельности, месте приложения самых разных сил и способностей, – и вплоть до картины города «кипящей меркантильности» и развращающей роскоши, в котором погибает все чистое и живое. Начало повести, где Гоголь давал блистательный портрет Невского проспекта в разное время суток, напоминал в жанровом отношении физиологический очерк. Введением двух контрастных и все же сопоставимых между собой героев, Пискарева и Пирогова, Гоголь повторил сюжетный прием «сравнительного жизнеописания», разработанный им, как уже говорилось, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Сам сюжет – история гибели художника в столкновении с грубой и пошлой действительностью – был довольно широко распространен в романтической литературе (у Гоголя он дополнительно осложнялся историей торжествующего пошляка – Пирогова). Но, пожалуй, самым неожиданным в повести было последовательное переосмысление Гоголем романтического мироощущения. Так, мадонна Перуджино, с которой художник Пискарев внутренне сравнивал встретившуюся ему красавицу, оказывалась обычной проституткой. «Певец прекрасного» Ф. Шиллер, проповедовавший (точнее, имевший репутация проповедника) единство красоты и добра, оказывался на деле «жестяных дел мастером с Мещанской улицы». Одним словом, как писал Ю. В. Манн, «жизнь в поэзии»

(формула немецкого романтика Гофмана в новелле «Золотой горшок») у Гоголя решительно (и, добавим, сознательно) не удавалась.

Переосмысление, впрочем, иного плана – романтической эстетики – присутствовало и в повести «записки сумасшедшего», где «высокая страсть безумия, являвшаяся в произведениях романтиков самым ярким проявлением жизни в поэзии, отдается не художнику, музыканту, не гению, но человеку заурядных способностей, мелкому петербургскому чиновнику, титулярному советнику Поприщину» (Ю. Манн). Впервые Гоголь прибегает здесь не к сказу, не к авторскому повествованию, но к форме так называемой *Ich-Erzählung* (рассказу от первого лица). И действительно, рассказ написан в форме дневниковых записей теряющего рассудок героя, неожиданно для других и для самого себя взбунтовавшегося против той действительности, частью которой он сам являлся. При этом основная художественная удача повести заключалась у Гоголя в найденном ритме постепенного перехода от комизма к трагизму: то, что поначалу вызывало смех у читателя, перерастало в ужас, вызывая сначала содрогание, а потом и сострадание. В первой записи Поприщин еще завидует взяточникам, благоговеет перед «его превосходительством», абсурдно судит о политических событиях в Испании и Франции («Эка глупый народ французы! ну чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех да и перепорол розгами!»). Потом он мнит себя испанским королем и оказывается в сумасшедшем доме. Но именно это болезненное и разорванное сознание героя, постоянно подставляющего себя на чужое место (будь то взяточник или король), издает крик мольбы: «За что они мучат меня? ... я не могу вынести всех мук их». И этот крик оказывается одним из самых пронзительных в русской литературе.

Казалось бы, из трех повестей «Арабесок» наиболее романтической оставалась повесть «Портрет», где тема вторжения в человеческую жизнь и художественное творчество злого начала решалась через введение фантастической фабулы (а точнее, фантастического персонажа – антихриста Петромихили). В этом смысле «Портрет» ближе всего из «петербургских повестей» примыкал к типу повествования ранней прозы Гоголя.

Основная проблема, которая интересовала здесь Гоголя, – это проблема искусства, и проблема художника (характерно, что во второй редакции «Портрета», которую Гоголь готовил для третьего тома своих «Сочинений» в 1842 г. фантастический план был значительно ослаблен). Сюжетно повесть и строилась как история бедного (но честного), одаренного талантом художника, обладавшего «страстью к искусству», который в определенный момент предает свое высокое предназначение и начинает создавать картины ради денег. Но на эту вполне банальную схему Гоголь накладывает дополнительные обертоны, которые и сообщают повести особую глубину. Начав писать ради денег светские портреты, льстящие самолюбию заказчиков, и став тем самым модным художником, Чартков преисполняется злобой и завистью ко всему прекрасному и в припадках безумия начинает уничтожать произведения искусства. А за всем этим скрываются длительные размышления самого Гоголя не только об эстетической, но и об этической несостоятельности искусства, основанного на идеализации. Именно эту коллизию «Портрета» Гоголь предвосхитил уже в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832). «...Масса публики, – писал он, – представляющая в лице своем нацию, очень странна в своих желаниях; она кричит: «Изобрази нас так, как мы есть, в совершенной истине...» Но попробуй поэт... изобразить все в совершенной истине... она тотчас заговорит... это нехорошо...». Вспомним аналогичную ситуацию в «Портрете»: «Дамы требовали <...> облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. <...> Мужчины тоже были ничем не лучше дам».

Таким образом, социальная проблема золота, которое губит художника, осложняется в повести собственно эстетической проблемой цели и назначения художника. Потому-то Гоголь, и здесь тоже, хотя и в менее явной форме, вновь прибегает к приему «сравнительного жизнеописания», дав, по контрасту с историей Чарткова, историю художника-схимника, осознавшего высокую религиозную сущность искусства и наставляющего в финале своего сына: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и потому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волнения мирского, во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышащей земным вожделением, но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства».

Впрочем, и этот финал был бы слишком прост для Гоголя. Потому что вслед за только что процитированными возвышенными словами художника-монаха следует фраза, обрывающаяся на полуслове: «Но есть минуты, темные минуты...» И далее следует рассказ об «изображении» (портрете), который художник еще до того, как стать монахом, писал с одного «странного образа». «Это было точно какое-то дьявольское явление»... И хуже всего, что в самом конце повести мы понимаем, что именно это дьявольское искусство и обладает своим зловещим правом на вечность. И всякая попытка его уничтожить – тщетна: «Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену с тем, чтобы взглянуть еще раз на портрет. <...> Но, к величайшему изумлению, его уже не было на стене».

После помещения в «Арабесках» трех первых петербургских повестей Гоголем были написаны еще две повести, где тема Петербурга также продолжала быть основной: «Нос» (опубликована в 1836 г. в пушкинском «Современнике») и «Шинель».

Повесть «Нос» считается, по справедливости, одной из вершин гоголевской фантастики, причем фантастики, аналог которой «мы вряд ли найдем в современной Гоголю русской и мировой литературе». Здесь нашла отражение сама эволюция гоголевской фантастики, суть которой в общих чертах заключается в следующем. Еще в цикле «Вечеров» и «Миргорода», наряду с прямыми формами фантастического, которое восходило к народной демонологии, большое место у Гоголя занимала неявная, завуалированная фантастика, проявлявшаяся в мелких элементах быта и поведения героев. Ее излюбленные средства – цепь совпадений и соответствий, слухи, предположения, сон персонажей, где на первый план выступало не столько само сверхъестественное явление, сколько его переживание и восприятие. Последнее открывало возможность читательских разночтений. Так, например, в «Вечере накануне Ивана Купала» мотивировка исчезновения Петруся колебалась между реальным объяснением – мальчика похитили цыганы – и объяснением фантастическим, в основе которого была продажа Петрусем души дьяволу. Солоха в «Ночи перед Рождеством», искусно умевшая обращаться с мужским полом, почиталась в народе ведьмой. И это стереотипное представление ложилось в основу ее двойной сюжетной функции – обольстительной казачки, матери Вакулы, и ведьмы, подруги черта, и т. д. Сфера фантастического тем самым сближалась со сферой реальности (в чем нередко усматривают влияние на Гоголя Гофмана), а иррациональное начало переключалось в будничныи бытовой план. Так что призрачной и фантастичной становилась сама реальная жизнь.

Эта-то тенденция, вообще усилившаяся в «петербургских повестях», нашла свое высшее выражение в повести «Нос», где полностью был снят носитель фантастики, но

при этом все злоключения майора Ковалева выступали как совершенно фантастическое событие (в окончательной редакции Гоголь отказался и от первоначальной версии, согласно которой все описанное только приснилось майору Ковалеву). Большинству современников повесть «Нос» не понравилась, да она и не была понята. «В этой шутке есть свое достоинство, но она, точно, немножко сальна», – писал К. Аксаков, уловив однако то, что ускользнуло от внимания других читателей. Дело в том, что сам сюжет повести восходил к так называемым носологическим анекдотам и каламбурам (в которых речь шла о появлении или исчезновении носа), широко распространенным в первой половине XIX в. Начало литературной моде на эту тему было положено романом Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», где тема живого и мертвого носа занимала очень большое место. Но и в 20-30-е годы XIX в. шутки о носе, панегирики носу, рассказы о злоключении носачей заполняли журнальную литературу. К тому же анекдоты об отрезанных носсах нередко троились на обыгрывании речевых фразеологизмов (как, например, в известной эпиграмме Пушкина: «И то-то, братец, будешь с носом. Когда без носа будешь ты»). Существенно еще и то, что нос в такого рода шутках и каламбурах нередко выступал как заместитель и метафора фаллоса, что придавало особую пикантность носологическим сюжетам (собственно, именно это и имел в виду Аксаков, говоря о сальности шутки Гоголя).

Повесть о некоей части тела, которая отделяется от носителя и занимает его место (вариант: вытесняет его из жизни биологической, социальной и проч.), была довольно распространена в особенности в романтической литературе, входя в контекст историй о двойниках (наиболее известный тому пример – повесть Шамиссо «Удивительные приключения Петера Шлемиля», где место героя занимала его собственная тень; темой двойников и двойничества изобиловала и проза Гофмана). Причем двойник в таком случае выступает еще и как высвобожденное подсознание героя; на которое проецируются все страхи и фантазмы человека. Но, даже принимая во внимание возможный генезис произведения, надо все же признать: повесть остается загадочной по своему существу. Как писал еще А. Белый, «линия сюжета, как змея, кусает свой хвост вокруг центрального каламбура: нос, нос – и только!»

### **Комедии Н. Гоголя. Поэтика комического**

Драматургический талант Гоголя раскрылся очень рано. Еще в Нежинской гимназии он принимает активное участие в ученических постановках. По свидетельству однокашников, юному Гоголю весьма удавалась роль госпожи Простаковой из знаменитого «Недоросля» Д. И. Фонвизина. Вероятно, неслучайно тесное переплетение комического и трагического в характере героини Фонвизина так плодотворно будет воспринято будущим автором драматических развязок «Женитьбы», «Игроков», «Ревизора», в которых переживание комедийными героями «обмана» жизни неожиданно достигает подлинно шекспировского масштаба обобщения.

К написанию комедий Гоголь приступил одновременно с завершением работы над циклом повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Концом 1832 – началом 1833 г. датируются черновики первой незавершенной комедии «Владимир III степени». Петербургский чиновник Иван Петрович Барсуков мечтает об ордене святого Владимира III степени, и в конце концов эта мечта принимает форму навязчивой идеи, на которую уходят все душевные силы героя. Развязка этой ситуации, в чем-то предвосхищающей замысел повести «Шинель», комична и трагична одновременно: герой сходит с ума, вообразив, что он сам и есть орден Владимира III степени. В последней сцене сумасшедший, воображая себя крестом (такую форму имеет орден), становится перед зеркалом, подымает руки так, что делает из себя подобие креста, и не посмотрит на изображение. Так в сюжете этой незаконченной комедии реализуется один из «фирменных» гоголевских приемов комического: отождествление человека с



вещью, живого с мертвым, принимающее в сознании героев фантастические, гротесковые размеры. Этот прием в творчестве Гоголя впоследствии приобретет универсальный смысл и выйдет за рамки комедийного жанра, получит статус своеобразного символа русской жизни в петербургских повестях и, конечно, в поэме «Мертвые души». Вероятно, в стремлении Гоголя к обобщению комедийной ситуации, начиная с замысла первых комедий, заключалась и причина неудачи «Владимира III степени». «Он слишком много хотел обнять в ней...и потому с досады ничего не написал», – свидетельствовал в одном из писем современник и друг Гоголя П. А. Плетнев. Впрочем, о неудаче в данном случае можно говорить весьма условно, так как в 1842 г., готовя собрание своих сочинений, Гоголь переработал черновики «Владимира III степени» в самостоятельные пьесы, которые последующая критика окрестила «маленькими комедиями» (по аналогии с пушкинскими «маленькими трагедиями»): «Утро делового человека» (впервые опубликована в журнале Пушкина «Современник» в 1836 г.), «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок».

К 1842 г. получают свое художественное решение и замыслы других комедий Гоголя, начатых в 1832–1837 гг. Дописываются «Женитьба», «Игроки» и создается окончательная редакция «Ревизора». Уже сама хронология работы над комедиями позволяет говорить о своеобразной последней авторской воле, одинаково проявившейся в окончательной редакции стиля практически всех комедий, включая и «Ревизора». Эту волю можно понять, вспомнив, какое значение сам автор придавал смеху как единственному «положительному лицу» своих комедий. По нашему убеждению, можно ставить вопрос о едином *смеховом мире* гоголевских пьес, внутренние законы которого начали формироваться еще в пору написания «Владимира III степени» и, пройдя художественную огранку в стиле «маленьких комедий», «Женитьбы» и «Игроков», нашли свое совершенное художественное воплощение в стиле «Ревизора».

Итак, через все комедии Гоголя проходит целый ряд устойчивых приемов комического. Они образуют определенную систему миромоделирующих смыслов, из которых и складывается содержание «смехового мира» Гоголя-комедиографа. Дадим определение этих приемов, а также приведем примеры, позволяющие сделать вывод о содержательном наполнении каждого.

**«Ревизор» (1836). Замысел и источники комедии.** 7 октября 1835 г. Гоголь писал Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию <...>. Духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта». Письмо было послано в Михайловское, куда отправился Пушкин. По его возвращении в Петербург 23 октября состоялся важный для Гоголя разговор. Пушкин рассказал Гоголю историю о Павле Петровиче Свиньине, как он в Бессарабии выдавал себя за какого-то важного петербургского чиновника и только, зашедши уже далеко (стал было брать прощения от колодников), был остановлен. Существует другая версия, что подобная же история случилась и с самим Пушкиным во время его поездки за материалами для истории Пугачева в Оренбург. Имеется и еще несколько других историй подобного рода. Впоследствии о причастности Пушкина к сюжету «Ревизора» Гоголь упомянул в «Авторской исповеди» («Мысль Ревизора принадлежит также ему»). И действительно, среди набросков Пушкина мы имеем следующий: «Криспин приезжает в Губернию на ярмонку – его принимают за... Губернатор честной дурак – Губ(ернаторша) с ним кокетничает – Криспин сватается за дочь».

Впрочем, анекдоты о ложных ревизорах ходили по России издавна и с разными вариациями, будучи отражены и в ряде литературных произведений. Неслучайно, что

после своего появления «Ревизор» многим напомнил комедию Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или суматоха в уездном городе».

Работа над «Ревизором» была связана с замыслом Гоголя создать истинно современную комедию, о возможности существования которой на русской почве высказывались всяческие сомнения (хотя комедия как жанр, естественно, существовала). Так, в «Московском Вестнике» за 1827 г. была напечатана статья С. Шевырева о комедии В. Головина «Писатели между собой», в которой доказывалось, что современная жизнь не содержит комических элементов (и потому критик советовал переместить центр тяжести на историю). Также и П. Вяземский в статье «О нашей старой комедии» (1833) объяснял, почему русская жизнь не благоприятствует комедии: «Начну с того, что кажется в русском уме нет драматического свойства. Должно полагать, что и нравы наши не драматические. У нас почти нет общественной жизни: мы или домоседы, или действуем на поприще службы. На той и на другой сцене мы мало доступны преследованиям комиков...». Подобно Шевыреву, Вяземский также видел выход в комедии исторической.

В этом контексте понятнее становится и подоплека спора Гоголя с С. Т. Аксаковым в июле 1832 г. в Москве. В ответ на реплику Аксакова о том, что «у нас писать не о чем, что в свете все так однообразно, прилично и пусто», Гоголь посмотрел на собеседника «как-то значительно и сказал», что «это неправда, что комизм кроется везде», но, «живя посреди него, мы его не видим».

Обоснование прав современной отечественной комедии Гоголь мыслил как общую задачу своего творчества и раньше, в пору работы над отложенными затем временно «Владимиром 3-ей степени» и комедией «Женитьба», начатой в 1833 г. под названием «Женихи». Комедия «Ревизор» (третья по счету комедия Гоголя) выдвинула новые проблемы и новую, значительно более высокую степень обобщения. «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем», – писал он позже в «Авторской исповеди».

**Жанровое новаторство комедии «Ревизор».** Новизна «Ревизора» заключалась, в частности, в том, что Гоголь перестроил тип сценической интриги: теперь она приводилась в движение не любовным импульсом, как в традиционной комедии, но административным, а именно: прибытием в город мнимой высокой особы – ревизора. «Не нужно только позабывать того, в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц», – писал он в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» (1836). Впоследствии такой зачин поразил режиссера Немирович-Данченко: «одна первая фраза ... И пьеса уже начата. Дана фабула и дан ее главнейший импульс – страх».

Причем, как это часто бывает, новое оказалось хорошо забытым старым. Сам Гоголь в «Театральном разезде после представления новой комедии» (пьесе малой формы, начатой в 1836 г. как отклик на премьеру «Ревизора») объяснял: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же неперемнную завязку».

Подобную эволюцию комедии рисовали еще и Август Шлегель в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809/1811) и Фридрих Шлегель в «Истории древней и новой литературы». Также и в «Лекциях профессора Погодина по Герену» (ч. 2, 1836), которыми живо интересовался Гоголь, фигурировало определение древнеаттической комедии как политической. Впоследствии об аналогии между аристофановской комедией и «Ревизором» подробно писал и Вячеслав Иванов,

сравнивая безымянный городок городничего с комедийным Городом Аристофана (статья, написанная под влиянием римских бесед с Вс. Мейерхольдом, напоминала знаменитую мейерхольдовскую постановку «Ревизора», где за счет снятия кулис и загородок, что позволяло увидеть все происходящее на заднем плане, происходило мистическое удвоение драмы). Впрочем, в своей комедии Гоголь не вовсе отказался от любовной интриги: в том же «Театральном разъезде», в котором он попытался осмыслить опыт «Ревизора», любовная завязка высмеивалась не вообще, но потому только, что она пользуется избитыми, надуманными приемами.

Ломая традицию, Гоголь отказался и от привычной иерархии главных и второстепенных персонажей. Напротив, в его пьесе во всех перипетиях действия находился не один, не несколько персонажей, но весь их сонм. Сюда же добавлялись еще и персонажи внесценические, заполнявшие все мыслимое пространство города (вспомним, например, сцену из четвертого акта, когда в открывшуюся дверь «выставляется» «фигура во фризовой шинели», что перебивается вмешательством Осипа: «Пошел, пошел! чего лезешь?»). Сам Гоголь назвал это «общей» завязкой, противопоставляя ее «частной завязке», построенной на любовной интриге. «Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел. (...) Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не вводящее в дело».

О необходимости завязки, выходящей за рамки личной судьбы, постановке всех без исключения персонажей перед лицом общезначимого, рокового для них события, Гоголь писал уже в своей рецензии на картину К. Брюллова, которую Ю. В. Манн предлагает рассматривать как еще один источник драматургической коллизии «Ревизора» и своеобразный краткий конспект структурных принципов пьесы. Пластика окаменения как наглядное выражение общего потрясения дополнительно объединяла эстетические принципы брюлловской картины и гоголевской комедии.

Переосмыслялась в комедии и сама ситуация ревизора, и связанная с ней коллизия *qui pro quo*. Вместо значительно более традиционных типов: сознательного обманщика-авантюриста или же случайного лица, по недоразумению попавшего в ложное положение, но не извлекающего из этого выгод, – Гоголь выбирает тип «ненадувающего лжеца», неспособного ни к каким обдуманым действиям, и вместе с тем с успехом выполняющего подсказанную ему обстоятельствами роль. Психологическая и одновременно драматургическая коллизия Хлестакова заключается в том, что он – хвастун и лжец, чьи действия не подчинены какому-либо корыстному или обдуманному плану, но зато подчиняются силе обстоятельств. Ложь его становится тем самым не страстью и не ремесленным занятием, она всего лишь простодушна и непрофессиональна. Сам Гоголь в 1836 г. в «Отрывке из письма, писанного Автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литератору» разъяснял, что его герой – не лгун по ремеслу, т. е. вовсе не стремится надуть, но видя, что его слушают, говорит развязнее, от души. Ложь Хлестакова вскрывает его подлинную природу: он говорит совершенно откровенно и, привирая, высказывает именно в ней себя таким, как есть. Эту ложь Гоголь называет «почти род вдохновения», «редко кто им не будет хоть раз в жизни».

Именно этим объясняется и успех Хлестакова в городе N (профессиональный мошенник был бы изобличен гораздо быстрее), и вместе с тем странный эффект пьесы, когда внешне совершенно водевильная ситуация неожиданно обретает бытийный подтекст. Герой, который по более традиционной логике должен был бы управлять событиями, подчинен им у Гоголя так же, как и другие персонажи, которые теперь уравниваются в отношении незнания реального хода вещей. Самый большой мошенник в городе (Городничий) терпит поражение не от еще более искусного противника, но от человека, который не прилагал к тому никаких сознательных усилий.

Видоизменяется и амплуа слуги. Гоголевский Осип уже не выступает как помощник в любовных проделках господина, как это было, например, у Мольера. Еще менее он воплощение здравого смысла, комментирующего поступки хозяина с точки зрения неиспорченного сознания, как это было в комедиях Екатерины. Он – дополнение характера господина и одновременно его кривое зеркало: тот же гедонизм, та же доморощенная эстетика комфорта. Так, «галантерейное» обхождение» Осипа – есть не что иное, как низовой вариант знаменитой способности Хлестакова к бесконечному опошлению всего и всех. Как писал Д. Мережковский, «величайшие мысли человечества, попадая в голову Хлестакова, становятся вдруг легче пуха». Одна из главных мыслей XVII и XVIII вв., мысль Монтеня, Гоббса, Жан-Жака Руссо о «естественном состоянии», о «возврате человека в природу» превращается в призыв к городничихе удалиться «под сень струй», эпикурейское вольнодумство «сокращается у Хлестакова в изречение новой положительной мудрости: «Ведь на то и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия»». Но некоторые традиционные ходы (слуга-помощник) все же комедийно переосмысляются Гоголем: не отсюда ли и привычка Осипа «самому себе читать нравоучения для своего барина».

Подобное устранение фигуры резонера и резонерства как такового имело у Гоголя и другой эффект: преодолевалось традиционное деление персонажей на порочных и добродетельных. Впрочем, как реликт екатерининского типа комедии можно рассматривать финальную реплику Городничего «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!...» (ср. в пьесе Екатерины II «О время» сентенцию служанки Мавры: «Всех осуждаем, всех ценим, всех пересмеваем и злословим, а того не видим, что и смеха и осуждения сами достойны»).

При работе над «Ревизором» Гоголь сознательно сокращал проявления грубого комизма (такие как, например, потасовки, удары, которые изначально присутствовали в тексте, из окончательной редакции пьесы были удалены). Из фарсовых сцен в пьесе осталась лишь одна: сцена падения Бобчинского у двери (вообще же само имя Бобчинский, в сочетании с Добчинским восходит к фольклорному архетипу: Фома и Ерема). Сцены подслушивания, которые обычно бывают источником комедийных коллизий, также подвергаются переосмыслению. Так, когда Бобчинский подслушивает разговор Городничего с Хлестаковым, это не ведет к раскрытию тайны (он слышит лишь то, что и так стало бы ему известно). Трансформация и редуцирование комических приемов перемещает комическое начало в сферу психологического взаимодействия персонажей. «Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была».

Парадоксальным образом при всем своем новаторстве Гоголь довольно четко соблюдал каноны классицистической драматургии. Сюда относятся и говорящие имена, свойственные комедии классицизма, прямо указующие на порок: Держиморда («ударит так, что только держись»), Ляпкин-Тяпкин (дела, идущие в суде тяп-ляп), Хлестаков («легкость в мыслях необыкновенная») и т. д.

Идя в разрез с романтической эстетикой, боровшейся за низвержение оков трех единств (требование, предельно жестко сформулированное В. Гюго в «Предисловии» к «Кромвелю», – позиция, которой не чужд был и Пушкин), Гоголь скрупулезно придерживается всех единств. Пожалуй, единственное слабое отступление мы наблюдаем лишь в одной позиции: вместо одного места действия в комедии фигурируют два – комната в гостинице и комната в доме городничего. Что касается единства времени, то здесь Гоголь четко придерживается классицистического закона, хотя и в ослабленном варианте: традиционно возможно было более строгое соблюдение единства – не более 24 часов, что, в частности, предписывалось «Поэтическим искусством» Буало; менее строгий вариант предполагал не более 36

часов, т. е. полутора суток. Если при этом вспомнить, что четвертый и пятый акт «Ревизора» представляют собой события последующего дня, то становится понятно, что действие комедии уместится в полутора суток. Что касается единства действия, то очевидно, что соблюдено и оно. Более того, как уже говорилось, именно на единстве действия, понятого как единство ситуации, и держится вся комедия.

Композиционно пьеса также была очень тщательно выстроена. Всего она состояла из пяти актов. Кульминация наступала ровно посередине: в 6-м явлении 3-го действия, состоящего из 11 явлений. Участники коллизии симметрично вводились в действие: в первом действии Сквозник-Дмухановский беседовал с каждым из горожан, в четвертом действии чиновники поочередно наносили визиты Хлестакову. В пятом действии следовало новое представление всех действующих лиц, но теперь уже косвенное, через призму восприятия Хлестакова, пишущего письмо Тряпичкину. Излишне говорить, насколько симметрично была выстроена Гоголем и завершающая немая сцена с городничим «посередине в виде столпа...». Как писал Андрей Белый, «фабула снята, фабула – круг... Последнее явление возвращает к первому; и там и здесь – страх: середина же – вздутый морок».

При этом развязка, наступавшая в пятом действии, естественно знаменуя финал, выполняла вместе с тем роль новой кульминации, что выражалось немой сценой, близкой по жанру популярным в конце XVIII – начале XIX в. «живым картинам», введенным в театральный и светский обиход Ж. Л. Давидом и Ж. Б. Изабэ. Впрочем, как раз здесь Гоголь и отступал от законов правдоподобия: сцена, согласно указаниям автора, должна была длиться от полутора до двух-трех минут и заключала в себе множественность смыслов, вплоть до эсхатологического значения высшего, Божественного суда. Важнейшей ее чертой было всеобщее окаменение персонажей.

**Отзывы современников о «Ревизоре». Первые театральные постановки.** В «Ревизоре», текст которого вышел отдельной книгой почти одновременно с постановкой пьесы на сцене Александрийского театра в Петербурге, современники увидели прежде всего пародию на современную Россию. Ф. Булгарин упрекнул Гоголя в искажении истины, утверждая, что характеры и нравы Гоголь почерпнул из времен «преднедорослевских»: «Городок автора «Ревизора» не русский городок, а малороссийский или белорусский, так незачем было клепать на Россию» (далее Булгарин даже посоветовал Гоголю ввести в действие еще одну барышню, за которой бы приволокнулся Хлестаков).

Но и многие из тех, кто отнесся к комедии лояльно, усматривали в ней все же преимущественно критику социальных злоупотреблений. Так, начальник репертуара русского театра Р. М. Зотов писал: «Многие восстали на эту пиесу... У нас, как и везде, всегда есть люди, которые не любят обнаружения злоупотреблений». Император Николай Павлович сказал: в «Ревизоре» досталось всем, «особенно мне» (сам Гоголь утверждал, что, «если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее»). М. Погодин, увещевая Гоголя не сердиться на толки, писал ему 6 мая 1836 г.: «Ну как тебе, братец, не стыдно! Ведь ты сам делаешься комическим лицом. ... Я расхохотался, читая в «Пчеле»... что таких бессовестных и наглых мошенников нет на свете. «Есть, есть они: вы такие мошенники!» – говори ты им и отворачивайся с торжеством»<sup>159</sup>. П. Вяземский, анализируя отклики критики на «Ревизора», также отмечал: «Все стараются быть большими роялистами, чем сам король, и все гневаются, что позволили играть эту пиесу... Неимоверно, что за глупые суждения слышишь о ней, особенно в высшем ряду общества».

Одновременно в среде петербургской и особенно московской молодежи заговорили о высоком смехе Гоголя, о серьезной основе его комизма. Брюллов, возвратившийся из Италии и живший в это время в Москве, привез в Петербург только

что вышедшего «Ревизора» и устроил чтение вслух (ср. картину Е. И. Маковского «К. П. Брюлов читает «Ревизора»» Гоголя в доме Маковского, где среди присутствующих изображены Пушкин, В. Тропинин и др.).

И уже много позже русский философ Н. Бердяев («Духи русской революции»; 1918) писал: «Странное и загадочное творчество Гоголя не может быть отнесено к разряду общественной сатиры, изобличающей преходящие пороки дореформенного русского общества. ... В Хлестакове и Сквозник-Дмухановском, в Чичикове и Ноздреви видели исключительно образы старой России, воспитанной самовластьем и крепостным правом. ... В революции раскрылась все та же старая, вечно гоголевская Россия, нечеловеческая, полужверская Россия харь и морд... Сцены из Гоголя разыгрываются на каждом шагу в революционной России... Нет уже самодержавия, но по-прежнему Хлестаков разыгрывает из себя важного чиновника, по-прежнему все трепещут перед ним. ... В основе лежит старая русская ложь и обман, давно увиденные Гоголем... Гоголю открылось бесчестье как исконное русское свойство».

Все прижизненные публикации «Ревизора» были сопровождаемы попытками истолкования сути комедии и запечатленных в ней характеров. Самое первое издание (1836) сопровождалось статьей «Характеры и костюмы», второе (1841) и третье (4-й том Сочинений Гоголя 1842 г. под редакцией Прокоповича) – статьями «Характеры и костюмы» и «Отрывок из письма». Советы и замечания по исполнению отдельных ролей содержатся также в письмах актеру Щепкину. Своих персонажей Гоголь характеризовал, выявляя в каждом из них основную психологическую доминанту, или «страсть» («Что ж делать, у всякого человека есть какая-нибудь страсть. Из-за нее он наделает множество разных неправд, не подозревая сам того»). Так, страсть Городничего – забота о том, «чтобы не пропускать того, что плывет в руки», в судье – «страсть к псовой охоте», в смотрителе училищ – постоянный страх, в почтмейстере – простодушие, в Бобчинском и Добчинском – страсть рассказать.

Последняя и самая знаменитая экзегеза комедии – написанная в 1846 г. «Развязка Ревизора», которую Гоголь хотел издать вместе с «Ревизором» к бенефису актеров Щепкина и Сосницкого в целях благотворительного распространения пьесы. Развязка символически истолковывала пьесу, преломляя общественную проблематику в сторону вопросов духовного развития и самоочищения (вписываясь тем самым органично в религиозно-нравственную проблематику «Выбранных мест»). Психологическая трактовка запечатленных лиц и событий сменилась символической, что особенно сказалось в истолковании Хлестакова. Изображенный провинциальный город был уподоблен душевному граду, ревизор – совести и т. д. Все это на самом деле отчетливо вписывалось в теологическую традицию. Как писал Д. Чижевский, «самый образ души как «города» или «замка» – старый традиционный образ христианской литературы. Воплощенная в «развязке» идея «духовного города» связана с основными положениями книги Блаженного Августина «О Граде Божиим»».

Однако реакция друзей, прочитавших «Развязку», не была позитивной. С. Т. Аксаков (письмо П. А. Плетневу около 20 ноября 1846) писал о нервном расстройстве Гоголя: «Вы, вероятно, так же, как и я, заметили с некоторого времени особенное религиозное направление; впоследствии оно стало принимать характер странный и, наконец, достигло такого развития, которое я считаю если не умственным, то нервным расстройством. ... Все это так ложно, странно и даже нелепо, что совершенно непохоже на прежнего Гоголя, великого художника».

Самому Гоголю он тогда же надиктовал письмо (от 9 декабря 1846): «Неужели вы, испугавшись нелепых толкований невежд и дураков, сами святотатственно посягаете на искажение своих живых творческих созданий, называя их аллегорическими лицами? Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не

льнет к ним, как горох к стене, что название Хлестакова светскою совестью не имеет смысла, ибо принятие Хлестакова за ревизора есть случайность?»

Щепкин, отмалчивавшийся под предлогом нездоровья, все же ответил Гоголю: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди... с этими людьми в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не отдам, не отдам, пока существую. После меня переделывайте хотя в козлов, а до тех пор я не уступлю вам даже Держиморды, потому что и он мне дороги».

Гоголь же в ответном письме Щепкину написал: «В этой пиесе я так неловко управился, что зритель непременно должен вывести заключение, что я из «Ревизора» хочу сделать аллегория. У меня не то ввиду. «Ревизор» – «Ревизором», а примененье к самому себе есть непрменная вещь...».

Первые постановки «Ревизора» 1836 г. не были удачными. Комедия игралась как водевиль или фарс. Отрицательные отклики критики на «Ревизора» только усилили гнетущее состояние писателя. В июне 1836 г. Гоголь в сопровождении Данилевского уезжает в Германию, где ему еще долгое время одно упоминание о «Ревизоре» кажется неприятным. В январе 1837 г. он пишет Прокоповичу из Парижа: «Да, скажи пожалуйста, с какой стати пишете вы все про «Ревизора»? В твоём письме и в письме Пащенко, которое вчера получил Данилевский, говорится, что «Ревизор играют каждую неделю, театр полон и проч. ... и чтобы это было доведено до моего сведения. Что это за комедия? Я, право, никак не понимаю загадки. Во-первых, я на «Ревизора» – плевать, а во-вторых... к чему это? Если бы это была правда, то хуже на Руси мне никто бы не мог нагадить. Но, слава Богу, это ложь...». Конец лета и осень 1837 г. Гоголь проводит в Швейцарии и здесь вновь принимается за продолжение «Мертвых душ».

## Лекция 15

### ПОЭМА Н.ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»

План:

1. История создания.
2. Направление и жанр.
3. Композиция и сюжет.
4. Тематики и проблематика.
5. Система образов.
6. Художественное своеобразие.
7. Значение поэмы.

**История создания.** В истории русской литературы трудно найти произведение, работа над которым принесла бы его создателю столько душевных мук и страданий, но и одновременно столько счастья и радости, как «Мёртвые души» – центральное произведение Гоголя, дело всей его жизни. Из 23 лет, отданных творчеству, 17 лет – с 1835 года до смерти в 1852 году – Гоголь работал над своей поэмой. Большую часть этого времени он прожил за границей, главным образом в Италии. Но из всей огромной и грандиозной по замыслу трилогии о жизни России был опубликован лишь первый том (1842), а второй был сожжен перед смертью, к работе над третьим томом писатель так и не приступил.

Работа над этой книгой протекала непросто – много раз Гоголь изменял замысел, переписывал уже выправленные начисто части, добиваясь полноты исполнения задуманного и художественного совершенства. Только над первым томом взыскательный художник работал 6 лет. Осенью 1841 года он привез из Италии в Москву готовый к печати первый том, но здесь его ждал неожиданный удар: цензура воспротивилась публикации произведения с названием «Мертвые души». Пришлось переправить рукопись в Петербург, где за писателя вступились его влиятельные друзья, но и здесь все не сразу уладилось. Наконец, после долгих объяснений по поводу возникшего недоразумения с названием и внесения исправлений, в частности касавшихся «Повести о капитане Копейкине», первый том поэмы вышел в мае 1842 года. Идя на уступки, автор изменил заглавие: книга была опубликована под названием «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Читатели и критика встретили ее благожелательно, но многое в этом необычном произведении сразу же вызвало споры, которые перерастали в острые дискуссии.

Стремясь разъяснить читателю свой новый грандиозный замысел, Гоголь активно принимается за работу над продолжением произведения, но она идет очень трудно, с большими перерывами. За время создания поэмы Гоголь пережил несколько тяжелейших духовных и физических кризисов. В 1840 году его постигла опасная болезнь, он уже был готов умереть, но неожиданно пришло исцеление, которое Гоголь, глубоко религиозный человек, воспринял как дар, посланный ему свыше во имя исполнения его высокого замысла. Именно тогда у него окончательно складываются философия и нравственная идея второго и третьего томов «Мертвых душ» с сюжетом человеческого самосовершенствования и движения на пути к достижению духовного идеала. Это чувствуется уже в первом томе, но полностью такой замысел должен был реализоваться во всей трилогии. Приступая к работе над вторым томом в 1842 году, Гоголь чувствует, что поставленная им задача очень трудна: утопия некой воображаемой новой России никак не согласуется с реальностью. Так, в 1845 году возникает еще один кризис, в результате которого Гоголь сжигает уже написанный



второй том. Он чувствует, что нуждается в напряженной внутренней работе над самим собой. Гоголь читает и изучает духовную литературу, Священное Писание, вступает в переписку с близкими по духу друзьями. Результатом становится художественно-публицистическая книга «Выбранные места из переписки с друзьями», опубликованная в 1847 году и вызвавшая самую ожесточенную критику. В этой книге Гоголь выразил мысль, сходную с той, которая лежит в основе замысла трилогии «Мертвые души»: путь к созданию новой России лежит не через слом государственной системы или же различные политические преобразования, а через нравственное самосовершенствование каждого человека. Эта идея, выраженная в публицистической форме, не была воспринята современниками писателя. Тогда он решил продолжить ее разработку, но уже в форме художественного произведения, и с этим связано его возвращение к прерванной работе над вторым томом «Мертвых душ», которая завершается уже в Москве. К 1852 году второй том был фактически написан полностью. Но вновь писателя одолевают сомнения, он начинает правку, и в течение несколько месяцев беловик превращается в черновик. А физические и нервные силы были уже на пределе. В ночь с 11 на 12 февраля 1852 года Гоголь сжигает беловую рукопись, а 21 февраля (4 марта) он умирает.

**Направление и жанр.** Литературная критика XIX века, начиная с Белинского, стала называть Гоголя зачинателем нового периода развития русской реалистической литературы. Если для Пушкина была характерна гармония и объективность художественного мира, то в творчестве Гоголя на смену этому приходит критический пафос, который определяет стремление художника отразить реальные противоречия действительности, проникнуть в самые темные стороны жизни и человеческой души. Вот почему во второй половине XIX века сторонники демократического лагеря стремились видеть в Гоголе прежде всего писателя-сатирика, обозначившего приход в литературу новых тем, проблем, идей и способов их художественного воплощения, которые были подхвачены сначала писателями «натуральной школы», объединившимися вокруг Белинского, а затем развиты в реалистической литературе «гоголевского периода» – так в противовес пушкинскому стали называть литературу критического реализма второй половины XIX века.

Сейчас многие ученые оспаривают эту точку зрения и говорят о том, что наряду с критическим пафосом гоголевский реализм отличает устремленность к идеалу, которая генетически связана с романтическим мировосприятием. Позиция Гоголя, Осознающего себя художником-миссионером, призванным не только показать острые социальные проблемы и всю глубину нравственного падения современного ему общества и человека, но и указать путь к духовному возрождению и преображению всех сторон жизни, особенно отчетливо проявилась в процессе работы над «Мертвыми душами».

Все это определило своеобразие жанровой специфики произведения. Очевидно, что поэма Гоголя – не традиционная, это новое художественное построение, не имевшее аналогов в мировой литературе. Недаром споры о жанре этого произведения, начавшиеся сразу после выхода «Мертвых душ», не утихают до сих пор. Сам писатель далеко не сразу определил жанровую принадлежность своего произведения: она стала результатом сложного творческого процесса, изменения идейного замысла. Вначале создаваемое произведение мыслилось им как роман. В письме к Пушкину от 7 октября 1835 года Гоголь отмечает: «Мне хочется в этом романе показать хоть с одного боку всю Русь... Сюжет растянулся на длинный роман и, кажется, будет сильно смешон». Но уже в письме Жуковскому от 12 ноября 1836 года появляется новое название – поэма. Этому изменению соответствовал и новый замысел: «Вся Русь явится в нем». Постепенно проясняются общие черты произведения, которое, по замыслу Гоголя, должно стать подобным древнему эпосу – эпическим поэмам Гомера. Он представляет

себе новое произведение как русскую «Одиссею», вот только в центре ее оказался не хитроумный гомеровский путешественник, а «подлец-приобретатель», как назвал Гоголь центрального – «сквозного» – героя своей поэмы Чичикова.

В то же время формируется и аналогия с дантовской поэмой «Божественная комедия», которая связана не только с особенностями общей трехчастной структуры, но и устремленностью к идеалу – духовному совершенствованию. Именно идеальное начало в таком произведении должно было стать решающим. Но в результате из всего этого грандиозного замысла законченной оказалась лишь первая часть, к которой прежде всего и относились слова об изображении Руси только «с одного боку». Тем не менее неверно было бы считать, что в первом томе присутствует лишь сатира. Недаром писатель сохранил для него жанровое определение поэма. Ведь здесь, помимо изображения реального состояния жизни, которое вызывает протест писателя, есть идеальное начало, явленное прежде всего в лирической части поэмы – лирических отступлениях.

Таким образом, своеобразие жанра этого лиро-эпического произведения заключается в сочетании эпического и лирического (в лирических отступлениях) начала, черт романа-путешествия и романа-обозрения (сквозной герой). Кроме того, здесь обнаруживаются черты жанра, который выделил сам Гоголь в работе «Учебная книга словесности» и назвал его «меньший род эпопеи». В отличие от романа в таких произведениях ведется повествование не об отдельных героях, а о народе или его части, что вполне применимо к поэме «Мертвые души». Ей присуща поистине эпическая широта охвата и величие замысла, выходящего далеко за пределы истории покупки неким мошенником ревизских мертвых душ.

**Композиция и сюжет.** Композиция и сюжет произведения также менялись по мере развития и углубления замысла. По свидетельству самого Гоголя, сюжет «Мертвых душ» подарил ему Пушкин. Но в чем состоял этот «подаренный» сюжет? По мнению исследователей, он соответствовал внешней интриге – покупке Чичиковым мертвых душ. «Мертвая душа» – это словосочетание из бюрократического жаргона XIX века, обозначающее умершего крестьянина. Вокруг аферы с крепостными, которые, несмотря на факт смерти, продолжают числиться в ревизской сказке живыми и которых Чичиков хочет заложить под проценты в Опекунский совет, закручивается «миражная интрига», первая сюжетная линия произведения.

Но важнее другой сюжет – внутренний, показывающий преобразование России и возрождение людей, живущих в ней. Он появился не сразу, а вследствие изменения общего замысла поэмы. Именно тогда, когда замысел «Мертвых душ» начинает ассоциироваться с грандиозной поэмой «Божественная комедия» великого итальянского писателя эпохи раннего Возрождения Данте Алигьери, по-новому определяется вся художественная структура «Мертвых душ». Произведение Данте состоит из трех частей («Ад», «Чистилище», «Рай»), создающих своеобразную поэтическую энциклопедию жизни средневековой Италии. Ориентируясь на него, Гоголь мечтает создать произведение, в котором был бы найден истинный русский путь и показана Россия в настоящем и ее движение к будущему.

В соответствии с этим новым замыслом выстраивается общая композиция поэмы «Мертвые души», которая должна была состоять из трех томов, подобно «Божественной комедии» Данте. Первый том, который автор называл «крыльцом к дому», – это своеобразный «Ад» российской действительности. Именно он и оказался единственным до конца реализованным из всего обширного замысла писателя. Во 2-м томе, подобном «Чистилищу», должны были появиться новые положительные герои и на примере Чичикова предполагалось показать путь очищения и воскрешения человеческой души. Наконец, в 3-м томе – «Рае» – должен был предстать прекрасный, идеальный мир и подлинно одухотворенные герои. В этом замысле Чичикову

отводилась особая композиционная функция: именно он должен был бы проходить путь воскрешения души, а потому мог стать связующим героем, который соединяет все части грандиозной картины жизни, представленной в трех томах поэмы. Но и в ее 1-м томе такая функция героя сохраняется: рассказ о путешествии Чичикова в поисках продавцов, у которых он приобретает «мертвые души», помогает автору объединить разные сюжетные линии, легко вводит новые лица, события, картины, составляющие в целом широчайшую панораму жизни России 30-х годов XIX века.

Композиция первого тома «Мертвых душ», подобного «Аду», организована так, чтобы как можно полнее показать негативные стороны жизни всех составляющих современной автору России. Первая глава представляет собой общую экспозицию, затем следуют пять глав-портретов (главы 2–6), в которых представлена помещичья Россия, в 7-10-й главах дается собирательный образ чиновничества, а последняя, одиннадцатая глава посвящена Чичикову.

Это внешне замкнутые, но внутренне связанные между собой звенья. Внешне они объединяются сюжетом покупки «мертвых душ». В 1-й главе рассказывается о приезде Чичикова в губернский город, затем последовательно показывается ряд его встреч с помещиками, в 7-й главе речь идет об оформлении покупки, а в 8–9-й – о слухах, с ней связанных, в 11-й главе вместе с биографией Чичикова сообщается о его отъезде из города. Внутреннее единство создается размышлениями автора о современной ему России. Этот внутренний, наиболее важный с идейной точки зрения сюжет позволяет органично вписать в композицию 1-го тома поэмы большое количество внесюжетных элементов (лирических отступлений, вставных эпизодов), а также включить совершенно не мотивированную с точки зрения сюжета о покупке мертвых душ вставную «Повесть о капитане Копейкине».

**Тематика и проблематика.** В соответствии с главной идеей произведения – показать путь к достижению духовного идеала, на основе которого писателем мыслится возможность преобразования как государственной системы России, ее общественного устройства, так и всех социальных слоев и каждого отдельного человека – определяются основные темы и проблемы, поставленные в поэме «Мертвые души». Будучи противником любых политических и социальных переворотов, особенно революционных, писатель-христианин считает, что негативные явления, которые характеризуют состояние современной ему России, можно преодолеть путем нравственного самосовершенствования не только самого русского человека, но и всей структуры общества и государства. Причем такие изменения, с точки зрения Гоголя, должны быть не внешними, а внутренними, то есть речь идет о том, что все государственные и социальные структуры, и особенно их руководители, в своей деятельности должны ориентироваться на нравственные законы, постулаты христианской этики. Так, извечную русскую беду – плохие дороги – можно преодолеть, по мнению Гоголя, не тем, чтобы поменять начальников или ужесточить законы и контроль за их исполнением. Для этого нужно, чтобы каждый из участников этого дела, прежде всего руководитель, помнил о том, что он ответственен не перед вышестоящим чиновником, а перед Богом.

Гоголь призывал каждого русского человека на своем месте, при своей должности делать дело так, как повелевает высший – Небесный – закон.

Вот почему так широка и всеохватна оказалась тематика и проблематика гоголевской поэмы. В ее первом томе акцент сделан на всех тех негативных явлениях в жизни страны, которые необходимо исправить. Но главное зло для писателя состоит не в социальных проблемах как таковых, а в той причине, по которой они возникают: духовное оскудение современного ему человека. Именно потому проблема омертвения души становится в 1-м томе поэмы центральной. Вокруг нее группируются все остальные темы и проблемы произведения. «Будьте не мертвые, а живые души!» –

призывает писатель, убедительно демонстрируя то, в какую бездну попадает тот, кто утратил живую душу. Но что подразумевается под этим странным оксюмороном – «мертвая душа», давшим название всему произведению? Конечно, не только сугубо бюрократический термин, использовавшийся в России XIX века. Зачастую «мертвой душой» называют человека, погрязшего в заботах о суетном. Галерея помещиков и чиновников, показанная в 1-м томе поэмы, являет перед читателем такие «мертвые души», поскольку всех их характеризует бездуховность, эгоистические интересы, пустая расточительность или поглощающая душу скупость. С этой точки зрения «мертвым душам», показанным в 1-м томе, может противостоять только «живая душа» народа, предстающая в авторских лирических отступлениях. Но, конечно, оксюморон «мертвая душа» толкуется писателем-христианином и в религиозно-философском смысле. Само слово «душа» указывает на бессмертие личности в ее христианском понимании. С этой точки зрения символика определения «мертвые души» содержит противопоставление мертвого (косного, застывшего, бездуховного) начала и живого (одухотворенного, высокого, светлого). Своеобразие позиции Гоголя состоит в том, что он не только противопоставляет эти два начала, а указывает на возможность пробуждения живого в мертвом. Так в поэму входит тема воскрешения души, тема пути к ее возрождению. Известно, что Гоголь предполагал показать путь возрождения двух героев из 1го тома – Чичикова и Плюшкина. Автор мечтает о том, чтобы «мертвые души» российской действительности возродились, превратившись в подлинно «живые» души.

Но в современном ему мире омертвление души затронуло буквально всех и отразилось на самых различных сторонах жизни. В поэме «Мертвые души» писатель продолжает и развивает ту общую тему, которая проходит через все его творчество: умаление и распад человека в призрачном и абсурдном мире российской действительности. Но теперь она обогащается представлением о том, в чем заключается истинный, высокий дух русской жизни, какой она может и должна быть. Эта идея пронизывает главную тему поэмы: размышление писателя о России и ее народе. Настоящее России представляет собой ужасающую по силе картину разложения и распада, который затронул все слои общества: помещиков, чиновников, даже народ. Гоголь в предельно концентрированной форме демонстрирует «свойства нашей русской породы». Среди них он особо выделяет пороки, присущие русскому человеку). Так, бережливость Плюшкина превращается в скупость, мечтательность и радушие Манилова – в оправдание лени и слащавость. Удадь и энергия Ноздрева – замечательные качества, но здесь они чрезмерны и бесцельны, а потому становятся пародией на русское богатырство. Вместе с тем, рисуя предельно обобщенные типы русских помещиков, Гоголь раскрывает тему помещичьей Руси, с которой соотносятся проблемы взаимоотношений помещиков и крестьян, рентабельности помещичьего хозяйства, возможности его совершенствования. При этом писатель осуждает не крепостное право и не помещиков как класс, но то, как именно используют они свою власть над крестьянами, богатство своих земель, ради чего вообще занимаются хозяйством. И здесь главным остается тема оскудения, которая связана не столько с экономическими или социальными проблемами, сколько с процессом омертвления души.

Гоголь не скрывает и духовное убожество подневольного человека, приниженного, забитого и покорного. Таковы кучер Чичикова Селифан и лакей Петрушка, девчонка Пелагея, не знающая, где право, где лево, мужики, глубокомысленно обсуждающие, доедет ли колесо брички Чичикова до Москвы или до Казани, бестолково суетящиеся дядя Митяй и дядя Миняй. Недаром «живая душа» народа проглядывает только в тех, кто уже умер, и в этом писатель видит страшный парадокс современной ему действительности. Писатель показывает, как прекрасные

качества народного характера обращаются в свою противоположность. Русский человек любит пофилософствовать, но часто это выливается в пустословие. Его неторопливость похожа на лень, доверчивость и наивность превращаются в глупость, а из деловитости возникает пустая суета. «Гибнет земля наша... от нас самих», – обращается писатель ко всем.

Продолжая начатую в «Ревизоре» тему обличения бюрократической системы государства, погрязшего в коррупции и взяточничестве, Гоголь рисует своеобразный смиритель «мертвых душ» и чиновничьей России, которую отличают праздность и пустота существования. Писатель говорит об отсутствии истинной культуры и нравственности в современном ему обществе. Балы и сплетни – единственное, что наполняет здесь жизнь людей. Все разговоры вращаются вокруг пустяков, этим людям неведомы духовные запросы. Представление о красоте сводится к обсуждению расцветки материала и модных фасонов («пестро – не пестро»), а человек оценивается, помимо своего имущественного и сословного состояния, по тому, как он сморкается и повязывает галстук.

Вот почему так легко находит путь в это общество безнравственный и нечистый на руку плут Чичиков. Вместе с этим героем в поэму входит еще одна важная тема: Россия вступает на путь капиталистического развития и в жизни появляется новый «герой времени», которого первым показал и оценил Гоголь – «подлец-приобретатель». Для такого человека нет никаких морально-нравственных преград в том, что касается его главной цели – собственной выгоды. Вместе с тем писатель видит, что в сравнении с косной, омертвевшей средой помещиков и чиновников этот герой выглядит гораздо более энергичным, способным к быстрым и решительным действиям, и не в пример многим из тех, с кем он сталкивается, Чичиков наделен здравым смыслом. Но эти хорошие качества не могут принести в русскую жизнь ничего положительного, если душа их носителя останется мертвой, как и у всех остальных персонажей поэмы. Практичность, целеустремленность в Чичикове превращаются в плутовство. В нем заложены богатейшие потенциальные возможности, но без высокой цели, без нравственной основы они не могут реализоваться, и поэтому душа Чичикова разрушается.

Почему же сложилась такая ситуация? Отвечая на этот вопрос, Гоголь возвращается к своей постоянной теме: обличения «пошлости пошлого человека». «Герои мои вовсе не злодеи», – утверждает писатель, – но они «все пошлы без исключения». Пошлость, оборачивающаяся омертвлением души, моральным одичанием, – вот главная опасность для человека. Недаром такое большое значение придавал Гоголь вставной «Повести о капитане Копейкине», показывающей жестокость и бесчеловечность чиновников самой «высшей комиссии». «Повесть» посвящена теме героического 1812 года и создает глубокий контраст бездушному и мелкому миру чиновников. В этом как бы разросшемся эпизоде показано, что судьба капитана, воевавшего за родину, искалеченного и лишённого возможности прокормить себя, никого не волнует. Высшие петербургские чины безразличны к нему, а значит, омертвление проникло повсюду – от общества уездных и губернских городов до верха государственной пирамиды.

Но есть в 1-м томе поэмы и то, что противостоит этой страшной, бездуховной, пошлой жизни. Это то идеальное начало, которое обязательно должно быть в произведении, названном поэмой. «Несметное богатство русского духа», «муж, одаренный божескими доблестями», «чудная русская девица... со всей дивной красотой женской души» – все это еще только задумывается, предполагается воплотить в последующих томах. Но и в первом томе ощущается присутствие идеала – через авторский голос, звучащий в лирических отступлениях, благодаря которому в поэму входит совершенно иной круг тем и проблем. Особенность их постановки заключается

в том, что только автор может повести с читателем разговор о литературе, культуре, искусстве, подняться до высот философской мысли. Ведь никого из его «пошлых» героев эти темы не интересуют, все высокое и духовное не может затронуть их. Лишь иногда происходит как бы слияние голосов автора и его героя Чичикова, которому предстоит возродиться, а значит, обратиться ко всем этим вопросам. Но в 1-м томе поэмы это лишь некое обещание будущего развития героя, своеобразная «авторская подсказка» ему.

Вместе с голосом автора в поэму входят важнейшие темы, которые можно объединить в несколько блоков. Первый из них касается вопросов, связанных с литературой, о писательском труде и разном типе художников слова, задачах писателя и его ответственности; о литературных героях и способах их обрисовки, среди которых важнейшее место отводится сатире; о возможности появления нового положительного героя. Второй блок охватывает вопросы философского характера: о жизни и смерти, молодости и старости как разных периодах развития души; о цели и смысле жизни, предназначении человека. Третий блок касается проблемы исторических судеб России и ее народа: он связан с темой пути, по которому движется страна, ее будущего, которое мыслится неоднозначно; с темой народа – такого, каким он может и должен быть; с темой богатырства русского человека и его безграничных возможностей.

Эти крупные идейно-тематические пласты произведения проявляют себя как в отдельных лирических отступлениях, так и в сквозных мотивах, проходящих через все произведение. Особенность поэмы также состоит в том, что, следуя пушкинским традициям, Гоголь создает в ней образ автора. Это не просто условная фигура, скрепляющая отдельные элементы, а целостная личность, со своим открыто выражаемым мировоззрением. Автор прямо выступает с оценками всего того, что им же рассказывается. При этом в лирических отступлениях автор раскрывается во всем многообразии его личности. В начале шестой главы помещено грустно-элегическое размышление об уходящей юности и зрелости, об «утрате живого движения» и грядущей старости. В конце этого отступления Гоголь прямо обращается к читателю: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно!» Так вновь звучит тема духовного и нравственного совершенствования человека, но обращенная уже не только к современникам, но и к самому себе.

С этим связаны и авторские мысли о задаче художника в современном мире. В лирическом отступлении в начале VII главы говорится о двух типах писателей. Автор ведет борьбу за утверждение реалистического искусства и взыскательного, трезвого взгляда на жизнь, не боящегося высветить всю «тину мелочей», в которой погряз современный человек, даже если это обрекает писателя быть не принятым его читателями, вызывает их враждебность. Он говорит о судьбе такого «непризнанного писателя»: «Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество». Другой удел уготован писателю, который уходит от наболевших проблем. Его ждет успех и слава, почет среди соотечественников. Сопоставляя судьбы этих двух писателей, автор с горечью говорит о нравственной и эстетической глухоте «современного суда», который не признает, что «высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем». В дальнейшем это лирическое отступление стало предметом ожесточенных споров в литературной полемике, развернувшейся в 1840-1850-е годы.

Но сам Гоголь готов не только погрузиться в «тину мелочей» и разить пером сатирика «пошлость пошлого человека». Ему, писателю-пророку, может открыться то, что дает надежду и зовет в будущее. И этот идеал он хочет представить своим читателям, призывая их стремиться к нему. Роль положительного идейного полюса в

поэме играет один из ведущих мотивов – мотив русского богатырства. Он проходит через все произведение, появляясь почти незаметно в 1-й главе: упоминание о «нынешнем времени», «когда и на Руси уже начинают выводиться богатыри», развивается постепенно в лирических отступлениях и в последней, 11-й главе звучит заключительным аккордом – «Здесь ли не быть богатырю».

Эти образы русских богатырей – не реальность, а скорее воплощенная вера Гоголя в русского человека. Все они входят в число мертвых и беглых «душ», и хотя живут или жили в том же мире, что и остальные герои поэмы, они не принадлежат той реальности, в которой разворачивается действие. Такие народные образы не существуют сами по себе, а только обрисовываются в размышлениях Чичикова над списком крестьян, купленных у Собакевича. Но вся стилистика и характер этого фрагмента текста свидетельствует о том, что перед нами скорее мысли самого автора, а не его героя. Он продолжает здесь тему богатырства русского народа, его потенциальных возможностей. Среди тех, о ком он пишет, есть талантливые мастера – Степан Пробка, плотник, «богатырь, что в гвардию годился бы»; кирпичник Милушкин, сапожник Максим Телятников. С восхищением автор говорит о бурлаках, сменяющих «разгул мирной жизни» на «труд и пот»; о безоглядной удали таких, как Абрам Фыров, беглый крестьянин, который, несмотря на опасность, «гуляет шумно и весело на хлебной пристани». Но в реальной жизни, так сильно уклонившейся от идеала, всех их подстерегает смерть. И лишь живой язык народа свидетельствует о том, что его душа не умерла, она может и должна возродиться. Размышляя об истинно народном языке, Гоголь замечает в лирическом отступлении, связанном с характеристикой прозвища, данного Плюшкину мужиком: «Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово».

Народ-богатырь под стать русским пейзажам, той земле, «что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи». В заключительной, 11-й главе лирико-философское раздумье о России и призвании писателя, чью «главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями», сменяет мотив дороги – один из центральных в поэме. Он связан с главной темой – пути, предназначенного России и народу. В гоголевской системе движение, путь, дорога – всегда понятия взаимосвязанные: это свидетельство жизни, развития, противостоящего косности и смерти.

Не случайно все биографии крестьян, олицетворяющих лучшее, что есть в народе, объединяет именно этот мотив. «Чай, все губернии исходил с топором за поясом... Где-то носят теперь вас ваши быстрые ноги?.. Эти и по прозвищу видно, что хорошие бегуны». Следует отметить, что способность к движению свойственна и Чичикову, герою, которому по замыслу автора предстояло очищение и преобразование в положительного персонажа.

Вот почему две важнейшие темы авторских размышлений – тема России и тема дороги – сливаются в лирическом отступлении, которое завершает первый том поэмы. «Русь-тройка», «вся вдохновенная Богом», предстает в нем как видение автора, который стремится понять смысл ее движения; «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Но в том высоком лирическом пафосе, который пронизывает эти заключительные строки, звучит вера писателя в то, что ответ будет найден и душа народа предстанет живой и прекрасной.

**Система образов.** Поэма «Мертвые души» по замыслу Гоголя должна была представить «всю Русь», пусть даже только «с одного боку», в первой части, поэтому говорить о наличии в этом произведении какого-то одного или нескольких центральных героев было бы неправильно. Чичиков мог бы стать таким героем, но в объеме всего трехчастного замысла. В 1-м томе поэмы он стоит в ряду других

персонажей, которые характеризуют разные типы целых социальных групп современной писателю России, хотя у него имеется и дополнительная функция связующего героя. Вот почему следует рассматривать не столько отдельных персонажей, сколько всю ту группу, к которой они принадлежат: помещики, чиновники, герой-приобретатель. Все они даны в сатирическом освещении, поскольку души их омертвели. Таковы и представители народа, которые показаны как составляющая реальной России, а живая душа есть только в тех представителях народной Руси, которая воплощена как авторский идеал.

Помещичья Россия показана в нескольких ее самых характерных типах: это Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич и Плюшкин. Именно их посещает Чичиков с целью покупки мертвых душ. С каждым из помещиков мы знакомимся только в течение того времени (как правило, не более одного дня), которое проводит с ним Чичиков. Но Гоголь избирает такой способ изображения, основанный на сочетании типичных черт с индивидуальными особенностями, который позволяет составить представление не только об одном из персонажей, но и о целом слое российских помещиков, воплощенном в данном герое.

Каждому из помещиков посвящена отдельная глава, а вместе они представляют лицо помещичьей России. Последовательность появления этих образов не случайна: от помещика к помещику все глубже оскудение человеческой души, поглощенной жадной наживы или бессмысленным расточительством, что объясняется как бесконтрольным владением «душами» других, богатством, землей, гак и бесцельностью существования, утратившего свою высшую духовную цель. По словам Гоголя, перед нами следуют герои, «один пошлее другого». Эти персонажи даны как бы в двойном освещении – такими, какими они сами себе кажутся, и такими, каковы они на самом деле. Подобный контраст вызывает комический эффект и одновременно горькую усмешку читателя.

Характеры помещиков в чем-то противоположны, но и чем-то неуловимо схожи между собой. Таким противопоставлением и сопоставлением Гоголь добивается дополнительной глубины повествования. Для того чтобы читатель лучше мог увидеть черты сходства и различия в разных типах помещиков, писатель использует особый прием. В основе изображения всех помещиков – один и тот же микросюжет. Его «пружина» – действия Чичикова, покупателя «мертвых душ». Непременными участниками каждого из пяти таких микросюжетов являются два персонажа: Чичиков и помещик, к которому он приезжает. В каждой из пяти глав, посвященных им, автор строит рассказ как последовательную смену эпизодов: въезд в усадьбу, встреча, угощение, предложение Чичикова продать ему «мертвые души», отъезд. Это не обычные сюжетные эпизоды: не сами события представляют интерес для автора, а возможность показать тот предметный мир, окружающий помещиков, в котором наиболее полно отражается личность каждого из них; не только дать сведения о содержании разговора Чичикова и помещика, а показать в манере общения каждого из героев то, что несет в себе черты как типические, так и индивидуальные.

Сцена купли-продажи «мертвых душ» в главах о каждом из помещиков занимает центральное место. До нее читатель уже может вместе с Чичиковым составить определенное представление о том помещике, с которым ведет беседу мошенник. Именно на основе этого впечатления Чичиков и строит разговор о «мертвых душах». А потому успех его целиком зависит от того, насколько верно и полно ему, а значит, и читателям, удалось понять этот человеческий тип с его индивидуальными особенностями.

Первым из них предстает перед нами Манилов, которому посвящена вторая глава. Сам себе он кажется носителем высокой культуры, да и в армии его считали образованным офицером. Но Гоголь показывает, что это лишь претензия на роль просвещенного, интеллигентного помещика, который, живя в деревне, несет высокую



культуру окружающим. На самом деле главная его особенность – праздная мечтательность, рождающая нелепые прожекты, духовную пустоту. Это скучный и никчемный, «серый» человек: «ни то ни се; ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» – как говорит о нем Гоголь. Правда, Манилов не кажется злым или жестоким в обращении с людьми. Наоборот, он о всех знакомых хорошо отзывается, радушно принимает гостей, ласков с женой и детьми. Но все это кажется каким-то ненастоящим – «игрой на зрителя». Даже его приятная внешность вызывает такое чувство, что в этом человеке «чересчур было передано сахару». В такой нарочитости нет сознательного обмана – Манилов слишком глуп для этого, ему порой даже слов не хватает. Просто он живет в иллюзорном мире, причем сам процесс фантазирования доставляет Манилову истинное удовольствие. Отсюда и его любовь к красивой фразе и вообще к любому роду позирования – именно так, как показано в сцене купли-продажи мертвых душ. «Не будет ли эта негоция не соответствующе гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» – спрашивает он, проявляя показной интерес к государственным делам, при этом совершенно не понимая суть предложения Чичикова. Но самое главное то, что, кроме пустых мечтаний, Манилов ничем заниматься просто не может – ведь нельзя же в самом деле считать, что выбивание трубки и выстраивание «красивыми рядками» грудок пепла и есть достойное занятие просвещенного помещика. Он является сентиментальным фантазером, совершенно не способным при этом к действию. Недаром его фамилия стала нарицательным словом, выражающим соответствующее понятие – «маниловщина». Праздность и безделье вошли в плоть и кровь этого человека и стали неотъемлемой частью его натуры. Сентиментально-идиллические представления о мире, мечты, в которые он погружен большую часть своего времени, приводят к тому, что хозяйство его идет «как-то само собой», без особого с его стороны участия, и постепенно разваливается.

Но не только полная бесхозяйственность делает этот тип помещика неприемлемым, с точки зрения писателя. Главный аргумент заключается в том, что Манилов абсолютно утратил духовные ориентиры. Только полной бесчувственностью можно объяснить то, что он, желая угодить другу, решил подарить Чичикову мертвые души. А кощунственная фраза, которую он при этом произносит: «умершие души в некотором роде совершенная дрянь», – для Гоголя, человека глубоко верующего, является свидетельством того, что душа самого Манилова мертва.

Следующий тип помещиков представлен Коробочкой. Если в образе Манилова Гоголь разоблачил миф о просвещенном барине, то в образе Коробочки писатель развеял представление о бережливой и деловитой помещице, которая мудро ведет хозяйство, заботится о крестьянах, хранит семейный очаг. Патриархальность этой помещицы – вовсе не то бережное сохранение традиций, о котором писал Пушкин: «Они хранили в жизни мирной / Привычки милой старины». Коробочка кажется просто застрявшей в прошлом, время для нее как будто остановилось и стало двигаться по замкнутому кругу мелочных хозяйственных забот, которые поглотили и умертвили ее душу. Действительно, в отличие от Манилова она все время хлопочет по хозяйству. Об этом говорят и засеянные огороды, и наполненный «всякой домашней тварью» птичий дом, и поддерживаемые «как следует» крестьянские избы. Ее деревня – ухоженная, а крестьяне, в ней живущие, не страдают от бедности. Все говорит об аккуратности хозяйки, ее способности управлять помещьем. Но это не проявление живого хозяйственного ума. Коробочка просто следует своеобразной «программе действий», то есть возвращает, продает и покупает. И только в этой плоскости она может думать. Ни о каких духовных запросах здесь не может быть и речи. Дом Коробочки со старинными маленькими зеркалами, шипящими часами и картинками, за которыми обязательно заложено что-нибудь, пышными перинами и сытной едой сообщает нам о патриархальности уклада жизни хозяйки. Но эта простота граничит с невежеством,

нежеланием знать хоть что-то, выходящее за пределы круга ее забот. Во всем она бездумно следует привычным шаблонам: приезжий – значит «купец», вещь «из Москвы» – значит «хорошая работа» и т.п. Мышление Коробочки ограничено, как и замкнутый круг ее жизни, – даже в город, находящийся неподалеку<sup>1</sup> от имения, она выбиралась всего пару раз. То, как Коробочка общается с Чичиковым, выдает ее глупость, которой нисколько не мешает практическая хватка, стремление не упустить выгоду. С наибольшей наглядностью это проявляется в сцене купли-продажи мертвых душ. Коробочка предстает крайне бестолковой, не способной уловить суть «выгодного» предложения Чичикова. Она понимает его буквально: «Нечто хочешь ты их откапывать из земли?» – вопрошает помещица. Нелепа и смешна боязнь Коробочки продать мертвые души, поскольку ее не столько пугает сам предмет торговли, а более волнует, как бы не продешевить, да и вдруг мертвые души зачем-нибудь пригодятся в хозяйстве. Даже Чичиков не выдерживает непроходимой тупости Коробочки. Его мнение о ней удивительным образом сходится с авторским: это «дубинноголовая» помещица. Гоголь показывает читателям, что такие люди, как она, не способны ни к какому движению – ни внешнему, ни внутреннему, потому что душа в них мертва и уже не может возродиться.

В противоположность Коробочке Ноздрев весь в движении. Он обладает неумным темпераментом, деятелен, решителен: покупает, меняет, продает, мошенничает в карты, проигрывает и вечно попадает в какие-то дурные истории, почему и получает ироничное определение «исторический человек». Однако его деятельность оборачивается против окружающих и всегда при этом бесцельна. Он не мелочен, как Коробочка, но легкомыслен, как Манилов, и по-хлестаковски врет по всякому поводу и хвастает без меры. К тому же он ничего не доделывает до конца: незаконченный ремонт в доме (когда приезжает домой сам барин и гости, в столовой его дома мужики красят стены), пустые стойла, старая, неисправная шарманка, бесполезная абсолютно, и проигранная в карты бричка – вот последствия этого. Неудивительно, что поместье его и хозяйство, которым он нисколько не озабочен, разваливается, крестьяне бедствуют, только собакам у Ноздрева живется комфортно и привольно. Они заменяют ему семью: ведь жена Ноздрева умерла, а двое детей, за которыми присматривает нянька, его вовсе не интересуют. Фактически, он не связан никакими обязательствами – ни моральными, ни материальными. Но и власти денег, собственности над ним нет никакой. Он готов прокутить что угодно: коня, повозку, деньги, вырученные от продажи товаров на ярмарке. Вот почему именно Ноздрев оказывается способен дать отпор озабоченному погоней за деньгами Чичикову: мертвые души не продал, из своего дома выгнал, а потом еще поспособствовал изгнанию из города.

И все же это еще не значит, что в образе Ноздрева Гоголь показывает положительного героя. Правда, именно ему писатель дает возможность, пусть и ненароком, приоткрыть тайну Чичикова: «Сейчас видно, что двуличный человек». В самом Ноздреве тоже есть какая-то двойственность. В его портрете прослеживается нечто такое, что напоминает фольклорного добра-молодца: «Это был среднего роста очень недурно сложенный молодец, с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его». Конечно, в этом описании сквозит явная ирония. Не зря автор, рассказывая далее о драках, в которые постоянно ввязывается Ноздрев, замечает, что «полные щеки его так хорошо были сотворены и вмещали в себе столько растительной силы, что бакенбарды скоро вырастали вновь», когда в очередной заварушке ему их изрядно выдергивали. Есть в этом герое и что-то от животного (вспомним, ведь он был среди собак «совершенно как отец среди семейства»), но и определение «исторический человек» дано ему не зря. В авторской

характеристике этого помещика звучит не только ирония и насмешка, но и другой мотив – мотив нереализованных возможностей, содержащихся в этой натуре. «В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое», – пишет Гоголь о типе людей, подобных Ноздреву. А в конце главы, описывая безобразное окончание партии в шашки, когда Ноздрев готов избить приехавшего к нему гостя, вдруг возникает совсем уж неожиданное сравнение: «Бейте его! – кричал он таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу: «Ребята, вперед! – какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что дастся нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал бранный задор, все пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело». Может быть, в том и беда такого характера, как Ноздрев, что он не вовремя родился? Доведись ему участвовать в войне 1812 года, может, он был бы не хуже Дениса Давыдова. Но, как считает писатель, в его время такой человеческий тип измельчал, выродился, превратился в пародию, а душа его омертвела. Всех сил и храбрости его только и хватило на то, чтобы чуть не побить Чичикова, да изрядно напакостить ему.

Собакевич кажется полной противоположностью Ноздреву, он, как и Коробочка, рачительный хозяин. Но это особый тип помещика-кулака, который, в отличие от Коробочки, вполне может вписаться в новые условия наступающего века капиталистического хозяйства. Если хлопотливая помещица мелочна и глупа, то Собакевич, наоборот, крупный, тяжеловесный, неповоротливый, похожий на «средней величины медведя» человек (у него даже имя Михаил Семенович), но обладающий быстрым, цепким, расчетливым умом. Вокруг все под стать этому человеку-медведю: прочно и добротнo сделано, но неуклюже и грубо («в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах: совершенный медведь»). Деревня у него большая, богатая, дома у крестьян крепкие, и живут они, видимо, небедно. Господский дом тоже свидетельствует о заботе хозяина прежде всего об удобстве и надежности – вот он и вышел вопреки замыслу архитектора неказистым и безвкусным. Но в отличие от претенциозного, но недалекого Манилова Собакевича не волнует внешний вид, главное, чтобы все было практично и прочно. Да и сам он выглядит так, что становится понятно: он «из таких лиц, над отделкой которых натура недолго мудрила...хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза...» Кажется, что его интересует только то, как бы поплотнее набить желудок. Но за такой внешностью скрывается умный, злобный и опасный хищник. Недаром Собакевич вспоминает о том, как его отец мог завалить медведя. Сам он оказался способным «завалить» другого мощного и страшного хищника – Чичикова. Сцена купли-продажи в этой главе принципиально отличается от всех аналогичных сцен с другими помещиками: здесь не Чичиков, а Собакевич ведет партию. Он, в отличие от остальных, сразу понимает сущность мошеннической сделки, которая его нисколько не смущает, и начинает вести настоящий торг. Чичиков понимает, что перед ним серьезный, опасный враг, которого следует опасаться, потому и принимает правила игры. Собакевича, как и Чичикова, не смущает необычность и аморальность сделки: есть продавец, есть покупатель, есть товар. Чичиков, пытаясь сбить цену, напоминает, что «весь предмет просто фу-фу... кому он нужен?» На что Собакевич резонно замечает: «Да вот вы покупаете, стало быть нужен». Некоторые исследователи творчества Гоголя считают, что в этом эпизоде как будто сошлись два беса, которые ведут спор о цене человеческой души: по восьми гривен, как предлагает Чичиков, или же «по сту рублей за штуку», как заламывает поначалу Собакевич. Сошлись на цене два с полтиною. С горькой усмешкой заключает автор: «Так совершилось дело». Может и правда, те души, которые проходят чередой перед глазами читателя, больше и не стоят? Но недаром именно список крестьян, подготовленный Собакевичем для

совершения купчей крепости, наводит потом Чичикова, а вместе с ним автора и читателя, на мысль о том, что в русском человеке заложены безграничные возможности, а потому душа его бесценна. Главное, чтобы она была жива. Но именно этого и нет у Собакевича: «Казалось, в этом теле совсем не было души...» Вот почему все замечательные хозяйственные качества этого типа помещика, его практическая хватка, ум, расторопность не могут дать надежду на то, что такие люди возродят Россию. Ведь, по мнению писателя, дело без души – ничто. И Гоголя ужасает мысль о том, что стремительно приближается век таких дельцов, как Чичиков, и таких помещиков, как Собакевич. Трудно представить, что человек, у которого душа, «как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою», может возродиться к новой, настоящей, духовной жизни. «Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь», – заключает писатель.

Зато последнему из череды помещиков – Плюшкину, который, казалось бы, стоит на самой нижней ступени падения и опустошения души, Гоголь оставляет надежду на преображение. Если в других главах подчеркивается типичность представленных в них героев, то в Плюшкине писатель видит и своего рода исключительность: даже Чичиков, выдавший «немало всего рода людей», такого «еще не видывал», да и в авторской характеристике сказано, что «подобное явление редко попадает на Руси». Плюшкин – это «какая-то прореха на человечестве». Остальных помещиков можно охарактеризовать по их отношению к собственности как «накопителей» (Коробочка и Собакевич) и «расточителей» (Манилов, Ноздрев). Но к Плюшкину даже такое условное определение невозможно отнести: он и накопитель и расточитель одновременно. С одной стороны, он самый богатый из всех помещиков, владелец большого имения и тысячи крепостных душ. Но все, что видит читатель вместе Чичиковым, наводит на мысль о состоянии крайнего запустения: строения покосились, хозяйство разваливается, собранный урожай гниет и портится, а крестьяне мрут от голода и болезней или же сбегают от такой жизни (это и привлекло Чичикова в деревню Плюшкина). Но зато хозяин, заморивший голодом даже своих дворовых и сам постоянно недоедающий, вечно что-то тащит к себе в кучу всякого ненужного хлама – даже использованную зубочистку, старый засохший кусочек лимончика. Всех вокруг он подозревает в воровстве, ему жалко денег и вообще каких-либо трат, не важно даже на что – хоть на продажу излишка зерна, хоть на жизнь внука и дочери. Он стал рабом вещей. Невероятная скупость изуродовала его, лишив не только семьи, детей, но и нормального человеческого облика. Рисуя портрет Плюшкина, автор сгущает краски до предела: Чичиков не мог даже «распознать, какого пола была фигура: баба или мужик», – и решил в конце концов, что перед ним ключница. Но, пожалуй, даже и ключница не наденет то тряпье, которое носит этот богатейший помещик: на его халате «рукава и верхние полы до того засалились, что походили на юфть, какая идет на сапоги».

Как же может человек опуститься так низко, что привело его к этому? – таким вопросом задается автор, рисуя Плюшкина. Для ответа на него Гоголю пришлось несколько изменить план, по которому изображались помещики в других главах. Мы узнаем биографию Плюшкина, своеобразную «историю болезни», имя которой – скупость.

Оказывается, Плюшкин был таким не всегда. Когда-то он был просто бережливым и экономным хозяином и хорошим отцом, но внезапно наступившее после смерти жены одиночество обострило его и без того несколько скупой характер. Потом дети разъехались, друзья умерли, и скупость, ставшая всепоглощающей страстью, взяла над ним полную власть. Она привела к тому, что Плюшкин вообще перестал испытывать потребность в общении с людьми, что привело к разрыву родственных отношений, нежеланию видеть гостей. Даже своих детей Плюшкин стал воспринимать, как расхитителей имущества, не испытывая никакой радости при встрече с ними. В

итоге он оказывается в полном одиночестве, которое, в свою очередь, стало питательной средой для дальнейшего развития скупости. Полностью поглощенный этим страшным духовным недугом – скупостью и жадой стяжательства, – он утратил представление о реальном положении вещей. В итоге Плюшкин не может отличить важного и нужного от мелочей, полезного от несущественного. «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться!» – восклицает писатель и дает беспощадный ответ: «Все похоже на правду, все может стать с человеком». Оказывается, Плюшкин не такое уж исключительное явление. Конечно, во многом он сам виновен в той беде, которая с ним случилась. Но при определенных условиях в подобном положении может оказаться любой – и это страшит писателя. Недаром именно в этой главе помещено его лирическое отступление о юности и «бесчеловечной старости», которая «ничего не отдает назад».

Есть ли спасение от этой беды, можно ли вернуть к жизни одеревеневшую душу? Ведь природа, даже в состоянии крайнего запустения, все равно жива и прекрасна, как «старый, обширный, тянувшийся позади дома сад» в имении Плюшкина. Так и человек, сохранивший хоть малую искорку живой души, может возродиться и расцвести. Во всяком случае, Гоголь предполагал, что такое возможно, собираясь показать в следующих частях поэмы историю возрождения души Плюшкина. И черты этого замысла видны в главе о Плюшкине. Невероятно, но именно Чичиков пробуждает в нем что-то, похожее на живое душевное движение. Быстро разобравшись, как уговорить старика продать ему мертвые души, Чичиков делает упор на великодушие: он якобы готов взять на себя убытки по оплате налога за умерших крестьян Плюшкина исключительно из желания доставить ему удовольствие. «Ах, батюшка! Ах, благодетель мой!» – восклицает растроганный старик. Он, давно забывший, что такое доброта и великодушие, уже желает «всяких утешений» не только Чичикову, но даже и деткам его. «Деревянное лицо» Плюшкина вдруг озарило вполне человеческое чувство – радость, правда, «мгновенно и прошедшая, будто ее вовсе и не бывало». Но этого уже достаточно, чтобы понять: ведь что-то человеческое в нем все же осталось. Он так расщедрился, что готов угостить дорогого гостя: Чичикову предложен «сухарь из кулича» и «славный ликерчик» из «графинчика, который был весь в пыли, как в фуфайке», да еще и с «козявками и всякой дрянью» внутри. А после отъезда неожиданного благодетеля Плюшкин решает на совсем уж невиданный для него поступок: хочет завещать Чичикову свои карманные часы. Оказывается, так мало нужно, чтобы хоть немного всколыхнуть эту искаленную душу: чуть-чуть внимания, пусть и небескорыстного, участия, поддержки. А еще человеку нужен близкий человек, тот, для кого ничего не жаль. У Плюшкина таких не осталось, но зато есть воспоминания, которые могут пробудить в этом скряге давно забытые чувства. Чичиков просит Плюшкина назвать какого-нибудь знакомого в городе, чтобы совершить купчую крепость. Оказывается, из прошлых его друзей в живых еще остался один – председатель палаты, с которым они дружили еще в школе. Старик вспоминает свою юность, «и на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, вырвалось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства». Но и этого достаточно, чтобы понять: в этой поработанной страстью к наживе душе еще осталась хоть и крохотная, но живая часть ее, а значит, возрождение возможно. В этом главное принципиальное отличие Плюшкина от других помещиков, показанных Гоголем. И лицо помещицкой России, отраженное в них, становится не таким страшным и омертвевшим.

Другое дело – Россия чиновничья. Если следовать аналогии с дантовским «Адом», то с каждым новым кругом грехи людей должны быть все более и более тяжкими, а путь к возрождению должен становиться еще проблематичнее. «Мертвая бесчувственность жизни» российской бюрократии уже не раз оказывалась предметом

художественного исследования Гоголя, пером сатирика разившего ее пороки. Создавая образы чиновников губернского города, куда приезжает Чичиков, писатель вновь возвращается к этой теме. В отличие от помещиков, они представлены не обобщенными типами, а как собирательный портрет, в котором выделяется несколько образов, нарисованных более подробно. Чиновничество, как показывает Гоголь, роднят с помещиками нравы паразитического существования, жажда наживы и бездуховность. Всех их автор подразделяет на «толстых» и «тонких», но это деление абсурдно, поскольку попадая на солидное место, «тонкий» тут же приобретает черты «толстого». А «толстый», в свою очередь, оказавшись перед лицом старшего по чипу, начинает чувствовать себя «тонким». Очевидно, что сущность у них одинакова. Губернская знать черства, а чиновники равнодушны и к людям, с которыми они имеют дело как представители государственной власти, и к своему долгу. Резкая характеристика, которую дает им Собакевич в разговоре с Чичиковым, вполне совпадает с авторской: «Я их знаю всех; это все мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья».

Таков, например, нарисованный беглыми штрихами чиновник Иван Антонович по прозвищу «кувшинное рыло». За взятку он готов продать собственную душу, если, конечно, предположить, что душа у него имеется. Вот почему, несмотря на комическое прозвище, он выглядит отнюдь не смешно, а скорее страшно.

Подобные чиновники – не исключительное явление, а отражение всей системы российской бюрократии. Как и в «Ревизоре», Гоголь показывает «корпорацию воров и мошенников». Всюду царят бюрократизм и продажность чиновников. В судебной палате, в которую читатель попадает вместе с Чичиковым, законами откровенно пренебрегают, делом никто заниматься не собирается, а чиновники, «жрецы» этой своеобразной Фемиды, озабочены только тем, как собрать дань с посетителей – то есть взятки. Взятка здесь настолько обязательна, что только самые близкие друзья высокопоставленных чиновников могут быть освобождены от нее. Так, например, председатель палаты по-дружески освобождает Чичикова от дани: «Прятели мои не должны платить».

Но еще ужаснее то, что за праздной и сытой жизнью чиновники не только забывают о своем служебном долге, но и полностью утрачивают духовные запросы, теряют «живую душу». Среди галереи чиновничества в поэме выделяется образ прокурора. Все чиновники, узнав о странной покупке Чичикова, впадают в панику, а прокурор испугался настолько, что, придя домой, умер. И только тогда, когда он превратился в «бездушное тело», вспомнили, что «у него была душа». За острой социальной сатирой вновь встает философский вопрос: зачем жил человек? Что осталось после него? «А ведь если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови» – так заканчивает автор рассказ о прокуроре. Но может быть, уже появился тот герой, который противостоит всей этой галерее «мертвых душ» российской действительности?

Гоголь мечтает о его появлении и в 1-м томе он рисует действительно новое лицо русской жизни, но отнюдь не в положительном свете. Чичиков – новый герой, особый тип русского человека, появившийся в ту эпоху, своеобразный «герой времени», душа которого «зачарована богатством». Именно тогда, когда в России деньги стали играть решающую роль и утвердиться в обществе, добиться независимости можно было только опираясь на капитал, появился этот «подлец-приобретатель». В этой авторской характеристике героя сразу расставлены все акценты: дитя своего времени, Чичиков в погоне за капиталом утрачивает понятия о чести, совести, порядочности. Но в обществе, где мерилom ценности человека является

капитал, это не имеет значения: Чичикова считают «миллионером», а потому принимают как «порядочного человека».

В образе Чичикова получили художественное воплощение такие черты, как стремление к успеху любой ценой, предприимчивость, практицизм, способность «разумной волей» усмирять свои желания, то есть качества, свойственные нарождающейся русской буржуазии, сочетающиеся с беспринципностью и эгоизмом. Не такого героя ждет Гоголь: ведь жажда приобретательства убивает в Чичикове лучшие человеческие чувства, не оставляет места «живой» душе. Чичиков обладает знанием людей, но это ему нужно для удачного совершения своего жуткого «дела» – покупки «мертвых душ». Он – сила, но «страшная и подлая».

Особенности этого образа связаны с замыслом автора провести Чичикова через путь очищения и возрождения души. Таким способом писатель хотел показать для всех путь от самых глубин падения – «ада» – через «чистилище» к преобразованию и одухотворению. Вот почему так важна роль Чичикова в общей структуре писательского замысла. Именно потому он наделен биографией (как и Плюшкин), но дается она только в самом конце 1-го тома. До этого его характер не вполне определен: в общении со всеми он старается угодить собеседнику, подлаживается под него. С каждым новым встреченным на его пути лицом он выглядит иным: с Маниловым – сама вежливость и благодушие, с Ноздревым – искатель приключений, с Собакевичем – рачительный хозяин. Ко всем он умеет найти подход, для каждого находит свой интерес и нужные слова. Чичиков обладает знанием людей, способностью проникать в их души. Недаром он сразу принят всеми в городском обществе: дамы на него заглядываются, «отцы города» – высшие чиновники – обхаживают, помещики приглашают в гости в свои имения. Он привлекателен для многих, и в этом его опасность: он вводит в соблазн окружающих его людей. Вот почему некоторые исследователи считают, что в облике Чичикова есть нечто дьявольское. Действительно, охота за умершими душами – исконное занятие черта. Недаром городские сплетни среди прочего нарекают его Антихристом, а в поведении чиновников проглядывает что-то апокалипсическое, что подкрепляется картиной смерти прокурора.

Но в образе Чичикова выделяются и совсем иные черты – те, которые позволили бы автору провести его через путь очищения. Не случайно авторские размышления часто перекликаются с мыслями Чичикова (об умерших крестьянах Собакевича, о молоденькой пансионерке). Основа трагизма и одновременно комизма этого образа в том, что все человеческие чувства в Чичикове спрятаны глубоко внутри, а смысл жизни он видит в приобретательстве. Совесть его иногда пробуждается, но он быстро успокаивает ее, создавая целую систему самооправданий: «Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру...». В конце концов Чичиков оправдывает свое преступление. Это путь деградации, от которого предостерегает своего героя автор. Писатель призывает Чичикова, а вместе с ним и читателей, вступить на «прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине», это путь спасения, возрождения живой души в каждом.

Недаром так противоположны и вместе с тем так близки два образа, завершающие рассказ о путешествии Чичикова в 1-м томе поэмы, – образ брички, везущей Чичикова, и знаменитая «птица-тройка». Путь в неизведанное прокладывает наш главный герой в своей неизменной бричке. Она, уносясь в даль, постепенно теряет свои очертания, и ее место занимает образ «птицы-тройки». Бричка везет по дорогам России «подлеца-приобретателя», покупателя мертвых душ. Она кружит по бездорожью из губернии в губернию, от одного помещика к другому, и, кажется, нет конца этому пути. А «птица-тройка» летит вперед, и ее стремительный полет устремлен в будущее страны, ее народа. Но кто в ней едет и кто управляет? Может быть, это знакомый нам герой, но уже выбравший путь и способный указать его другим? Куда он ведет, неясно пока и

самому автору. Но это странное слияние образов чичиковской брочки и «птицы-тройки» обнажает символическую многозначность всей художественной структуры поэмы и грандиозность авторского замысла: создать «эпопею национального духа». Гоголь закончил лишь первый том, но его дело продолжили писатели, которые пришли в русскую литературу вслед за ним.

**Художественное своеобразие.** По словам Гоголя, Пушкин лучше всех уловил своеобразие писательской манеры будущего автора «Мертвых душ»: «Ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». Действительно, главным средством изображения русской жизни в поэме становится художественная деталь. У Гоголя она используется как основное средство типизации героев. Автор выделяет в каждом из них основную, ведущую черту, которая становится стержнем художественного образа и «обыгрывается» с помощью умело подобранных деталей. Такими деталями-лейтмотивами образа являются: сахар (Манилов); мешочки, коробочки (Коробочка); животная сила и здоровье (Ноздрев); грубые, но прочные вещи (Собакевич); куча всякого мусора, прореха, дырка (Плюшкин). Например, слащавость, мечтательность, необоснованную претенциозность Манилова подчеркивают детали портрета («глаза сладкие, как сахар»; в «приятность» его «чересчур было передано сахару»), детали поведения с окружающими людьми (с Чичиковым, с женой и детьми), интерьера (в его кабинете прекрасная мебель – и тут же два недоделанных кресла, обтянутых рогожей; щегольской подсвечник – а рядом «какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале»), речевые детали, которые позволяют создать неповторимую манеру говорить «сладко» и неопределенно («майский день, именины сердца»; «позвольте вам этого не позволить»).

Такого рода детали-лейтмотивы используются как средство характеристики всех героев, даже эпизодических (например, Иван Антонович – «кувшинное рыло», у прокурора – «весьма черные густые брови») и собирательных образов («толстые и тонкие» чиновники). Но есть и особые художественные средства, которые используются при создании определенного ряда образов. Например, для того чтобы ярче выделить то, что характерно для каждого из помещиков, представляющих обобщенные типы, автор использует особый композиционный прием в построении глав. Он заключается в повторе определенного набора сюжетных деталей, которые располагаются в одинаковой последовательности. Сначала описывается имение, двор, интерьер дома помещика, дается его портрет и авторская характеристика. Затем мы видим помещика в его взаимоотношениях с Чичиковым – манеру поведения, речи, слышим отзывы о соседях и городских чиновниках и знакомимся с его домашним окружением. В каждой из этих глав мы становимся свидетелями обеда или другого угощения (иногда весьма своеобразного – как у Плюшкина), которым потчуют Чичикова – ведь гоголевский герой, знаток материальной жизни и быта, часто получает характеристику именно через еду. А в заключение показана сцена купли-продажи «мертвых душ», завершающая портрет каждого помещика. Этот прием позволяет легко проводить сравнение. Так, еда как средство характеристики присутствует во всех главах о помещиках: обед у Манилова скромный, но с претензией («щи, но от чистого сердца»); у Коробочки – обильный, в патриархальном вкусе («грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками»); у Собакевича подаются большие и сытные блюда, после которых гость еле встает из-за стола («у меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина – всего барана тащи»); у Ноздрева кормят невкусно, он обращает больше внимания на вина; у Плюшкина вместо обеда гостю предложен ликер с мухами и «сухарь из кулича», оставшегося еще от пасхального угощения.



Особо следует отметить предметно-бытовые детали, которые отражают мир вещей. Их очень много, и они несут важную идейно-смысловую нагрузку: в мире, где о душе забыли и она «омертвела», ее место прочно занимают предметы, вещи, к которым накрепко привязан их хозяин. Вот почему вещи олицетворяются: таковы часы у Коробочки, которым «пришла охота бить», или мебель у Собакевича, где «каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич!».

Индивидуализации персонажей способствуют и зоологические мотивы: Манилов – кот, Собакевич – медведь, Коробочка – птица, Ноздрев – собака, Плюшкин – мышь. Кроме того, каждому из них сопутствует определенная цветовая гамма. Например, имение Манилова, его портрет, одежда жены – все дается в серо-голубых тонах; в одежде Собакевича преобладают красно-коричневые цвета; Чичиков запоминается по сквозной детали: он любит одеваться во фрак «брусничного цвета с искрой».

Речевая характеристика персонажей также возникает благодаря использованию деталей: в речи Манилова много вводных слов и предложений, говорит он вычурно, фразу не заканчивает; в речи Ноздрева много бранной лексики, жаргонизмов картежника, лошаdnика, он часто говорит алогизмами («он приехал черт знает откуда, и я здесь живу»); у чиновников свой особый язык: наряду с канцеляризмами в обращении друг к другу они используют устойчивые в этой среде обороты («Ты заврался, мамочка Иван Григорьевич!»). Даже фамилии многих персонажей в определенной степени характеризуют их (Собакевич, Коробочка, Плюшкин). С той же целью используются оценочные эпитеты и сравнения (Коробочка – «дубинноголовая», Плюшкин – «прореха на человечестве», Собакевич – «человек-кулак»).

Все вместе эти художественные средства служат созданию комического и сатирического эффекта, показывают алогизм существования таких людей. Порой Гоголь применяет и гротеск, как, например, при создании образа Плюшкина – «прорехи на человечестве». Это одновременно типический и фантастический образ. Он создается через накопление деталей: деревня, дом, портрет хозяина и, наконец, куча старья.

Но художественная ткань «Мёртвых душ» все же неоднородна, поскольку в поэме представлены два лика России, а значит, эпическое противопоставляется лирическому. Россия помещиков, чиновников, мужиков – пьяниц, лентяев, неумех – это один «лик», который изображается с помощью сатирических средств. Другой лик России представлен в лирических отступлениях: это авторский идеал страны, где по вольным просторам гуляют подлинные богатыри, люди живут насыщенной духовной жизнью и наделены «живой», а не «мертвой» душой. Вот почему стилистика лирических отступлений совершенно иная: сатирико-бытовая, разговорная лексика исчезает, язык автора становится книжно-романтическим, торжественно-патетическим, насыщается лексикой архаичной, книжной («грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы»). Это высокий стиль, где уместны красочные метафоры, сравнения, эпитеты («что-то восторженно чудное», «дерзкие дива природы»), риторические вопросы, восклицания, обращения («И какой же русский не любит быстрой езды?»; «О моя юность! о моя свежесть!»).

Так рисуется совершенно иная картина Руси, с ее бескрайними просторами, убегающими вдаль дорогами. Пейзаж лирической части резко контрастирует тому, который присутствует в эпической, где он является средством раскрытия характеров героев. В лирических отступлениях пейзаж связан с темой будущего России и ее народа, с мотивом дороги: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему?» Именно этот художественный пласт произведения позволяет говорить о его подлинно поэтическом звучании, выражающем веру писателя в великое будущее России.

**Значение поэмы.** Огромное значение поэмы «Мертвые души» для истории русской литературы, общественной и христианско-философской мысли не подлежит сомнению. Это произведение вошло в «золотой фонд» русской словесности, а многие из его тем, проблем, идей не утратили своего значения и в наши дни. Но в разные эпохи представители различных направлений делали акцент на тех сторонах поэмы, которые вызывали у них наибольший интерес и отклик. Для таких критиков славянофильского направления, как К.С. Аксаков, главным было подчеркнуть важность положительного полюса поэмы, прославления величия России. Для представителей демократической критики произведение Гоголя – это бесценный вклад в развитие русского реализма, его критического направления. А христианские философы отмечали высоту нравственной позиции писателя, сближающей поэму с проповедью.

Художественные открытия Гоголя в этом произведении во многом определили пути развития творчества ведущих русских писателей второй половины XIX века. Тему оскудения и разрушения дворянских усадеб подхватил И.С. Тургенев, размышление о причинах и следствиях застоя глубинной русской жизни продолжил И.А. Гончаров, а Н.А. Некрасов принял эстафету в создании образа народной России. Наследником традиций гоголевской сатиры стал М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский вслед за Гоголем поднял на небывалую высоту нравственно-философскую проблематику, основанную на христианских позициях. Л.Н. Толстой продолжил дело Гоголя в создании крупномасштабных

эпических полотен, создав эпопею «Война и мир», а А.П. Чехов творчески развил линию сопряжения в произведении сатирического и лирического начала. В XX веке по-новому переосмыслили гоголевскую поэму символисты, особенно А. Белый, но наиболее значительным наследником гоголевских традиций стал М.А. Булгаков.

**Точка зрения.** Полемика по поводу поэмы «Мертвые души» развернулась сразу после выхода произведения, и споры о нем не прекращаются до сих пор. Познакомьтесь с позициями нескольких представителей литературно-критической мысли.

*В.Г. Белинский:* «И вдруг... является творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта – и в то же время глубокое по мысли социальное, общественное, историческое... В «Мертвых душах» автор сделал такой великий шаг, что все, доселе им написанное, кажется слабым и бледным в сравнении с ними...

«Мертвые души» прочтутся всеми, но понравятся, разумеется, далеко не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке... Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»... «Мертвые души» требуют изучения.

...Что касается до нас, то... мы скажем только, что не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою» и что не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга. Мы не видим в ней ничего шуточного и смешного... Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру».

*К. С. Аксаков:* «Мы нисколько не берем на себя важного труда отдать отчет в этом новом великом произведении Гоголя, уже ставшего высоко предыдущим созданиям; мы считаем нужным сказать несколько слов, чтобы указать на точку зрения, с какой, нам кажется, надобно смотреть на его поэму...

Перед нами, в этом произведении, предстает... чистый, истинный, древний эпос, чудным образом возникший в России... Разумеется, этот эпос, эпос древности, являющийся в поэме Гоголя «Мертвые души», есть в то же время явление в высшей степени свободное и современное. ...В поэме Гоголя явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием, открывающим целый мир, стройно предстающий со своим внутренним содержанием и единством, со своею тайною жизни. Одним словом, как мы уже сказали и повторяем: древний, важный эпос является в своем величавом течении. Да, это поэма, и это название вам доказывает, что автор понимал, что производил; понимал всю великость и важность своего дела...

...Мы, по крайней мере, можем, имеем даже право думать, что в этой поэме обхватывается широко Русь, и уж не тайна ли русской Жизни лежит, заключенная в ней, не выговорится ли она здесь художественно? – Не входя подробно в раскрытие первой части, в которой во всей, разумеется, лежит одно содержание, мы можем указать, по крайней мере, на ее окончание, так чудно, так естественно вытекающее. Чичиков едет в бричке, на тройке; тройка понеслась шибко, и кто бы ни был Чичиков, хоть он и плутоватый человек, и хоть многие и совершенно будут против него, но он был русский, он любит скорую езду, – и здесь тотчас это общее народное чувство, возникнув, связало его с целым народом, скрыло его, так сказать; здесь Чичиков, тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве. Пыль от дороги поднялась и скрыла его; не видать, кто скачет, – видна одна несущаяся тройка. ...Здесь проникает наружу и видится Русь, лежащая, думаем мы, тайным содержанием всей его поэмы. И какие это строки, что дышит в них! И как, несмотря на мелочность предыдущих лиц и отношений на Руси, – как могущественно выразилось то, что лежит в глубине...»

*Д.С. Мережковский:* «Казалось, в этом теле совсем не было души», – замечает Гоголь о Собакевиче. У него – в живом теле мертвая душа. И Манилов, и Ноздрев, и Коробочка, и Плюшкин, и Прокурор «с густыми бровями» – все это в живых телах «мертвые души». Вот отчего так страшно с ними. Это страх смерти, страх живой души, прикасающейся к мертвым. «Ныла душа моя, – признается Гоголь, когда я видел, как много тут же, среди самой жизни, безответных мертвых обитателей, страшных недвижным холодом души своей». И здесь, так же как в «Ревизоре», надвигается «египетская тьма»... видны только «свинные рыла» вместо человеческих лиц. И всего ужаснее, что эти уставившиеся на нас «дряхлые страшилища с печальными лицами», «дети непросвещения, русские уроды», по слову Гоголя, «взяты из нашей же земли, из русской действительности; несмотря на всю свою призрачность, они – «из того же тела, из которого мы»; они – мы, отраженные в каком-то дьявольском и все-таки правдивом зеркале.

В одной юношеской сказке Гоголя, в «Страшной мести», «мертвецы грызут мертвецов» – «бледны, бледны, один другого выше, один другого костистее». Среди них «еще один всех выше, всех страшнее, вросший в землю, великий, великий мертвец». Так и здесь, в «Мертвых душах», среди прочих мертвецов «великий, великий мертвец» Чичиков растет, подымается, и реальный человеческий образ его, преломляясь в тумане чертового марева, становится невероятным «страшилищем».

### **Основные понятия**

Романтизм, реализм, фантастика, гротеск, цикл повестей, комедия, «миражная интрига», поэма как жанр, поэма как оценочная характеристика, малая эпопея, плутовской роман, роман-путешествие, традиция, сатира, комическое.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Своеобразие сатиры Гоголя. Как вы понимаете слова Н. А. Некрасова: «Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья...» (стихотворение «В день смерти Гоголя» – «Блажен незлобивый поэт»)? Приведите примеры карнавальной образности Гоголя. Какова роль эсхатологических мотивов в художественном мире Гоголя?

2. Каково гоголевское представление о Космосе? Какую роль в этом представлении играют образы лестницы и мирового древа? Символические образы в произведениях Гоголя и их художественное значение. В чем новаторство драматургии Н. В. Гоголя? Определите роль идеи страха для развития действия его комедий. Как меняется наполнение идеи от первого явления к последнему? Как вы понимаете «миражную интригу» (терминологическое словосочетание Ю. В. Манна)? Каков смысл «немой» сцены в «Ревизоре»? Почему главная тема «Женитьбы» – иллюзорность?

3. Образ города в творчестве Гоголя. Почему писатель сатирически не изображает Москву? Как решается Гоголем проблема «человек и среда»? Роль мотива потрясения в петербургских повестях. Тема «маленького человека» в творчестве Гоголя.

4. Символический контекст названия поэмы «Мертвые души». Укажите три уровня семантики заглавия: какая проблематика соответствует каждому из уровней?

5. В чем выразилась внутренняя сюжетность «Выбранных мест из переписки с друзьями»? Что представляет собой гоголевский идеал человеческой личности? Какую роль отводит Гоголь искусству и религии в пробуждении души?

### Литература

1. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
2. Бочаров С. Г. О стиле Гоголя. В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976.
3. Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
4. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и «натуральная» школа. Этюды о стиле Гоголя. В его кн.: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
5. Гиппиус В. В. Творческий путь Гоголя // От Пушкина до Блока. М., Л., 1966.
6. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., 1959.
7. Манн Ю. В. В поисках живой души. М., 1987.
8. Манн Ю. В. Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М., 1985.
9. Манн Ю. М. Поэтика Гоголя. М., 1995.
10. Манн Юрий. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004
11. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989.
12. Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. М., 1971.
13. Набоков В. В. Николай Гоголь. Новый мир, 1987, № 4.
14. Николаев Д. П. Сатира Гоголя. М., 1984.
15. Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. В его кн.: Гоголь, Достоевский. Исследования. М., 1982.
16. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.
17. Эйхенбаум Б. М. Как сделана шинель. В его кн.: О прозе. Л., 1969.
18. История русской литературы XIX века. В 3-х частях. Под редакцией В. И. Коровина. – М., 2011.
19. Баевский В. С. Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800–1855. – Смоленск, Изд-во Смол. университета, 2009.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершившееся знакомство с 1-й половиной курса истории русской литературы XIX века позволяет подвести некоторые итоги, касающиеся развития русской литературы, её своеобразия и закономерностей. Во-первых, русская литература постоянно расширяла освоение тех пластов жизни, из которых черпала темы и сюжеты своих произведений и всё глубже проникала во внутренний мир человека, в тайны его души. Во-вторых, история русской литературы – это история смены жанров и стилей. От почти безусловного господства поэзии в начале и в первой трети XIX столетия русская литература неуклонно двигалась к прозе. Это не значит, что поэзия прекращает своё существование. Она лишь уступает первое место на литературной арене прозе, но при всяком благоприятном случае готова взять реванш в состязании за власть над умами и чувствами читателей. В-третьих, русская литература, преодолевая в ходе своего движения жанровое мышление, начала переход к мышлению стилями, как это наглядно выступает в творчестве А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя, а затем к господству индивидуально-авторских стилей, когда каждый писатель мыслил в духе индивидуальной стилистической системы. При этом жанры никуда не исчезают, но стиль не находится в жёсткой зависимости от жанра, а освобождается от строгой жанровой нормативности. Поэтому в русской литературе особенное распространение получили гибридные жанровые формы, спаянные из различных жанров. Например, «Евгений Онегин» – роман в стихах, «Мёртвые души» – поэма. Изучив процессы, происходившие в литературе 1-й половины XIX столетия, можно лучше понять сдвиги, характерные для художественного мышления XX–XXI веков.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Направления в русской литературе XIX века

● *Классицизм*. Термин «классицизм» в переводе с латинского означает «образцовый» и связан с принципами подражания образам. Классицизм возник в XVII веке во Франции как выдающееся по своему общественному и художественному значению направление. В своей сущности он был связан с абсолютной монархией, утверждением дворянской государственности...

● *Сентиментализм*. Во второй половине XVIII в. в европейской литературе возникает течение, получившее название сентиментализм (от французского слова *sentimentalism*, что означает чувствительность). Само название дает четкое представление о сути и характере нового явления. Основной чертой, ведущим качеством человеческой личности провозглашался не разум, как это было в классицизме и в эпоху Просвещения, а чувство, не ум, а сердце...

● *Романтизм* – направление в европейской и американской литературе конца XVIII - первой половины XIX века. Эпитет "романтический" в XVII века служил для характеристики авантюрных и героических *сюжетов* и произведений, написанных на романских языках (в противоположность тем, что создавались на языках классических)...

● *Реализм*. Во всяком произведении изящной словесности мы различаем два необходимых элемента: объективный – воспроизведение явлений, данных помимо художника, и субъективный – нечто, вложенное в произведение художником от себя. Остановившись на сравнительной оценке этих двух элементов, теория в различные эпохи – в связи не только с ходом развития искусства, но и с иными разнообразными обстоятельствами – придаёт большее значение то одному, то другому из них...

### Журналы о русской литературе XIX века

«Маяк» – русский литературный журнал XIX века, выходивший в 1840–1845. Полное название «Маяк современного просвещения и образованности. Труды учёных и литераторов, русских и иностранных», с 1842 – «Маяк, журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе русской народности»...

«Москвитянин» – «учёно-литературный журнал», издававшийся в Москве М. П. Погодиным в 1841–1856. До 1849 выходил ежемесячно, позднее – два раза в месяц. Сотрудниками Погодина были С. П. Шевырёв, И. И. Давыдов, Ф. Н. Глинка, В. И. Даль и другие...

«Отечественные записки» – русский литературный журнал XIX века, оказавший значительное влияние на движение литературной жизни и развитие общественной мысли в России; выходил в Санкт-Петербурге в 1818–1884 годах (с перерывами)...

«Русская мысль» – самый распространённый и один из лучших ежемесячных литературно-политических журналов в России, число подписчиков которого доходило

до 14000. Выходил в Москве с 1880 г. Закрыт большевиками в 1918 году наряду с другими «буржуазными» органами печати...

**«Русская речь»** – название двух разных российских журналов XIX века. Умеренно-либеральный литературно-художественный и общественно-политический журнал. Издавался в Москве с 1 января 1861 года в течение 13 месяцев. Выходил раз в 2 недели...

**«Русский вестник»** – название трёх разных российских журналов XIX и начала XX веков. «Русский вестник» С. Н. Глинки, «Русский вестник» М. Н. Каткова, «Русский вестник» Н. И. Греча и Н. А. Полевого...

**«Современник»** – название разных российских журналов XIX и начала XX веков. «Современник» Пушкина и Плетнёва - «Современник» (1837), «Современник» Некрасова и Панаева, «Современник» 1911–1915...

### **Критика в русской литературе XIX века**

Появляется, наряду с новыми течениями, русская критика, представленная тремя крупными течениями: "западники", "славянофилы", "почвенники".

К началу 70-х годов формируется понятие "реальной критики". Её представителями можно назвать Чернышевского, Добролюбова, Писарева. Опирается на реальные события и художественные образы произведений, выносит общественные приговоры.

- К "западникам" относятся Грановский и Анненков...
- К "славянофилам" Аксаков, Киреевский...
- К "почвенникам" Григорьев, Страхов...

### **Представители русской литературы XIX века**

- Баратынский, Евгений Абрамович (1800-1844)
- Батюшков, Константин Николаевич (1787-1855)
- Белинский, Виссарион Григорьевич (1811-1848)
- Вяземский, Петр Андреевич (1792-1878)
- Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852)
- Грибоедов, Александр Сергеевич (1795 -1829)
- Давыдов, Денис Васильевич (1784-1839)
- Даль, Владимир Иванович (1801-1872)
- Достоевский, Федор Михайлович (1821-1881)
- Жуковский, Василий Андреевич (1783-1852)
- Карамзин, Николай Михайлович (1766-1826)

- Крылов, Иван Андреевич (1769-1844)
- Лермонтов, Михаил Юрьевич (1814-1841)
- Лесков, Николай Семенович (1831-1895)
- Майков, Аполлон Николаевич (1821-1897)
- Некрасов, Николай Алексеевич (1821-1877)
- Островский, Александр Николаевич (1823-1886)
- Пушкин, Александр Сергеевич (1799-1837)
- Салтыков-Щедрин, Михаил Евграфович (1826-1889)
- Толстой, Алексей Константинович (1817-1875)
- Толстой, Лев Николаевич (1828-1910)
- Тургенев, Иван Сергеевич (1818-1883)
- Тютчев, Фёдор Иванович (1803-1873)
- Фет (Шеншин), Афанасий Афанасьевич (1812-1892)
- Чехов, Антон Павлович (1860-1904)



## СОДЕРЖАНИЕ

Лекция № 1. Введение. Литературное движение 1800 – 1830-х гг. ....	3
Лекция № 2. Жуковский В. А. ....	16
Лекция № 3. Батюшков К. Н. ....	40
Лекция № 4. Крылов И. А. ....	56
Лекция № 5. Грибоедов А. С. ....	68
Лекция № 6. Литературное творчество декабристов.....	80
Лекция № 7. Ранняя лирика А. С. Пушкина .....	94
Лекция № 8. Творчество А. Пушкина Михайловского и Петербургского периодов...114	
Лекция № 9. Болдинские осени творчества А. Пушкина .....	137
Лекция № 10. Роман А. Пушкина «Евгений Онегин» .....	162
Лекция № 11. Лирика М. Ю. Лермонтова 1828 – 1837 гг.. ....	181
Лекция № 12. Лирика М. Ю. Лермонтова 1837 – 1841 гг. ....	196
Лекция № 13. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». ....	217
Лекция №14. Творчество Н. В. Гоголя. ....	233
Лекция № 15. Поэма Н. В. Гоголя «Мёртвые души».....	256
Заключение .....	277
Приложения.....	278

Уалихан Кибраевич Абдыханов

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА  
(1-я половина)**

Курс лекций

Редактор  
Технический редактор

Формат 60\*60, 1/16. Гарнитура Times New Roman  
Условные печатные листы 17,63. Тираж      Заказ  
Отпечатано