

## ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 Творчество Г. Р. Державина изучалось всесторонне. См.:  
Белинский В. Г. Сочинения Державина, статьи 1 и 2.  
Благой Д. Д. Державин. М., 1944.  
Грот Я. К. Характеристика Державина как поэта.  
Западов А. В. Державин. М., 1958.  
Западов А. В. Мастерство Державина. Сов. писатель, М., 1958.  
Китина А. Д. Державин — предшественник Пушкина. Известия Воронежского государственного пединститута, 1940.  
Поэты XVIII века. М., изд. МГУ, 1979.  
«Русская поэзия» под ред. Венгерова С. А., т. 1, примечания и дополнения.  
Сб. «XVIII век» вып. 2, ст. Данько Е. А.  
Юркевич Т. Русские писатели XVIII века. М., 1943.  
Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — нач. XIX в. Сб. под ред. Беркова П. Н., Л., 1969.
- 2 См.: Михеева Т. С. Торжественные оды В. К. Тредиаковского. Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской, т. 289, Русская литература, вып. 14, М., 1971; Торжественные оды М. В. Ломоносова Сб. трудов «Традиции и новаторство в русской литературе», М., 1973; Жанровое своеобразие торжественных од А. П. Сумарокова. Преемственность в развитии жанров русской литературы. Сб. трудов, М., 1979; Проблема стиля и мастерства (на примере торжественных од В. И. Майкова) Проблемы метода и стиля в русской литературе. Сб. трудов, М., 1979.
- 3 Державин Г. Р. Стихотворения. Сост., вступит. ст. и комментарий А. Я. Кучерова. Худ. лит., М., 1958, стр. XXXIII.
- 4 Там же, стр. 482.

*Г. П. Козубовская.*  
(Барнаул)

## ПОЭТИКА ПУШКИНСКОГО «ПРОЩАЛЬНОГО ЦИКЛА»

Одной из загадок пушкинского творчества является лирический цикл Болдинской осени, условно обозначенный исследователями как прощальный. Как установил Н. В. Измайлов, в сознательном объединении 3-х стихотворений в списке сборника 1832 года выразилась основная тенденция реалистической художественной системы поэта: стремление хронологически располагать стихотворения позволяет обнаружить историю духовного становления личности<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что этот цикл довольно часто оказывался в центре внимания исследователей<sup>2</sup>, представляется, что проблема его художественного единства остается не достаточно проясненной.

Мимо внимания исследователей прошло то, что цикл является собой сложное единство. В основе всех трех стихотворений лежит сходная ситуация — прощание, которую поэт поворачи-

вает разными гранями в каждом из стихотворений. Такая «зеркальность» композиции создает «объемность» цикла.

Кроме того, особую роль играет здесь образ времени и пространства, оформляющий сложное лирическое переживание, основу которого составляют полярные чувства: трезвое ощущение реальности — и нежелание в нее верить, страстное, безудержное стремление остановить мгновение, вернуть прошлое — и не менее страстная устремленность в будущее, сулящее возможную встречу с утраченной возлюбленной...

В первом стихотворении цикла «Прощание» ситуация вбирает в себя все времена. Последовательно складывается образ возлюбленной: тема воспоминания подается описательно. В первой строфе герой в последний раз воссоздает облик возлюбленной: мотив воспоминания представляет собой лишь название внутренних действий («держая мысленно ласкать», «будить мечту» и т. д.). Во второй строфе время обозначено как бег меняющихся лет, приводящих все к общему знаменателю. Именно в этой строфе на пересечении пространственной и временной перспектив возникает образ трагической дали времен, свидетельствующий, с одной стороны, о необратимости времени, с другой стороны, обостряющий тему забвения, создающий ощущение угасания чувства. В третьей строфе в настоящем приоткрывается перспектива будущего: вместо смирения перед законом времени — взрыв чувства, выразившийся в обращении героя не к образу — воспоминанию, а к реальной возлюбленной. В обращении «дальняя подруга» сближены полярные понятия, совмещены исключаящие друг друга семантические планы. В этой же строфе, подкрепляя метафору второй строфы, возникает образ смерти — забвения в двойном сравнении, передающем ужас человека, обреченного на одиночество в мире, который когда-то ощущался им как гармоничный («как овдовевшая супруга, как друг, обнявший молча друга пред заточением его»). Горечь утраты особенно ощутима оттого, что в рифму стянуты 3 понятия, обозначающие степени духовного родства. Так, истинные ценности, разведенные в действительности, сведены в стихе, и таким образом герой пытается преодолеть осознанную объективность силой своего субъективного порыва. Нарушенное молчание — стон сердца, освобождающегося от всепоглощенности мертвенным, безжизненным, застывшим воспоминанием, сердца, обретающего голос, творящего живую жизнь («Прими же, дальняя подруга...»). Это необходимая пауза перед вступлением в новую фазу своей жизни, но это и готовность в любой момент стать опорой осиротевшей души. Как справедливо заметил В. Грехнев, «Прощание» утверждает мир новых отношений, мудрых, естественных и человеческих<sup>3</sup>.

Уже в 1-ой строфе намечается противоречие памяти — забвения. Сознание героя находится между двумя полюсами. С одной стороны, оно разомкнуто навстречу прошлому, навстречу героине. Об этом говорят настойчивое повторение местоимения «твой» («твой образ милый», «твою любовь») и глаголы, фиксирующие действия героя, связанные с процессом воспоминания. С другой стороны, — воспоминания проникнуты горечью, потому что герой сознает утрату своих прав над героиней. «С негой робкой и унылой» — от сознания необратимости былого. Само воспоминание находится где-то на грани иллюзии и реальности.

Чрезвычайно важным оказывается в контексте стихотворения выражение «сердечной силой», именно оно вбирает в себя сложное и противоречивое переживание. «Сердечная сила» — сила, противостоящая реальности, не позволяющая человеку замкнуться в пределах отмеренного судьбой и обстоятельствами пространства и времени, погрузившись в сон, душевный и физический, сила творческая, созидающая. Замыкаясь в воспоминание, герой оказывается разомкнутым в прошлое, будущее, в сознание другого человека.

На этом же противоречии замкнутости — разомкнутости пространства держатся и две последующие строфы. С удалением перспективы пространство, казалось бы, должно расширяться, но оно сужается, обращается в свою противоположность. Максимально удаленная, героиня непостижима для героя, поэтому «могильным сумраком одета», поэтому прекращает свое «реальное» существование. Также и в 3-ей строфе — в противовес образу дальнего пространства («дальняя подруга») — предельно сжатое пространство (образ заточения).

Но если 1-ая строфа содержит парадокс реальности — иллюзорности, то 2-ая и 3-я вступают в противоречие друг с другом: во 2-ой — усиление иллюзорности, поэтому появляется метафорический образ угасающего чувства, в 3-ей, наоборот, — усиление веры в необходимость памяти, что находит отражение в двойном сравнении, в котором преобладает изобразительное начало. Трагизм ушел в пластику, застыл в ней.

И еще одно противоречие пронизывает «Прощание». В 1-й строфе герой целиком обращен на возлюбленную, воспроизводит ее облик. Во 2-й — герои, отчужденные друг от друга в силу обстоятельств, связаны в своем отчуждении всеобщим законом природы, обрекающим человеческое чувство на забвение. Сознание поэта как бы раздвоено, оно способно мгновенно охватить все: общее, его и ее сознания («уж ты для своего поэта...», «и для тебя твой друг угас»). В 3-й строфе преобладает сознание героя, мир его настоящих, сиюминут-

ных чувств и переживаний. Вместе с тем исчезает форма «ты», преобладавшая в момент воспоминания о прошлом, в момент смирения перед силой природы. Появилось обращение к подруге дальней. Сознание разомкнулось навстречу жизни, жестокость времени оказалась преодоленной обращением поэта к возлюбленной перед вечной разлукой. Растворенное в своей любви «я» в начале «Прощания» сменяется «я», смиренным перед законами природы, затем «я», творящим живую жизнь.

Второе стихотворение цикла «Закливание», развивая тему прощания, исследует иное психологическое состояние личности. В отличие от «Прощания», момент настоящего здесь доминирует над другими временами, это выразилось в том, что каждая из 3-х строф композиции заканчивается страстным призывом, что создает психологический парадокс (момент смерти героини обозначен уже в начале).

Традиционно элегическая образность, предполагающая меланхолическую интонацию горько-сладостного раздумья, вступает в противоречие с размышлением героя, в душе которого борются 2 противоположных начала: веры и неверия. Мотив веры — сомнения, начатый 1-й строкой, подхвачен 5-й и выражен в двойном восклицании («О если правда, что...»). Интенсивность лирического движения возникает как результат скопления однородных членов в 1-й части этой строфы, резкого разрешения синтаксического периода после интонационного подхвата, нагнетения местоименных форм в 7-й и 8-й строфах («я», «я», «ко мне» «мой») и страстного призыва — заклинания — лейтмотива всех 3-х строф («сюда, сюда...»). Столь интенсивное лирическое движение выражает готовность героя поверить сказке и вернуть героиню из небытия.

1-я строфа построена как контраст живого — мертвому («в ночи, когда покоятся живые... Тогда пустеют тихие могилы...»). Возникает ощущение фантастической гутанницы жизни. Ночной сон живых обозначен торжественно звучащим словом «покоятся», ассоциативно связанным со словом «упокой», на этой основе возникает многозначный образ «вечного сна». Наоборот, о мертвом говорится как о живом, обыденно и просто, мертвые естественно перемещаются в пространстве. Образ ночи обнаруживает свою объемность: это не просто время суток, но особое пространство, предназначенное для мертвых, но это и время — пространство, располагающее к одинокому размышлению и т. д.

Нагнетение традиционно элегической лексики, как показал В. Грехнев, имеет особую художественную цель: элегическое слово в прощальном цикле стало объектом исследования.<sup>4</sup> На наш взгляд, и лунный свет, и вечные камни, и кладбищенская тишина — весь этот романтический пейзаж в «Заклинании»,

контрастный страстному порыву героя, необходим для воссоздания той таинственной атмосферы, когда вера в сверхъестественное совершенно естественна. Ночь в «Заклинании» — время чудесных превращений, которые, однако, в любой момент могут обернуться игрой воображения. Сила ли незатухающего чувства деформирует реальность? Лунный ли свет раздражает больное воображение? Или все это объяснимо особым качеством, которым обладают автор и его герой, — способностью раствориться целиком в своем чувстве? Это та самая способность, о которой писал Пушкин в письме к К. Соболевской от 2 февраля 1830 года: «Это прикосновение я чувствую до сих пор — прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика»<sup>5</sup>. Нарушающаяся граница реальности — нереальности обозначена в самом призыве: «Я **тьнь** зову», «Я жду **Леилы**» — обращение тени в человека совершается на наших глазах.

Во 2-й строфе с возрастанием силы порыва, желания вернуть возлюбленную, усиление сомнения в этом. Здесь удивительный сплав всех времен, их чудесное смешение, обращение одного в другое — и вновь взаимопревращение живого и мертвого. Пародоксальное сочетание «**возлюбленная тень**» поддерживает равновесие веры — сомнения, реальности — иллюзорности. Воспоминание героя, перебрасывающее мостик из настоящего в будущее, обнаруживает наложение времен, их сближение. Поэтому героиня в сознании героя уже обладает чертами неживого («Как ты была перед разлукой, бледна, хладна, как зимний день, искажена последней мукой...»).

Сравнение с зимним днем рождает ассоциации (зима — конец года — конец человеческой жизни). Образ возлюбленной, соотнесенный с природным явлением, как бы развеществляется, и начало этому развеществлению положено в первоначальном обращении — «**возлюбленная тень**». Обращаясь к возлюбленной, заклиная ее явиться, герой называет формы ее возможного появления: звезда — материальная субстанция, хотя удаленная, но зримая, «легкий звук, дуновенье» — дематериализованная, «ужасное виденье» — явление другого мира.

В стихотворении предстает в предельно обнаженной форме романтический порыв героя, обращенного к возлюбленной вопреки законам реальности. Многозначность образного строя этой элегии — результат выхода поэта к действительной жизни и стремления исследовать ее во всем многообразии ее проявлений.

Завершает цикл стихотворение «Для берегов отчизны дальней». Прошлое заполняет здесь все пространство стиха, оно развернуто и переживается как настоящее.

С 1-й строфы и до последней воссоздан конфликт в сознании героя между жадной счастья и невозможностью его достичь. В 1-й строфе он воплощен в намечающемся противоречии близкого — далекого («Для берегов отчизны дальней ты покидала край чужой»). Ощущение близкого — далекого здесь перевернуто, обозначено непривычно, оценивается с точки зрения героини. Поэтому дальняя отчизна, обозначенная как берег, обретает черты желанности, и несмотря на отдаленность, какой-то законченности. В противовес этому настоящее пространство, лишь в силу обстоятельств ставшее настоящим, обозначено как «край чужой», пространство отчужденное, внутренне далекое.

С самого начала действие ведет героиня. Уже в 1-й строфе мотив движения связан с нею («Ты покидала край чужой»). Герой — лицо страдательное, подчиняющееся, хотя вся 1-я строфа акцентирует внимание на его действиях: долго плакал, тебя... удержать и т. д.

Во 2-й строфе на первый план выдвигается героиня как более активное начало. Она натура более сильная, чем герой, потому прерывает «томленье страшное разлуки», вопреки мольбам героя. Именно героиня зовет его, рисуя свой идеал счастья. Идеал этот строится как образ пространства, контрастного настоящему. Настоящее же пространство во 2-й строфе стало еще более отчужденным: появился образ «края мрачного изгнания».

Идеал героини пронизан светом, в нем преобладает дневное начало. Обещанный ею поцелуй, скрепив уста героев в будущем, станет символом соединения, символом вечной любви. Поэтому столь решительно поведение героини в настоящем: устремленная в будущее, она прерывает текущее, отстраняясь от него, ради будущей бесконечной любви.

В 3-й строфе герой возвращается к реальности. «Крайний», описанный героиней как вожделенный идеал, так и остается недостижимым для героя: это пространство удалено от него теперь уже навсегда. Обещание вечной любви обернулось вечной разлукой. Бесконечное пространство оказалось сведенным к минимуму, предельно сжатым.

С одной стороны, неба своды, с другой, — урна гробовая, в которой заключено все то, что осталось от героини. С одной стороны, то, чем живет человек, даже более того, — пространство мечты, с другой стороны, — то, что остается мертвому, — замкнутое пространство личности, ушедшей в небытие.

В противопоставлении двух образов пространства есть еще один смысл. Отраженный идеал героини в сознании героя более динамичен. Вечному сиянию противостоит конечность человеческой жизни, но сознание этой конечности не обрекает

личность на трагизм, наоборот, отмеренность человеческой жизни на земле обретает новый смысл: идеал становится подвижнее, краски ярче, ощущение свежее. Гармония возникает как результат принятия трагических законов объективной действительности и в то же время жажда их преодолеть.

Как и в «Заклинании», живое и мертвое здесь находятся на грани перехода одного в другое. Так, пластический образ трагического переживания разлуки в 1-й строфе «хладеющие руки» — подготавливает тему угасания жизни. Во 2-й строфе разъединению героев в настоящем противостоит мечта о соединении, настоящему страданию — образ равнодушной природы, спокойной и гордо-величавой, сопутствующей героям в их вечной будущей любви. Но в 3-й строфе настоящему страданию героев соответствует **выстраданный** идеал, а «последний сон» героини оказывается гармоничным растворением в текущей и подвижной природе. Не оттого ли безысходный трагизм этой элегии сменяется сначала спокойным рассказом об утрате возлюбленной, затем очень спокойным упоминанием о каком-то ожидании?

Итак, целостность цикла возникает на основе многозначного образа прощания, представленного в 3-х стихотворениях. Соотношение времен, прошлого и настоящего, определяет характер переживания. Движение художественной мысли в цикле осуществляется таким образом, что трагизм от разлуки в 1-м стихотворении снимается субъективным порывом героя, стремящегося всеми силами вернуть возлюбленную, даже из небытия во 2-м стихотворении, наконец, поразительно спокойным рассказом героя о разлуке, ставшей для влюбленных вечной, где предстает уже остоявшийся опыт и прошлое потому объективировано. По контрасту с трагизмом развивается в цикле мотив веры героя. Чем острее сознание необходимости прошлого, тем сильнее воспоминание, и тем сильнее сопротивляемость человека объективному закону времени. Воспоминание это не просто воспроизводит прошлое, оно скорее творит живую жизнь: поэт, принимая трагические законы объективной действительности, обретая опыт, учится эти законы преодолевать в гармоничных строках своих поэтических творений.

<sup>1</sup> См. об этом в статье: Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 20—30-х годов. В кн.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975 г., стр. 213—269.

<sup>2</sup> Городецкий Б. Лирика Пушкина. Л.: Просвещение, 1970 г.; Грехнев В. Болдинская лирика Пушкина. Горький, 1977 и др.

<sup>3</sup> Грехнев В. Указ. соч., с. 164.

<sup>4</sup> Грехнев В. Указ. соч., с. 169.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X. М.: АН СССР, 1958, с. 806.

Министерство просвещения РСФСР  
МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ОБЛАСТНОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
имени Н. К. КРУПСКОЙ

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ  
РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ  
XVIII — XIX веков

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

МОСКВА—1982