

СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО «ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ»

(к вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина).

Все лирические стихотворения Баратынского объединяются образом автора — человека, открывшего для себя действие жестких закономерностей в мире и в человеке. Эта констатация необходима, но недостаточна. Своеобразие поэзии Баратынского выясняется с помощью сопоставления его лирики с лирикой романтиков и Пушкина.

Для Баратынского, так же, как и для Пушкина, в отличие от романтиков, действие закономерностей носит всеобщий характер: им в равной степени подчинены избранная личность и масса, «поэт» и «толпа». Но Баратынского отличает от Пушкина и трактовка закономерностей, и их восприятие.

Во-первых, Баратынский сосредоточен на губительном действии закономерностей, которые несут с собой зло и только зло. Для Пушкина же действующие в мире закономерности — и источник зла, и источник добра.

Во-вторых, Баратынский воспринимает действующие в мире закономерности как необходимое, но зло; они принимаются вынужденно. Восприятие же закономерностей у Пушкина дифференцировано. В той мере, в какой они несут с собой добро, Пушкин принимает их, благословляя. В той же мере, в какой они несут с собой зло, акцент делается не на том, что они несут зло, а на том, что они *необходимы*.

Различие позиций Баратынского и Пушкина явственно сказалось в том, как отнеслись они к возвышенному образу поэта, созданному романтической лирикой. Для Пушкина очень характерно в этом отношении стихотворение «Поэт» («Пока не требует поэта»). Л. Я. Гинзбург пишет: «Пока не требует поэта», как и другие 20-х годов стихотворения Пушкина о поэте, несомненно отмечены печатью романтической эпохи, романтизмом подсказана проблематика этих стихотворений, самый разговор о поэтическом вдохновении»¹. Но Пушкин не принимает роман-

¹) Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 195. См. также статью Л. Я. Гинзбург «Пушкин и лирический герой русского романтизма» в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, IV, Л., «Наука», 1969.

тическую позицию, а спорит с ней — на языке романтической образности, на материале романтической проблематики. Стихотворение «Поэт» по-материальски направлено против шеллингианской идеи тождества поэтического творчества и жизни. В своем «Поэте» Пушкин (...) изобразил человека двойного бытия, который, в сущности, противопоставлен поэту-шеллингианцу, жрецу и провидцу, ни на мгновение не расстающемуся со своей божественной миссией»².

В стихотворении Баратынского «Последний поэт» воспроизведена ситуация, очень характерная для романтической литературы. Есть поэт, и есть противопоставленный ему мир. Мир холоден и прозаичен; в нем господствуют заботы низкой повседневности, расчет и утилитаризм:

В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята³.

Мир этот принципиально антипоэтичен:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.
(Стр. 173).

Таков мир. Этому миру расчета и корысти, практицизма и мелочных интересов противопоставлен поэт. С современниками он никак не связан; он не часть этого промышленного мира и железного века: он порождение вечной, прекрасной и неизменной природы. Если в мире обычных людей совершается закономерное движение («Век шестствует путем своим железным»), то в его появлении важна непредвиденность:

Нежданый сын последних сил природы
Возник Поэт...

(Стр. 174).

В его песнях — гимн непосредственному чувству («Воспева-ет... он любовь и красоту») и высоким страстям: они подлинное

²) Л. Гинзбург. О лирике, стр. 197. О соотношении позиции Пушкина и Любомудров см. также: Е. А. Маймин. Философская поэзия Пушкина и Любомудров (К различию художественных методов). В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, IV. Реализм Пушкина и литература его времени. Л., «Наука», 1969.

³) Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений (Библиотека поэта — большая серия). Л., «Советский писатель», 1957, стр. 173.

В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

содержание внутренней жизни («Поэт... он благодать страстей; Как пажитей Эол бурнопогодный, Плодотворят они сердца людей»), они источник вдохновения:

Живительным дыханием развита,
Фантазия подымается от них,
Как некогда возникла Афродита
Из пенистой пучины вод морских.
(Стр. 174).

Как и положено, прозаический мир травит и гонит романтического поэта:

Суровый смех ему ответом...
(Стр. 174).

Поэт же оскорблен, но не сломлен:

Сомкнул уста вещать полутверсты,
Но гордые главы не преклонил.
(Стр. 174).

Люди не поняли его, да и не могли понять. Природа его породила, и в слиянии с ней он найдет избавление и исход. Его влекут к себе «немая глушь, безлюдный край» и, конечно же, море — традиционный двойник и наперсник большинства романтических героев:

Человеку непокорно
Море синее одно,
И свободно, и просторно,
И приветливо оно;
И лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял вечное светило
В первый раз на небосклон.
Оно шумит перед скалой Левкада,
На ней певец, мятежной думы полн...
(Стр. 175).

И если уж нет поэту места в этом мире, то ведь он волен и в жизни, и в смерти своей, и гибель его в морских волнах будет освящена высокой поэтической традицией:

Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар!
(Стр. 175).

Итак, романтический канон выдержан как будто вполне.

При таком прочтении естественно рассматривать «Последнего поэта» как выражение романтического мироотношения. Но в нашем прочтении был обнажен лишь один слой содержания — тематический. Есть в нем и другой, гораздо более глубокий, не бросающийся в глаза.

В стихотворении — два сознания: романтического поэта и собственно автора — иное, объективное, неромантическое. О том; что объединяет оба сознания, и о содержании романтического сознания мы уже говорили (к этому вопросу нам еще предстоит, однако, вернуться). Теперь нужно их разграничить, и для этого следует перейти от тематического уровня анализа к субъектно-структурному.

Романтический поэт выступает в стихотворении и как субъект, и как объект. Рассмотрим каждую из этих функций в отдельности.

Субъектом романтический поэт является постольку, поскольку в стихотворении воспроизводится его сознание в формах самовыражения: в стихотворение включен монолог последнего поэта.

В одних случаях он передается в обобщенном пересказе:

Воспевает, простодушный,
Он любовь и красоту,
И науки, им ослушной,
Пустоту и суету.

(Стр. 174).

и
Поклонникам Урании холодной
Поэт, увы! он благодать страстей...

(Стр. 174).

В иных случаях монолог последнего поэта воспроизводится в виде текста, который может восприниматься двояко:

Мимолетное страданье
Легкомыслием целя,
Лучше, смертный, в дни незнанья,
Радость чувствует земля.

(Стр. 174).

и (о страстях):

Как пажитей Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей.

(Стр. 174).

Это может быть и изложение, и цитата.

И, наконец, появляется отрывок, в котором нет ни глаголов говорения («Поет... он», «Воспевает... он»), ни нейтральной экспрессии, за которой был бы ощутимым некто, пересказывающий взволнованный монолог последнего поэта:

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!
Верьте сладким убеждениям,
Вас ласкающих очес
И опрадным откровеньям
Сострадательных небес!

(Стр. 174).

Это — явно переработанный текст последнего поэта: его монолог воспроизводится здесь как прямая речь с сохранением резко экспрессивных вопросительных и восклицательных форм («И зачем не предадимся...», «Верьте сладким убеждениям...»).

Во всем отрывке, воспроизводящем сознание последнего поэта, происходит движение от явного пересказа в первых строках к явной прямой речи — в последних; так что мы получаем представление и о речевых формах сознания героя, и о его содержании.

В сознании последнего поэта друг другу противопоставляются две группы понятий-образов. С одной стороны — наука, Урания, думы, с другой — любовь, красота, страсть, сны. У каждой из этих групп есть резко определенная оценочная характеристика. Речь идет не просто о науке, но о пустоте и суете науки; назвав думы хладными, поэт и Уранию дает эпитет «холодная». *Любовь* же и *красота*, входящие в другую группу образов-понятий, традиционно включают в себя положительную оценку. А примыкающие к ним страсти и сны дополнительно поэтизируются: поэт поет не просто страсти и сны, но благодать страстей и улыбчивые сны.

Итак, последний поэт выступает в стихотворении как субъект. Но сама субъектность его есть объект другого сознания. Более того, последний поэт является в стихотворении субъектом лишь настолько, насколько это нужно для того, чтобы сделать его объектом.

Это обнаруживается как раз там, где он как будто наиболее свободен от деформирующего воздействия другого сознания — в только что приведенном восьмистишии, где звучит его прямая речь, где он вопрошает и восклицает.

В вопрошениях есть что-то бессильное и неуверенное:

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?

(Стр. 174)

Это скорее даже не вопрос, а сетование, жалоба от предчувствия: нет, не предадимся...

А в следующем двустишии вопросительная форма юсняется восклицательной:

Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!

Это — утверждение. Правда, вопросительный оттенок еще сохраняется благодаря инерции внутрисуффиксального движения и параллелизму конструкций (предадимся — покоримся, снам улыбочивым — думам хладным). Но вопросительная интонация здесь — лишь обертон, а главное — торжкое знание о будущем: не предадимся сладким снам, а покоримся хладным думам.

Таково здесь романтическое сознание в его самовыражении: не гордое и сильное, а надломленное и неуверенное, знающее, что ему не устоять. Это — романтическое самосознание, увиденное со стороны и критически оцененное другим сознанием.

Взгляд со стороны и критическая оценка сказались здесь не прямо, а косвенно — выбрана и акцентирована особая, наименее героическая стадия развития романтического сознания.

Но взгляд на романтическое сознание со стороны и критическая оценка получают в стихотворении и прямое выражение. Речи последнего поэта в ходе пересказа несколько раз характеризуются:

Воспевает, простодушный,
Он любовь и красоту...
(Стр. 174).

и:
Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей...
(Стр. 174).

В этих простодушный и увы — выход за пределы воспроизводимого романтического сознания: не только сочувствие, но и отделенность от него.

Еще сильнее эта отделенность ощутима в оценке снов: для последнего поэта они улыбочивые («И зачем не предадимся Снам улыбочивым своим?»); для носителя же другого сознания они ребяческие («Исчезнули при свете просвещения Поэзии ребяческие сны...»).

Наконец, неромантическое, объективное сознание обнаруживается в том, как описана реакция последнего поэта на отвергший его мир. Раньше уже говорилось, что поэт гордо отворачивается от осмеявших его людей; убежищем и утешением ему будут пустыня и морская стихия.

Но романтическому герою не дано реализовать свои порывы: они остаются в сфере намерений, в области воображения:

Стопы он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край...
(Стр. 174).

В мыслях — это сказано не случайно.

Еще нетрадиционной трактована ситуация: поэт и море, поэт и самоубийство. Приведем еще раз интересующее нас место:

Человеку непокорно
Море синее одно,
И свободно, и просторно,
И улыбчиво оно;
И лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял вечное светило
В первый раз на небосклон.
Оно шумит перед скалой Левкада.
На ней певец, мятежной думы полн,
Стоит... в очах блеснула вдруг отрада:
«Сия скала... тень Сафо... голос волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар!»
(Стр. 175).

Дальнейшее развитие сюжета предугадывалось традициями романтической литературы: поэт гибнет в морской тучине. Порожденный природой сливается с ней; так утверждает он свое родство со стихией и свою высшую свободу.

Но в стихотворении сюжет повернут по-новому:

...в смущение приводит
Человека вал мороккой,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой.
(Стр. 175).

Последний поэт оказывается не на высоте, предписываемой поэтической традицией и романтическим канонem. С ним происходит то, что может произойти с любым смертным: как ни плох мир и как ни тяжела жизнь, расстаться с ними сил не достало.

Конечно, романтическому герою не обязательно кончать самоубийством: чаще всего он влачит дни свои в ненавистном и отвергаемом мире. Но в стихотворении его внутреннее развитие доведено до такого момента и он поставлен в такое положение, из которого для романтического героя, воспринимаемого романтическим сознанием, есть только один достойный выход: когда

самоубийство решено, оно должно свершиться. Однако в том-то и дело, что романтический герой и его ситуация воспроизводятся не романтическим, а иным, объективным сознанием — сознанием собственно автора.

Описанное здесь представление о субъектной структуре «Последнего поэта» подтверждается и уточняется, если обратить внимание на античные реминисценции в стихотворении. Они характеризуют и сознание собственно автора, и сознание героя. Для обоих античность — высокая норма, но в этой норме акцентируются разные моменты. Эллада, Омир, Парнас, кастальский ключ в своей совокупности выступают в сознании собственно автора как знаки полноты творчества и расцвета искусства. В сознании же героя живет трагический миф о безответной любви и самоубийстве Сафо. Характерно, что античный образ при переходе из одной сферы сознания в другую резко меняется. Так, Аполлон для собственно автора — символ великолепной творческой мощи («Аполлон Поднял вечное светило В первый раз на небосклон»). В сознании героя словосочетание «питомец Аполлона» приобретает трагически-надрывный характер, включаясь в контекст горестных раздумий о несовместимости жизни и идеальной страсти, жизни и высокого искусства. Но и здесь сознание героя становится объектом иного, более высокого сознания: для собственно автора сопоставление героя и его идеала есть средство изучения и оценки героя. Во-первых, поэт здесь отказывается от творчества (а ведь для собственно автора полнота творческой деятельности — высочайшая ценность), и потому «питомец Аполлона» — это не просто самооценка, но самооценка преувеличенная; и, во-вторых, поэт не выдерживает сравнения с классическими образцами, на которые он же и ориентируется: было задумано повторение мифа, и оно не получилось. Так что словосочетание «питомец Аполлона» выражает и самосознание героя и отношение к нему собственно автора — отнюдь не апологетическое.

Выше мы уже ссылались на стихотворение Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта»). Проводившийся до сих пор анализ «Последнего поэта» дает основание для того, чтобы возвратиться к сопоставлению позиций Пушкина и Баратынского. Для Пушкина в «Поэте» мысль о детерминированности поэта, как и всякого человека, есть подоснова, исходный пункт, и на ней сделан акцент: главное здесь — утверждение раздельности, принципиальной неслиянности сфер эмпирического бытия и поэтического творчества (при всей их связи). Но ни детерминированность, ни принципиальная отделенность сфер эмпирии и поэзии не лишают для Пушкина поэтическое творчество ореола. Полемизируя с романтиками, Пушкин вовсе не оспаривает высокого представления о красоте человека-творца, о величии самого акта творчества. Более того, разделение сфер эмпирии и поэзии

позволяет опозитизировать творчество так, как это не могли сделать романтики. Поэтическое творчество есть для Пушкина свобода и проявление богатства и красоты личности. Баратынский, как и Пушкин, спорит с романтиками-шеллингианцами, но по-своему. Его герой терпит неудачу в своих попытках строить индивидуальное эмпирическое бытие по законам поэтического творчества, и неудача эта для Баратынского принципиально важна: акцент здесь на мысли о детерминированности поэта, как и всякого человека. А детерминированность есть для Баратынского не свобода, она источник ущербности, неполноценности всех людей — и человека толпы, и того, кто казался себе избранником.

Теперь мы можем продолжить анализ «Последнего поэта» на субъектном уровне, и это даст нам в дальнейшем новый материал для сопоставления позиций Баратынского и Пушкина.

До сих пор сознание собственно автора в «Последнем поэте» характеризовалось лишь постольку, поскольку его объектом является сознание романтическое: оно обнаруживалось в способе и манере воспроизведения романтического сознания, во взгляде на него. Но каково же сознание собственно автора — в своем самовыражении, в своем отношении к миру?

Вся первая часть стихотворения, до внезапного появления последнего поэта, — есть открытая сфера объективного, неромантического сознания. Это раздумье над тем, как соотносятся развитие материального и духовного производства, размышление над судьбами поэзии в индустриальном веке.

Современность — время расцвета промышленности и торговли, активной производительной деятельности и положительного знания. И она же — время упадка, наивной, простодушной поэзии, расцвет которой остался далеко позади.

Символической оказывается судьба Греции:

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила,
Собрала свои народы
И столицы подняла;
В ней опять цветут науки,
Носит Понт торговли груз,
Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!
(Стр. 173).

Но это не столько историческая Греция (освободившаяся в 1830 году от турецкого владычества Греция вовсе не характеризовалась ни расцветом науки, ни развитием промышленности и торговли), сколько модель, схема исторического развития вообще.

Проблема, о которой здесь идет речь, живо интересовала передовые умы Европы и России. Это была проблема времени, и само по себе обращение к ней еще никак не свидетельствовало о романтическом или неромантическом типе мышления⁴. Дело было в трактовке проблемы.

О процессе неравномерного развития культуры, об упадке поэзии и торжестве положительного знания говорится в «Последнем поэте» с глубокой скорбью. Идеал — в далеком прошлом. Путь, которым шествует век, не случайно назван железным: в памяти читателя ассоциативно возникает сложившаяся еще в античности пессимистическая периодизация истории человечества (золотой век сменяется серебряным, а ему на смену приходит бесчеловечный железный). И когда мы читаем:

Блестит зима дряхлеющего мира...
(Стр. 174),

то за этим образом тоже стоит пессимистическая концепция человеческой истории и безотрадный взгляд на современность⁵.

Столь же безотраден взгляд на эволюцию и нынешнее состояние человека: он суров и бледен:

В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
(Стр. 173).

Итак, промышленный век с его коммерческими заботами и прозаичностью интересов отвергается — по нравственным и эстетическим мотивам. Это сближает позицию собственно автора — носителя объективного сознания — с позицией последнего поэта и — шире — с романтической позицией вообще.

И все же перед нами позиции разные, хотя и соприкасающиеся. Для романтического сознания оценка трезво-прозаического мира с эмоционально-нравственной точки зрения — это основное содержание реакции на мир и предпосылка ухода от него. Он плох и некрасив, этот мир, и от него нужно скрыться — в кипение страстей, в мечту, в веру, в себя, наконец. Такова программа последнего поэта. А для сознания собственно автора нравствен-

⁴ Наблюдения над тем, как соотносится концепция «Последнего поэта» с идейными течениями конца XVIII — первой трети XIX вв. см. в ст. А. И. Журавлевой «Последний поэт» Баратынского» («Проблемы теории и истории литературы». Сборник статей, посвященный памяти профессора А. Н. Соколова. М., МГУ, 1971).

⁵ Позиция Баратынского вызвала резкие возражения со стороны Белинского. См. об этом во вступительных статьях К. В. Пигарева (в кн. Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 23—24) и Е. И. Купряевой (в кн. Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 33—34).

но-эмоциональная оценка — существенный, но отнюдь не решающий момент в отношении к действительности, в выборе позиции. На первый план здесь выдвинуто стремление понять, постичь, проникнуть в суть. Кто умножает познание, умножает скорбь, но от познания ему уже не отказаться. Пусть сердце под камнем, пусть болит душа, и все же — не отворачиваться, смотреть, видеть, думать, понимать⁶.

Эта программа выражена не в виде декларации (как у последнего поэта его взгляды), а через композиционный и лексико-синтаксический строй стихотворения, за которыми стоит и через которые выражена идейно-эмоциональная позиция.

Композиция стихотворения продумана и жестко рационалистична. В ее основе — особое движение мысли: она не хаотически-лихорадочно мечется, а движется спокойно и неторопливо. перед нами не столько поиски истины, сколько ее развертывающийся итог. Мир понят, и понят человек, и все связано, и одно вытекает из другого. Сначала — суть концепции: мир плох, и так и должно быть; движение его неотвратимо (первая строка). Затем — плох и прозаичен человек — да иначе и быть не может — в таком мире (вторая—четвертая строки). И затем — плохому и прозаичному человеку не нужна поэзия, и это навсегда (пятая—восьмая строки). Пример с Грецией подтверждает общий закон (строки девятая—шестнадцатая). Для собственно автора стремление к ясности, работа мысли, анализ, исследование — содержание внутренней жизни. Последний поэт противопоставлен в стихотворении «поклонникам Урании холодной». Как ни сочувствует собственно автор своему герою, он тоже ему противостоит, ибо и он поклонник холодной Урании. Он тоже служит богу разума — преданно, хотя и без радости.

Продумано как будто все. Но мысль, которая не привыкла лукавить с собой, приводит против себя самый сильный аргумент: есть романтический человек и его поэзия, чуждые и противопоставленные железному веку. Так возникает необходимость во второй части стихотворения, посвященной последнему поэту. Он проверяется здесь на связь с миром, и выясняется, что поэт-

6) Различие позиций героя и собственно автора явственно сказывается в том, как они относятся к чужим сознаниям.

Для романтического сознания единственно возможный тип отношения к отличному от него сознанию есть абсолютное неприятие. Для преодолевшего его, более высокого объективного сознания характерны по отношению к другому, отличному от него сознанию соучастие, сопричастность, частичная близость, неабсолютное отрицание и — понимание как основа всего этого. Если романтический герой в «Последнем поэте» просто отворачивается от чужих сознаний и сосредоточен на своем, то собственно автор изучает, постигает и воспроизводит иные сознания — и чуждое ему сознание практических людей железного века, и далекое от него сознание тех, для кого нынешняя Эллада есть Эллада ликующей свободы, и, наконец, близкое ему сознание романтического героя.

романтик, который кажется себе (и мог казаться другим) принципиально иным, чем мир, неподвластным ему, — часть все того же мира, подверженная действию его законов.

Для правильного понимания позиции собственно автора, выраженной композиционно, нужно соотнести переход от первой части ко второй с концовкой второй части (она же и концовка всего стихотворения).

Вот как происходит переход от первой части ко второй:

Блестит зима дряхлеющего мира,
Блестит! Суров и бледен человек;
Но зелены в отечестве Омира
Холмы, леса, берега лазурных рек.
Цветет Парнас! пред ним, как в оны годы,
Кастальский ключ живой струею бьет,
Нежданный сын последних сил природы —
Возник Поэт, — идет он и поет.

(Стр. 173).

Суровый и бледный человек — здесь это массовый человек железного века, корыстный и прозаичный человек толпы. Тот, кто ему противопоставлен, назван поэтом. Но вот в концовке второй части и всего стихотворения о последнем поэте сказано:

...в смущение приводит
Человека вал морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой.

(Стр. 175).

Романтик назван здесь не поэтом, а человеком; назван не случайно: он и не похож на людей толпы и все-таки с ними схож. Он, как и они, человек железного века: можно не принимать свое время, но уйти от него нельзя даже внутренне.

Объективный, неромантический характер сознания собственно автора обнаруживается не только в композиции, но и в речевом строе стихотворения, за которым также стоит определенная идейно-эмоциональная позиция. Лексика текста, принадлежащего собственно автору, ограничена кругом слов, в котором экспрессивно-оценочное значение не доводится до предела (единственное исключение — «бесстыдной»).

Важно и то, что в монологе собственно автора мы встречаемся с особым типом синтаксической выразительности. Перед нами, если судить по знакам, заканчивающим предложения, множество восклицаний. Вот одно из них: «Цветет Парнас!» (стр. 174). Но характерно, что здесь, как и в ряде других случаев, восклицательность передается лишь пунктуационно: морфо-

логические средства усиления эмоции не используются⁷. Скорбная мысль воспроизводится преимущественно в формах констатации и повествования. Итак, на синтаксическом уровне, так же как и на уровне лексическом, экспрессивно-оценочное значение не доводится до предела.

Композиция, лексика и синтаксис интересуют нас постольку, поскольку через них выражается мысль. В соответствии с родовой природой стихотворения лирическим адекватом этой мысли становится настроение. Оно представляет собой частное выражение эмоционального тона, за которым стоит мировоззрение.

Для каждого дореалистического метода есть «родовой», надиндивидуальный эмоциональный тон — сверхнастроение, являющееся эмоциональным адекватом мировоззрения. Лирический восторг в классицистской оде, меланхолия сентиментальной элегии, романтическое настроение были даны заранее как предпосылка и источник личного лирического творчества. В индивидуальных лирических системах они воспроизводились, развертывались, варьировались. Реалистический же тон должен быть в каждом отдельном случае для каждой самостоятельной индивидуально-лирической системы заново получен, и он всегда другой. Так что, собственно, нет одного реалистического эмоционального тона, объемлющего все реалистические индивидуально-лирические системы, а есть множество эмоциональных реалистических тонов.

Соответственно меняется и читательское восприятие. Читатель ждет не известного эмоционального тона, а именно неизвестного: известно, что будет новая эмоция, но неизвестно какая.

Неизвестность эта не абсолютна. Что-то все-таки заранее известно: будет некая сдержанность, «взвешенность», «мудрость». Она от сознания того, что есть закономерности. В каждой новой индивидуальной системе будут исследоваться и открываться новые закономерности, о которых мы до чтения ничего не знали и, следовательно, не могли на них настроиться. Но мы заранее настроены на то, что закономерности будут.

В эмоциональном тоне, соответствующем каждому из дореалистических методов, было два определяющих момента: качественный — характер чувства и количественный — сила чувства, его размах, степень напряженности. Оба эти момента являются содержательными, то есть оба выражают концепцию действительности, но по-разному.

Так, за лирическим чувством, выраженным одой и объединяющим весь ее материал, стояло восторженное приятие мира,

⁷) В отдельных случаях восклицательность создается с помощью отступления от обычного («повествовательного») порядка слов: «Но не слышны лиры звуки В первобытном рае муз!» (стр. 173), «И на земле уединенья нет!» (стр. 175). Показательно, однако, что инверсированность здесь не бросается в глаза.

убеждение в его благодати, разумности, высокой организованности. Такова здесь качественная сторона эмоции. Ее количественная сторона — размах, сила, масштабность — передавали безусловность убеждения, абсолютность притяжения, беспредельность растворения человека в целом.

Разумеется, описанная здесь связь степени, силы эмоции и концепции мира не являются жесткой и однозначно заданной. Так, размах, интенсивность романтического тона передают абсолютность противопоставленности человека и целого.

Для реалистических эмоциональных тонов заранее задана не качественная, а количественная характеристика — не столько строй эмоции, сколько ее накал, предуказанный убеждением в том, что есть закономерности и человек вмещен в их сеть. Убеждение это объединяет столь различных поэтов, как Пушкин и Баратынский, Лермонтов последних лет жизни и Некрасов (при всем различии их отношения к закономерностям). Возможны колебания, но в заданных пределах, вмещающих в себя накал эмоций, их размах, характерный для всех названных поэтов и отличающийся от силы и степени напряженности эмоций в дореалистических системах.

В настроении, которым проникнут «Последний поэт», есть спокойствие и уравновешенность, за которыми стоит и в которых выражается целое мирозерцание с его отрицанием индивидуалистического произвола и романтического своеволия, с признанием закономерностей в мире и человеке.

Но в пределах объективного, неромантического мироотношения и определяемого им тона возможно множество разновидностей, и задача заключается в том, чтобы определить специфику эмоционального склада «Последнего поэта» как эквивалента мировоззрения.

Несколько моментов резко окрашивают настроение стихотворения и делают его глубоко своеобразным.

Прежде всего это — убеждение в том, что закономерное движение есть и для человечества, и для человека путь утрат, завершающийся страшным итогом. А сознание, которое исследует этот путь, приходит к тягостной истине. Размышления о современности, человеке и судьбе искусства венчаются итоговым образом:

Блестит зима дряхлеющего мира...

(стр. 174).

Так соотносятся в концепции мира приманчивая видимость и безрадостная сущность: они соответствуют внешнему блеску и внутреннему одряхлению.

Этот образ повторяется в конце стихотворения:

...блистает
Хладной роскошью свет,
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет.
(стр. 175).

Образ, однако, не просто повторен — он усилен: к блеску добавились и серебро, и позолота. Но ведь и место дряхлеющего мира занял безжизненный скелет. Картина стала здесь еще безотрадней потому, что рушилась последняя надежда — идеал свободной романтической личности: ведь приводившиеся только что строки завершают характеристику последнего поэта.

Верность познанию сочетается с пониманием безрадостности его итога — таково одно из важнейших слагаемых в эмоциональном строе стихотворения.

Есть и другой момент, который многое определяет в этом эмоциональном строе. Речь идет о глубокой симпатии к романтическому идеалу. Он увиден в своей ложности — так совершается последний шаг к освобождению от иллюзий. Но бесконечно тяжел этот шаг, ибо утрата романтических иллюзий — это и утрата всех надежд. Поэтому так сочувственно говорится о последнем поэте и с такой болью отрывается он от сердца. Приходится расстаться с романтическим идеалом, и это конец всем идеалам. Осталась познание без упований, знание без радости и — кровоточащая память о последних иллюзиях.

До сих пор, говоря о сознании собственно автора, мы пользовались выражением «объективное неромантическое сознание». Теперь, когда анализ подошел к концу, можно сказать о нем определеннее. Это — особый, глубоко своеобразный тип реалистического сознания — реализм без отрады и без надежд, трагически переживающий крах романтического идеала.

То, что открывается в «Последнем поэте», не исчерпывает мироотношения Баратынского — «Последний поэт» должен быть соотносен со всей его лирической системой.

Без надежды нельзя жить — без надежды можно только умирать, и о том, как это происходит, Баратынский бесстрашно поведал в «Осени» и стихотворении «На что вы, дни»⁸. Он искал опоры; и направление поиска, и результаты его не могли не зависеть от концепции мира и человека, воспроизведенной в «Последнем поэте».

О лирике Пушкина-реалиста Белинский писал: «Он не дает судьбе победы над собой: он вырывает у ней хоть часть огня-

⁸) См. анализ этих стихотворений в кн.: И. М. Семенко. Поэты пушкинской поры, М., Гослитиздат, 1970.

той у него отрады. Как истинный художник, он владеет этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему как на источник и горя и утешения и заставлял его искать целения в той же существенности, где постигла его болезнь»⁹. Баратынский *существенность* («здесь») понимал по-иному, и пушкинский вариант был не для него. Не «целения» он искал (его не могло, не должно быть в мире, где запрограммировано только зло), а безрадостного прибежища. Так «Последний поэт» дополняется в лирической системе Баратынского «Стансами» («Судьбой наложенные цепи»). Пушкин вырывал у судьбы часть отнятой у него отрады; Баратынский молил у насильственных судьбин хранительного крова. Но кто молит, тот еще надеется. Не случайно безвозвратно, казалось бы, утраченная надежда (она ведь как будто начисто исключалась знанием) робко оживала и в «Стансах» и в других, близких им стихотворениях. Более того, Баратынский предпринимал отчаянные попытки вырваться из мира, им же самим построенного и основанного на безусловном, безрадостном знании — то в «Молитве», то в «Пироскафе» и некоторых других вещах. Стихотворения этого типа при всей их неравноценности, разнонаправленности, при всей незавершенности стоявших за ними идейных исканий и именно в силу этой незавершенности принципиально важны — и для понимания позиции поэта, и для правильного суждения об элементах и структуре его лирической системы. Но все это — разговор особый.

⁹) В. Г. Белинский. Полн. Собр. соч., т. VII, стр. 321.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

Ученые записки, т. 483

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

Псков, 1972 г.