

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА
СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА
«К***» («Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ»)**

Стихотворение Пушкина, состоящее из шести строф, распадается на три равные части (2+2+2), каждая из которых демонстрирует определенную картину мира.

Начальная картина мира образована «чудным мгновением», рожденным «явлением» героини («ты»). Героиня («ты») охарактеризована: 1) «как мимолетное виденье»; 2) «как гений чистой красоты»; 3) «голос нежный»; 4) «милые черты»; 5) «голос нежный»; 6) «небесные черты»; 7) «как мимолетное виденье»; 8) «как гений чистой красоты». Портрет героини — классический романтический портрет; на портрете, законченном, целостном, о чем прежде всего свидетельствует рамка (портрет начинается и завершается одними и теми же словосочетаниями), героиня предстает как подвижный, неуловимый контур; в портрете, создаваемом Пушкиным, нет «телесности», оформленности, воплощенности, нет портретности; героиня охарактеризована с точки зрения внешних, но крайне неопределенных, неосязаемых, невоплощенных начал («милые черты», «небесные черты»). Словосочетание «явилась ты» предполагает явление абсолютно конкретного, но абсолютно конкретное снимается, с одной стороны, неопределенностью «мимолетного виденья», «гения чистой красоты»;¹ последнее существенно и потому, что представляет собой цитату из известных стихотворений Жуковского «Лалла Рук» («Ах! не с нами

¹ Анализ некоторых важных категорий («виденье», «божество», «слезы», «тихо»), образующих портрет героини, содержится в статье А. И. Белецкого «Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина» (Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964, с. 386—402) и в книге Б. В. Томашевского «Пушкин» (Томашевский Б. В. Пушкин М.; Л., 1961, кн. 2, с. 73—85).

обитают Гений чистой красоты») и «Я Музу юную, бывало» («Кладу на твой алтарь священный, О Гений чистой красоты!»); героиня тем самым объявляется не индивидуальным явлением, а абстрактной, условной, *всеобщей* героиней, *героиней эпохи*. С другой стороны, конкретное снимается формой сравнения: «ты» — не «мимолетное виденье», а «как мимолетное виденье», не «гений чистой красоты», а «как гений чистой красоты»; благодаря сравнению предметно-чувственная неопределенность как бы удваивается.² Наконец, «ты» — «виденье» с «небесными чертами» — «звучащее» «виденье»: дважды упомянутый «голос нежный» — классический фразеологизм романтической эпохи, во-первых, потому что «голос нежный» актуализирует бесплотное, духовное в противовес физическому, голос — это голос души, духа; а во-вторых, апеллирует к музыке с ее текучестью, идеальностью; впрочем, то и другое в контексте романтической культуры тождественно (дух, душа = музыке). Все сказанное и свидетельствует о том, что героиня — образ не конечного, земного мира, а мира бесконечного, небесного, героиня *представляет* бесконечное, небесное (и «небесные» черты в этом плане становятся не только метафорой, утверждающей прекрасное, но констатацией принадлежности к высшему, небесному миру). Героиня, представляющая бесконечное, есть романтический идеал, романтическая норма красоты и добра.³ Но суть не только и даже не столько в портрете, сколько в функции героини в жизни героя («я»); ее функция — истинно романтическая: через героиню, через любовь к

² «Зыбкости значения, — пишет Б. В. Томашевский, — содействует еще то, что и виденье, и гений даны в сравнении, а сравнение — путь к метафоре. Сравнение никогда не преследует задач реального сообщения, иначе это не будет сравнением в стилистическом смысле. Сравнение дает только экспрессивную окраску» (Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 82).

³ Стихотворение породило, как известно, огромную литературу с самым широким диапазоном интерпретаций — от философско-религиозного (см., например, известную статью В. С. Соловьева «Судьба Пушкина». — В кн. Соловьев В. С. Собр. соч. Спб., 1913, т. 9, с. 31—60) до узкобиографических. В плане, нами рассматриваемом, наиболее значительным, хотя во многих отношениях безусловным, представляется анализ, сделанный в 1953 г. А. И. Белецким в указанной статье, освобождающей стихотворение от биографической конкретности. «Героиня пушкинского произведения, — справедливо писал А. И. Белецкий, — <...> почти бесплотна». «Источенный до предела образ — уже не образ, не представление, а идея» (Белецкий А. И. Указ. соч., с. 391).

ней герой обретает бесконечное, обретает то «чудное мгновенье», которое рождает в его сердце

И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь (II, 407).

Отметим и то, что постижение бесконечного, постижение идеального мира происходит через любовь, которая для романтиков наряду с искусством (прежде всего музыкой) является не только важнейшим способом проникновения в бесконечное, но и самим бесконечным. Существенно, что все категории, расшифровывающие «чудное мгновенье», — основополагающие романтические категории; идеальная жизнь есть жизнь в любви, в творчестве («вдохновенье», открывающее глубины духа, души, и есть творчество, означающее не только созидание текста, но и созидание жизни, истинной жизни, через «вдохновенье» происходит «откровение» и объективация «бесконечного» человеческой души), в Боге («божество» опять же не только метафорично; бесконечное у романтиков — это мир Бога, а значит, мир абсолюта — абсолютной истины, абсолютного добра, абсолютной красоты; бесконечное религиозно). Идеальная жизнь это и есть жизнь, потому что жизнь вне бесконечного, вне идеала, вне «ты», жизнь в конечном — *нежизнь*; наконец, понятие «жизнь» уточнено понятием «слезы»; «слезы» — знак чувства, в то время как отсутствие слез означает механистичность, рассудочность *нежизни*. Отметим одновременно еще одно обстоятельство: в романтической культуре все перечисленные Пушкиным категории, в сущности, являются синонимами, которые корректируют друг друга, вносят систему дополнительных смыслов, входя друг в друга, разрушают терминологическую однозначность, рождают ту самую текучесть, непрерывную изменчивость, которая и является сущностью бесконечного. Бесконечное, «необъятное», с точки зрения романтизма, это менее всего бесконечная протяженность по пространственной горизонтали, в результате чего друг возле друга располагаются все существующие в мироздании явления, бесконечное подобно точке, в которой сфокусировано Все, и это означает, что каждый компонент бесконечного расширен до бесконечного, есть бесконечное, поэтому-то и лексика, образующая романтический текст, есть синонимическая лексика; в этом смысле романтическая культура есть культура аб-

солютной синонимии; отсюда и романтическая неудовлетворенность словом как термином, романтическая прокламация молчания. отсюда формула Жуковского: «Всё необъятное в единый вздох теснится, И лишь молчание понятно говорит». «Чудное мгновенье» Пушкина — это освобождение от земных и рационалистических регламентаций, пробуждение («душе настало пробужденье») высокой жизни духа, обретение бесконечного, «чудное мгновенье» — это романтический аналог христианского «откровения».

Второй период жизни, вторая картина мира — это жизнь без любви, без «ты»; она строится как абсолютная антитеза жизни первого периода; характеристики даны через систему отрицаний; это жизнь, противоположная «чудному мгновенью», что и декларирует четвертая строфа:

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

Второй период жизни — это жизнь в «конечном», растворение в замкнутом мире «глуши»; «заточенье» — утрата свободы, рожденной сопричастностью со Всем; разомкнутому пространству первого периода противостоит замкнутое пространство второго периода; «заточенье» — та изоляция, которая предполагает границы, любое же ограниченное пространство есть пространство «глуши», «мрака» (отсюда и широко распространенная в романтической культуре концепция «ночи», «мрака» как антитезы «дня», «света», интерпретируемой как дисгармония и гармония, безобразное и красота, зло и добро; отметим, кстати, что для романтизма существенна была и иная концепция ночи, восходящая к Шеллингу и Новалису и специфически проявившаяся в России в лирике Тютчева). Второй период — это утрата высших духовных ценностей, что и объектировано в пространстве «глуши», «заточенья». Вне героя существующими обстоятельствами («бурь порыв мятежный») разрушена высокая жизнь духа («прежние мечты»); из бесконечного герой перемещен в конечное. Отметим и то, что в стихотворении демонстрируется некая этапность в разрушении бесконечного: «бурь порыв мятежный» расценивает «прежние мечты» и — как результат — забывается героиня («и я забыл»); героиня оказывается

тем самым чем-то частным, подчинительным по отношению к «мечтам». Но, с другой стороны, «прежние мечты» всецело рождены героиней. Вторая строфа завершена словами: «Звучал мне долго голос нежный И снились милые черты»; «прежние мечты» третьей строфы связаны с информацией второй строфы и в то же время выведены из зоны соприкосновения с этой непосредственно к героине отнесенной информацией. «Прежние мечты» — это и есть обретенное в «чудном мгновенье» бесконечное; утрата бесконечного неизбежно рождает и утрату гармонии. Любовь возводит героя в бесконечное, которое обретает статус некоей самостоятельной субстанции; катастрофа бесконечного результатом своим имеет и катастрофу любви. Как причина и следствие первоначально существуют героиня и бесконечное, затем бесконечное и героиня. Пушкинское сознание существует в системе определенных культурных канонов, в данном случае романтических, но существенно, что безусловность канона Пушкиным всегда ставится под сомнение; декларируется канонное прочтение той или иной ситуации и одновременно предлагается возможность ее неканонного прочтения, но об этом речь еще впереди. Здесь же обратим внимание еще на два обстоятельства. Прежде всего в первых четырех строфах стихотворения возникает оппозиция «мгновенье» — «годы», «дни» («чудное мгновенье» — «шли годы», «тянулись тихо дни мои»). Дело менее всего в том, что бесконечное поставлено под знак быстротечности, конечное же — протяженно во времени. Пушкинское, и в целом романтическое «мгновенье» есть та временная точка, в которой время трансформируется в вечность; «мгновенье» будучи единицей времени тем самым порывает со временем, из него изымается; как в христианском мгновенье—откровении — постигался Бог, так и в романтическом мгновенье постигается бесконечное;⁴ мироздание в его целокупности и целостности постигается только в «мгновенье», которое благодаря этому своему качеству и становится «чудным». «Годы», как и «дни», демонстрируют то течение времени, которое характерно для конечного и которое не «останавливается» в результате постижения высшего, сверхреального мира вечности; «дни» потому и «тянутся», что они замкнуты в однообразной смене однообразного бы-

⁴ См., напр., формулу Блейка: «В одном мгновенье видеть вечность», произнесенную на заре романтической культуры.

тия. Второе обстоятельство связано с местом и ролью в мире лирического субъекта, «я». Декларируемая история, история человеческой жизни («я»), диктуется вне человека находящимися обстоятельствами; лирический субъект, в сущности, является объектом; его жизнь, его история организована первоначально героиней («передо мной явилась ты»), затем реальностью («Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты»); в третьей части объектность субъекта выражена в меньшей степени («Душе настало пробужденье»), но и в ней она очевидна: пробужденье «настает» вне воли субъекта, как бы само собой. История индивидуальной человеческой жизни есть история каждой человеческой жизни, есть проявление некоей всеобщей, объективной закономерности; не человек определяет свою судьбу, нечто высшее, судьба определяет человека, его историю. И в этом смысле движение от «чудного мгновенья» ко «мраку заточенья» есть результат мировой необходимости.

Наконец, третья, заключительная картина мира повторяет начальную, открывающую стихотворение. Пятая, шестая строфы декларируют новое обретение, воскресение «чудного мгновенья»; начало (первая и вторая строфы) и конец (пятая и шестая строфы) связаны не только ситуационно, но и лексически, лексика становится свидетельством, знаком повтора, возвращения, воскресения, знаком равенства первой и третьей части («явилась ты, Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты»). В то же время третья часть не повторяет, но развивает содержание части первой; только в контексте третьей части становится окончательно проясненным содержание первой части; именно в третьей части расшифрован смысл «чудного мгновенья», его значение в сознании и жизни героя; в первой части указана причина («явилась ты»), в третьей части — результат, относимый к части первой благодаря наречию «вновь» («И для него воскресли вновь И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь»); третья часть объясняет и «прежние мечты» второй части. Третья часть договаривает не только до конца идею первой части, но и идею всего стихотворения, она завершает построение пушкинской картины мира, поэтому она и обретает черты некоей четкости, ясности, бескомпромиссности. Одно из существенных отличий первой и третьей картин мира заключено в том, что в начальную картину

мира как составная часть входит тварная реальность, конечное («В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты»), начисто отсутствующее в финале стихотворения. Вторая строфа, повествующая о «тревогах шумной суеты», в некотором смысле является переходной между первой строфой с ее декларацией «чудного мгновенья» и третьей и четвертой строфами с их констатацией «глуши» и «мрака заточенья», забвенья «чудного мгновенья»; «тревоги шумной суеты», в которых звучит «голос нежный», с одной стороны, связаны с «чудным мгновеньем», с другой, — с «бурь порывом мятежным». Во второй строфе есть некое двоemiрие (конечное не побеждается абсолютно бесконечным и, наоборот, бесконечное не побеждается абсолютно конечным), отсутствующее в абсолютном единomiрии конечного второй части и в абсолютном единomiрии бесконечного третьей части. При всей видимой стройности и строгости пушкинского текста в нем есть некая поэтическая небрежность, уничтожающая закоснелость схемы и рождающая подвижность жизни.⁵ Существенно, видимо, и другое: историческая перспектива рождает неоднозначность оценки, невозможную при отсутствии этой исторической перспективы. В литературе вызвала дискуссию функция героини («ты») в первой и третьей частях; если в первой части «чудное мгновенье» вне всякого сомнения рождено явлением героини (налицо причинно-следственные связи внутри предложения: «Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты»), то в третьей части явление героини как будто вторично: сначала «душе настало пробужденье», затем как результат «явилась ты», то есть причинно-следственные связи обратны.⁶ Словоcочетание «Я

⁵ См. суждение Е. А. Маймина: «В сознании Пушкина слово «систематическое» едва ли не всегда соседствовало со словом «слишком». Для него свобода от систематического направления означала внутреннюю свободу творчества и неестественность его мысли» (Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976, с. 115).

⁶ Б. В. Томашевский, отмечая это последнее обстоятельство, неоправданно распространяет его и на первую часть: «Но вопреки общепринятому толкованию, Пушкин не изображает любовь как причину жизненного пробуждения» (Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 83—84). «Не мимолетной встречей вызван этот прилив жизненных сил. Пробуждение души открыло Пушкину возможность упоения творчеством, вдохновенье, а вместе с тем — упоение жизнью, и любовь, венчающую это полноту жизнеощущения» (Там же с. 75).

помню чудное мгновенье» находится в одинаковой позиции со словосочетанием «Душе настало пробужденье»; то и другое является главным предложением, за которыми следуют придаточные изъяснительные; на изъяснительность в пятой строфе указывает двоеточие, стоящее между главным и придаточным предложением; двоеточие во многих отношениях и свидетельствует об одинаковом характере связи между частями предложений первой и пятой строф, т. е. о том, что «чудное мгновенье» тождественно «душе настало пробужденье» и что то и другое продиктовано явлением героини («явилась ты»). Но чистота связи, характерная для первой строфы, в пятой отсутствует из-за словосочетания «и вот» («И вот опять явилась ты»), которое ставит явление героини в зависимость от «пробуждения»; не «чудное мгновенье» рождается героиней, а героиня — «чудным мгновеньем» («пробуждением»). Видимо, Пушкин в пятой строфе связь между «пробуждением» и явлением героини истолковывает двусмысленно: героиня, как и «пробужденье», есть и результат и причина; констатируется одновременность, параллельность, единство разнонаправленных действий. Есть и еще одно обстоятельство: в стихотворении изображены три временных периода: давнопрошедшее, прошедшее и настоящее (новое «чудное мгновенье»), с высоты которого и *вспоминается* прошлое. Прошлое поставлено под знак лирического, субъективного переживания; в третьей части личное местоимение «я» исчезает, благодаря чему «чудное мгновенье» объективируется, возникает как бы независимо от сознания; это не воспоминание, допускающее определенные интерпретации и коррекции, а объективный факт, «мгновенье», трансформирующееся в вечность, ибо ничто не свидетельствует об отмене его, о замене его «годами», «днями» тварного мира, тварного существования.

Как очевидно, пространство пушкинского стихотворения — условно-символическое пространство: в нем отсутствует конкретика; не только ситуационно-событийное движение, не только персонажи («ты», «я»), но и каждый вещный образ наполнены системой значений, свойственных всей романтической культуре; пространство стихотворения заполнено не индивидуальными, а всеобщими категориями; каждый образ есть знак, сигнал этих категорий, установленных эпохой представлений; пространство стихотворения есть пространст-

во канонных формул.⁷ Таким образом, жизнь и сознание героя («я») претерпели три этапа развития;⁸ мир пушкинского стихотворения трехфазен: 1) гармонический мир бесконечного, своего рода Золотой век; 2) дисгармонический мир конечного, Железный век (концепция современности как Железного века получила в романтической поэзии 1820—30-х годов широкое распространение); 3) гармонический мир бесконечного, новый Золотой век, по своему содержанию равный прежнему Золотому веку.⁹ Мир конечного — замкнутый мир неволи, «глуши», «мрака заточенья», мир низовой, лишенный духовности, рожденной «чудным мгновеньем». Мир бесконечного — мир разомкнутый, безграничный, открытый; героиня и является вестницей бесконечного, божественного, идеального.

Пространственно-временная концепция, воплотившаяся в стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье»), характерна для некоторых пушкинских стихотворений первой половины 1820-х годов, однако она не является индивидуальной концепцией Пушкина, но общим достоянием культуры раннего романтизма (ранний романтизм значительно отли-

⁷ Романтическое слово — слово-сигнал (Гофман В. Литературное дело Рылеева. — В кн.: Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934, с. 41—44), слово — «огромная тема», «знак огромных смыслов». (Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 67), слово-«формула» (Гинзбург Л. О. лирике. Л., 1974, с. 26). «Молодой Пушкин, — пишет Л. Я. Гинзбург, — исходит из <...> языка повторяющихся формул, в котором каждое слово тяготело к абстрактности, к утрате своего предметного значения и превращению в знак привычных поэтических представлений» (Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 96).

⁸ Т. И. Сильман отмечает в лирике Пушкина тенденцию «строить лирический сюжет в историческом плане, как воспоминания о прошлом с переходом к настоящему и с проекцией в будущее. Лирические стихи Пушкина часто представляют собой историю чувства — маленький роман или новеллу в стихах» (Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 17). В плане пространственно-временной структуры важно не только то, что «такое построение сюжета отражает одну из наиболее естественных и массовых моделей лирического жанра (там же), но и интерпретация определенным сознанием прошлого, настоящего и будущего, позволяющая постигнуть закономерности, цели исторического процесса.

⁹ См. суждение Ю. М. Лотмана: «Однако движение вперед мыслится Пушкиным как возвращение. В известном стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье») содержится такая концепция духовного развития: первоначальное «чистое» состояние души — душевное затмение — возрождение как возвращение к светлему началу» (Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: М., 1982, с. 118).

чен от позднего, и это не столько хронологические, сколько ценностные категории).¹⁰ Пространственно-временная концепция раннего романтизма имеет два варианта, первый из которых восходит к христианской культуре, второй — к культуре ренессансной. Согласно первому варианту, как человечеству, так и отдельному человеку свойственны три стадии существования, развития: прошедшее, понимаемое как вечность (Эдем, бесконечное, Золотой век и т. д.); настоящее, понимаемое как время, история (Земля, конечное, Железный век и т. д.); и будущее, понимаемое как вечность (Эдем, бесконечное, Золотой век и т. д.). Если раннеромантическая вечность — это универсальная целокупность, всемирный синтез, единство всего сущего, то время — это мир универсальной разорванности, дисгармонии, трагического противоречия между конститутивными началами мироздания, в результате чего время не знает истины, красоты, блага. Мировая история согласно раннему романтизму, как и христианству, движется от гармонии и синтеза через временную дисгармонию и распад к новой гармонии и синтезу, она исходит из вечности и целью своей имеет вечность. Вторым вариантом раннеромантической пространственно-временной структуры, восходящий к Ренессансу, предполагает подобно первому три стадии, три этапа существования мира, но структура этих стадий несколько иная: 1) давнопрошедшее, понимаемое как вечность; 2) прошедшее, понимаемое как время, история; 3) настоящее, понимаемое как вечность. В отличие от первого варианта вечность мыслится здесь как достигнутая, обретенная, свершившаяся реальность; история завершила свое движение, становление, достигла конечной цели; история преодолена, отнесена в прошлое; настоящее хранит лишь память об истории. Очевидно, что второй вариант предполагает большую степень оптимизма; в сознании, исповедующем эту картину мира, царит энтузиазм свершения; воскресение, «пробуждение» здесь не ожидаемый, а свершившийся факт; энтузиастическое упоение настоящим имеет едва ли не языческий характер; и действительно, предметом постоянного притяжения романтиков этого толка являются такие языческие эпохи, как античность и Ренессанс,

¹⁰ См.: Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и капричио Гофмана. — В кн.: Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982, с. 81—106.

в то время как для романтиков первого типа существенно экзотическое томление по идеалу, постоянный духовный порыв, напряженное стремление за горизонт настоящего; они — в пути, в странствии, в скитальчестве, они обречены на путь, они далеки от подведения итогов. Первый вариант раннеромантической пространственно-временной концепции классическое воплощение обретает в знаменитой формуле Жуковского: «Былое сбудется опять» («Я Музу юную, бывало»). Как нетрудно увидеть, стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье»), созданное в 1825 году, несмотря на все указанные пушкинские коррекции, есть не менее классическое воплощение второго варианта раннеромантической пространственно-временной концепции; в контексте всего сказанного, к контексту пушкинского мироощущения, проявленного в пространственно-временной структуре художественного мира, словосочетание «гений чистой красоты» есть не только цитата из Жуковского, но цитата, скрепляющая концепцию стихотворения с идеологией Жуковского, всего европейского романтизма.

Ю. Н. Тынянов писал о «катастрофической эволюции» Пушкина.¹¹ «Катастрофичность» эволюции Пушкина заключена не только в ее стремительности, но и в том, что в пушкинском сознании одновременно существует различное, даже антитетичное, что ни в коей мере не свидетельствует об эклектизме, ибо каждая система Пушкиным исчерпывается до дна. Как хорошо известно, для Пушкина начала 1820-х годов принципиально значим был Байрон; чрезвычайный авторитет Байрона, как и Гофмана, в европейском мире как раз продиктован тем обстоятельством, что они наиболее универсально и глубоко преломили то позднеромантическое мировосприятие, которое стало доминирующим в Европе конца 1810—20-х годов. Позднеромантическая система воззрений особенно интенсивно начинает проявляться в лирике Пушкина в 1823 году. Остановимся лишь на системе пространственно-временных представлений. Поздний романтизм возникает в результате утраты миротворческих функций личности, более того, осознается зависимость личности от враждебных личности обстоятельств, мистифицированных в категории судьбы, зависимость, воспринимаемая как трагедия. Заме-

¹¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 123.

тим здесь и то, что объектность пушкинского субъекта, о которой уже шла речь, продиктована воздействием позднеромантического сознания, но, с другой стороны, объективная закономерность в стихотворении в отличие от позднего романтизма не есть всецело негативная, враждебная личности; наоборот, конечной целью она имеет построение Золотого века. Поздний же романтизм верует в бесконечное, но сознает торжество конечного. На смену идее прогрессивного развития истории приходит идея регресса. Время, история обретают двухфазовую структуру: бесконечное — конечное. Финальное торжество конечного определяют не только трагический, но и пессимистический характер позднеромантической культуры. Одним из этапных стихотворений Пушкина является «Демон» (1823), в котором продекларировано не только раздвоение личности («я» — «демон»), но и две картины мира, две картины сознания: картина, отмеченная раннеромантической универсальностью и гармонией, сменяется картиной, эту первую подвергающей решительному отрицанию: на смену единству пришла раздвоенность, на смену оптимизму — трагедия.¹² В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) сказано:

Внемлите истине полезной:
Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет (II, 329).

«Катастрофичность» пушкинской эволюции и проявляется в том, что в 1823-1824 годах создаются стихотворения, демонстрирующие позднеромантическую систему воззрений, а в 1825 году — стихотворение, демонстрирующее раннеромантическую систему воззрений. При всей определенности пушкинской эволюции подобные «нарушения» логики историко-литературных закономерностей в творчестве Пушкина не являются единичными, скорее составляют норму. Пушкинская эволюция связана с постижением универсальности и всеохватности бытия, с отказом от односторонности тех или иных доктрин; «катастрофизм» первой половины 1820-х годов, видимо, явился в некотором смысле почвой стремительного формирования пушкинского реализма.

¹² С этим непосредственно связана пушкинская концепция «движения жизни как бессмысленного кружения» (Белоусов А. Ф. Художественный смысл стихотворения А. С. Пушкина «Зимний вечер». — В кн.: Преподавание литературного чтения в национальной школе. Таллин, 1981, с. 23).

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛАТВИЙСКОЙ ССР

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ПЕТРА СТУЧКИ

Кафедра русской литературы

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. П. СТУЧКИ

РИГА 1986