

3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1956.
4. Каминский В. П. А. Плетнев и его отношения к Жуковскому и Пушкину — «Русская старина», 1904, № 9
5. Плетнев П. А. Сочинения и переписка. В 3-х т. Спб., 1885.
6. Томашевский Б. В. Пушкин, М.-Л., 1956.
7. Бартенева П. И. Пушкин в Южной России. М.; 1914.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1963.
9. Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972, т. 1.
10. Грот Я. Пушкин; его лицейские товарищи и наставники. Спб., 1887.
11. Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. М.-Л., 1931, т. 2.
12. Гиппиус В. Александр I в пушкинских «Замечаниях на «Апналы» Тацита». — Временник пушкинской комиссии. М.-Л., АН СССР, 1941; эту версию см. также в примечаниях к 8-му т. Полн. собр. соч. Пушкина в 10-ти т.
13. Бересаев В. Спутники Пушкина. М., 1937, т. 2.
14. Петряев Е. Д. Люди. Рукописи. Судьбы. Литературные находки. Киров, 1970.
15. Архив опеки Пушкина. М., 1939.

Н. А. БАЛАШОВА

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ 1826 ГОДА

(Системные связи)

А. С. Пушкин — одна из вершин мирового искусства. Его поэзия достигла всемирно-исторического значения широтой гуманной мысли, художественной полнотой и целостностью формы, ее слиянием с содержанием.

Все, прикасающиеся к великому источнику пушкинской поэзии, слышат ее гармонию, чувствуют единство всех ее образов. Это высочайший пример образной системы в искусстве. Системность пушкинского творчества как выражение тенденций его художественной мысли была установлена В. Г. Белинским: «У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, ничего недостающего, но все в меру, все на своем месте, конец гармонирует с началом, — и, прочитав его пьесу, чувствуешь, что от нее нечего убавить и к ней нечего прибавить» (1, с. 396). Неизвестная допушкинской поэзии верность своей художественной сути, которая

проявляется в стремлении осознать свое прошлое, настоящее и будущее, сначала пребывая в кругу друзей и единомышленников (Пестель, знакомство с Бестужевым и Рылевым), затем в трагически обнажившем бесстрастие мировых законов одиночестве и в новых мыслях о «близких», свидетельствует о законе единства пушкинского творчества. Возможность выделения периодов в нем, очевидно, основывается не только на исторических фактах. Постоянное сознание движения вперед, связываемое с новыми замыслами, с созданием новых образов, свойственно поэту. Связь предшествующего с последующим осознавалась и поэтизировалась как нечто в своей возможности и реальности житнотворное и драгоценное:

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

Развитие и возвращение характерны для пушкинской темы «любви, надежды, тихой славы», от которых отказывается герой послания «К Чаадаеву». Этот же мотив звучит в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной», и по-особому в теме «славы и добра» в «Стансах», и затем с новой сложностью понимания в «Арионе»: «А я, беспечной веры полн, пловцам я пел» (2).

В лирике 1826 года любовь будет понята как чувство, несовместимое с миром ненависти. В этом Пушкин согласится с Раевским и Рылевым (3). 1826 год, первый после восстания декабристов, по глубине трагических переживаний не сравним ни с каким другим временем для Пушкина.

В написанной 19 июля 1825 года великой песне любви, стихотворении «Я помню чудное мгновенье», проявилась пушкинская вера в торжество красоты, в ее преобразующую силу, в прекрасного человека. В этом стихотворении во всеобщей форме — в чувстве человеческого счастья — выразился общественный, подъем 1820—1825 годов.

Но трагические дни после 14 декабря провели резкую черту, отделившую творчество поэта от всего предыдущего, перенеся все же за эту черту свет пушкинской души.

13 июля 1826 года были казнены вожди декабризма, а 26 июля была написана элегия «Под небом голубым страны своей родной» на смерть Амалии Ризнич, женщины, которую поэт любил. Но в нем нет места личному чувству, оно отступает перед горестными событиями. По сравнению с посланием к А. П. Керн образная система стихотворения видоизменяется, как видоизменяется и системная связь всех произведений нового периода — времени поисков новых решений русской прогрессивной мысли.

Стихотворение «Под небом голубым страны своей родной» представляет повторяющийся переход настроений: от грусти к равнодушию, от страсти к бесчувствию; смену прошедшего настоящим, светлого настолько мрачным, что оно не оставляет места для субъективного чувства. В начале и конце стихотворения повторяется диалог лирического «я» и «младой тсни». Обе части стихотворения заканчиваются на первый взгляд одинаково: переживаниями «я», за которыми чувствуется безбрежное, всепоглощающее горе.

Это элегия о невозвратимости, о смерти, о гибели прекрасного, о душевных потерях. «Под небом голубым страны своей родной», как будто бы безоблачным, мрачные тучи окутывают судьбы и человек несчастен. Разителен трагический контраст светлого неба и «гробового входа». Остается тень прекрасного, лишь болезненный вздох, шелест движений цветка. Но по-пушкински, прекрасное живет и после смерти, в памяти, тенью устремляется к лирическому «я», сохранив живое свойство стремления к теплу родственной души. Прекрасное бессмертно, но судьба его трагична.

Бесчувственный, грубый мир равнодушными устами твердит о смерти, и любившего охватывает равнодушие. Он говорит о себе прозаично: «Напрасно чувство возбуждал я: /Из равнодушных уст я слышал смерти весть/ И равнодушно ей внимал я». Возникает образ бесчувственности, безразличия, в основе которого страдание; душа лирического «я» ожесточилась. Мучительное чувство безверия, которое с удивлением и осуждением ощущает лирическое «я», — свидетельство невозможности любви в век, когда царствует ненависть.

В третьей строфе, казалось бы, откликается не-

возвратимое прошлое и создается контраст тональности стиха, в особенности, к заключительным строкам, которые вбирают в себя акустику, лексику, стиль, смысловую полифонию предшествующего повествования. В последних строках с их синтезом предшествующих мотивов рождается новое решение мысли. Дни любви невозвратимы, их «сладкая память» не может вызвать слез, прежнее «легковерное» чувство невозможно.

Любовь лирического «я» связана с прошлым, но для душевной жизни «я» прошлое перестало существовать. Оно стало бесплотным, как и «ее тень»; «оно» существует «без слез, без жизни, без любви». «Оно» все еще верит в постоянство и родство душ. Перестав существовать, «она» не утратила способности обернуться душой и стремиться к нему, между тем как «он» не может не только обратиться в пламень, тоску любви, но и вызвать чувство как память, поскольку память принадлежит не его душе, а объективному миру, истории. Истина жизни так грозно блеснула «ему» в глаза, что «ее» тень вызывает сострадание к слепоте ее веры. Сострадание переходит в страдание от невозможности поделить горькой истиной современного состояния души. Противостояние «я», «она» и «ее тень» заменяется противостоянием «я» сегодняшнего и «ее тени» и «я» вчерашнего и «ее тени» вчерашней. Лирическое «я» и «тень» связывает и разъединяет не любовь и ее отсутствие, а прозрение в настоящем и непознание в прошлом, страдание в настоящем и нестрадание в прошлом. В этой сложности видим неисчерпаемость нравственного содержания пушкинского стихотворения.

И. М. Семенко была отмечена некоторая загадочность вопроса: «Где муки, где любовь?» (4, с.235). Вопрос выражает связь прошлого и настоящего; пытаясь прозреть ее, лирическое «я» находит ответ: они были. Но как и «тень», верящая в их присутствие, они отсутствуют, их нет, как и нет «ее» живой. Они отделены от лирического «я» новым страданием, не созвучным прошлому и не способным его воспринять, что усугубляет болевой момент «я», присутствующего всем существом, потерявшим связь с прошлым, лишь в трагически омраченном настоящем, в ко-

тором смерть любимого человека уже не самое ужасное. Но страдание поэта не абсолютно, так как это страдание прозрения. Лирическое «я» определяет себя в новом чувстве. Это возвращение чувства в новом качестве и важно здесь. И усиление звучания, которое приходит с третьей строфой с ее нагнетанием определений, выражающих кипучую жизнь человеческого сердца, воспринимается как осуществление протеста против судьбы, против самого закона смерти, против мертвящей души действительности.

Стихотворением «Под небом голубым страны своей родной» начинается в 1826 году усложнение пушкинской лирики, новизна проявления ее общественного содержания.

Как развитие идей «Бориса Годунова» рождаются «Песни о Стеньке Разине», завершение замысла которых относится к августу 1826 года.

В «Песнях» реализуется «затекстовая» народная тема трагедий, ее «народная мысль», особенно актуальная в новых исторических условиях.

Открытый трагизм конфликта «Песен» (первой и второй), получающего решение в действии и осознании его героем, не только значительно углубляет тему человека и мира, конкретизируя ее в социальном и национально-историческом отношении, но и сообщает пушкинской лирике глубинное народное знание о вассилии добра и правды.

По архитектонике первая песня делится на две гармонично сочетающиеся части (каждая по одиннадцать строк). Пушкин высоко ценил подобную уравновешенность и пропорциональность. Последняя строка первой части песни уходит во вторую как ее начало. Во второй части повторены образы первой. Обе части закончены разными стадиями конфликта между Стенькой и царевной, Стенькой и Волгой. Описательность первой части уже содержит ту мощь образа и действия, которая определяет напряженность второй. Из всех намечаемых отношений выделяются и повторяются в конце и начале отношения между Стенькой и Волгой. Монолог Разина, обращенный к Волге, главному «действующему лицу», и акт действия, моментального, мощного по силе и духовному смыслу, открывают нам героя и поэтическую мысль. Стенька, как

сын, встает вровень с эпической силой матери-Волги, отказываясь от всего личного во имя общего. В конце второй части в действии Стеньки образы «сходятся» так, что безмолвие царевны контрастно молчанию Волги, в котором слышится удовлетворение действием, взаимопроникновение материнской и сыновней любви. Разин предстает в своем безоглядном, мужественном, своевольном и народном, а поэтому нравственном действии, сообщающем его образу значение обобщения, выражающего сыновность, свободолюбие, преданность товариществу, Родине. Так раскрывается мощь характера народного, скрыто могучего, чья молчаливая дума переходит в трагическое действие во имя долга.

Сказовость, постепенность разворачивания сюжета, многоопределяемость образов, в которых осуществляется принцип постепенного и степенного нахождения смысла, сам повтор образов в их сложно меняющихся связях — все это обуславливает раскрытие замысла автора и характера героя в со- и противопоставлении его «сидению» в первой части. Все определения первой части: широкая Волга, востроносая лодка, гребцы удалые — представляют ладную, спокойную, сознающую себя силу. Мотивы, связанные с этими определениями, соединяются в эпитете «грозен», характеризующем Стеньку, повторенном троекратно и усугубляющем могущество и трагедийность. В финале первой части определений у Стеньки и царевны нет, есть они лишь у Волги. В конце второй части и к Стеньке и к царевне вернутся их определения. Образы вернулись к самим себе полно, но в момент изменения отношений. Конец первой части лишь намечает конфликт Стеньки: не глядит на царевну, а глядит «на матушку Волгу». Конец второй части дает разрешение конфликта. Стенька действительно освобождается от противоречия и растет, распрямляется в своем поклонении Волге и подчинении товарищам.

Повтор как способ лирического мышления слился с сюжетным движением. Им же определенно решение лирического конфликта, осложненного сосуществованием контраста и сопоставления. Решение выходит за рамки лирики как рода, приобретает эпическое звучание. В сравнении с бытующей песней Д. Н. Садовникова (написана в 1883 году), любовным жестоким ро-

мансом, в «Песне» Пушкина идейное напряжение дает мотив «Стенька—казаки—Волга», а не Стенька—княжна, мотив Родины и воли, который проявляется в многоголосии. Стенька олицетворяет силу народную. Сама замедленность его раздумий демонстрирует эту силу, как и мгновенность решительного действия, являющегося в то же время следствием этой замедленности. Определяются формирующиеся и меняющиеся связи характера с миром, образ предстает как концепция автора, познавшего величие прозрения и действия, великое и низменное человека, трагизм частной и общей судьбы, предгрозовое народной жизни, народной мысли.

1826 год — время, когда меняется психологический облик Пушкина, когда подвергнуты переосмыслению в свете трагедии «друзей, братьев» все прежние ценности. Пафос искания истины, как бы ни была она трагична, определяет творчество. Грозные голоса звучат для его пророческого слуха: «Добро, воевода, возьми себе шубу, возьми себе шубу, да не было б шуму» (вторая песня о Степане Разине). Качества высшей идейности, народности, историзма, гражданственности входят в его лирику, наряду с высшей простотой, видимой несложностью, свойственной поэту.

В определении глубоких противоречий, нарушающих гармонию души прекрасного человека, начато осознание Пушкиным жестокого века. Драматизм личных судеб стихотворения «Под небом голубым страны своей родной» сменяется драмой исторической личности, представляющей то же противоречие прекрасного человека. Здесь омраченная могучая душа народа преодолевает состояние рефлексии. Невидимая связь существует между стихотворениями «Под небом голубым страны своей родной» и «Песни о Степане Разине»: холодность к личному, пусть прекрасному и любимому, во имя высших требований и ценностей.

Философия эпохи, концепция бытия определена в пушкинском «Пророке». Исследовав чувство («Под небом голубым страны своей родной») и действие («Песни о Степане Разине»), поэт приходит к исследованию мысли.

В 1826 году, когда каждый гражданин, и особенно поэт, должен был определить свое место, позицию,

осознать ответственность в новых исторических условиях, когда время открытой борьбы сменилось временем пропаганды, для лирики Пушкина характерно стремление осознать взаимоотношения личности и меняющегося мира. С поисками определений важнейших явлений эпохи связан замысел «Пророка».

«Пророк» ведет нас в мир в его кризисном, трагедийном состоянии; он представляет две стадии бытия: в его ограниченности до явления Серафима, в страданиях — после него (жизнь человека); до встречи с Богом и после нее — в его полноте (бытие Пророка). В этой двухчастности заложена идея художественной метаморфозы: преобразования реальной пустыни в символическую, человека — в Пророка. Рассказ ведется о себе самом, о высочайшем призвании человека, избранного временем, судьбой, провидением отказываться от всего личного и взять на себя бремя пророческих идей и дел (5).

Речь Пророка содержит ретроспекцию и интроспекцию. Он глаголет о муках опустошенной души и страданиях терзаемого тела, как это свойственно было церковной литературе, к стилю которой тяготеет «Пророк». Поэт стремится путем соотносимости читающего со страдающим Пророком вызвать сопричастие легендарно разворачивающейся судьбе, тогда как повышенная и повышаемая абстрактность изложения останавливает чувство сострадания, не давая ему подняться над мыслью. И эта непроницаемость возбуждаемого чувства в сферу действительности легендарного героя рождает простор для исключительно мыслительного общения, для восприятия мысли, к которой пришел он в своих духовных и физических страданиях, и ценность этой оголенной мысли значительно повышается: она предстает как единственное, ради чего состоялись новая действительность и диалог с читателем. Эта мысль, забыв чувственное мира, отказавшись от него, как герой от нестрадания плоти и духа, жадно внемлет истине бытия вневещного, вневещного, ставшего уже вне прозы жизни, вне человеческого быта, поднявшегося над самим образом смертного человека. Такое возвышение человека в его способности постигнуть непостижимое, быть верным постижению и постигнутой истине проявляет остроту пушкинской концепции

творчества и бытия, человека и мира в философском плане, человека и современности, мысли и действия — в плане историческом, в трагедийной исторической коллизии.

«Как труп в пустыне я лежал» — чувством это постигнуть невозможно. Пустыня — образ конкретный, возвращающий на место действия и к конкретному лицу, представляющий истинность его пребывания в новом качестве. Вместе с тем образ пустыни предстает в смысловом углублении мотива отсутствия жизни, чувства, мысли. Герой лишается чувственного самотождества. Развитие образа — в осуществленном освобождении от чувственности, в наделении высшей чувствительностью; осуществляется выход человека в возвышенный и открытый мир, где бог, люди и дело Пророка. Выход из сферы пустыни — это процесс восстановления духовности, обновления души и единичного и единственного духа. Герой страдателен, но и активен, сначала — в готовности к истязанию плоти, а затем — в решимости нести пророческое слово.

В пушкинской лирике остро выступает проблема самоопределения, осуществления «я». Герой ролевой лирики не столь активен, сдержан и представлен в основном сущностно, здесь акцент смещается с процесса формирования характера на процесс бытия героя, сформированно себя проявляющего. Слушатель подразумевается как сравнивающий. Многофункциональность автора, установка на устную речь, опосредованность героя создают повышенную объектную независимость стиха и героя от сиюминутной авторской мысли, а следовательно, выявляют их опосредованные сущностные связи, их принадлежность одному, но изменившемуся человеческому роду, одному, но изменившемуся историческому времени. Таков герой «Песен о Стеньке Разине». «Пророк» — это рассказ о себе как о герое, формирующем себя, самоопределяющемся. Это гордое осознание себя героем, способным к самосозданию и осуществляющим его действительно, к первосозданию мира, к героическому действию, представляет глобальное обобщение трагической коллизии человека и мира, а в контексте стиха — человека и бога, пророка и людей как олицетворения осознаваемых закономерностей истории, открывающихся в ка-

честве высшей справедливости. Такое широчайшее обобщение предполагает особую композиционную организацию, в которой по преимуществу и выражается авторская позиция. В строгую симметрию «Пророка» введен повтор образов. Он приобретает характер всеобщий, абсолютный. Все стихотворение — это возврат состояний, ощущений и мыслей в новом качестве. Это то, что было и что осуществляется вновь с возросшей степенью страдательности и целенаправленного подвижничества. Здесь наиболее значим повтор образа путника, преисполненного духовной жажды и наконец утоляющего ее путем обновления, преодоления рефлексии, реализации жаждущих осуществления качеств, что создает законченность, цельность, приходящую с концепционным разрешением конфликта.

Высокая героичность темы мучительного внутреннего преобразования, трудности рождения новой поэзии, готовности к действительному существованию, в котором делом становится слово, определяют автора в его мировоззренческом конфликте с миром и воздействием на него. Повышенная абстрактность изложения снимается повтором образа путника в пустыне, на новом уровне возвращающем тему боли и подвига страстотерпца: 1. «В пустыне мрачной я влачился...», 2. «Как труп в пустыне я лежал». Выстраданное понимание божьего призыва и отклик на него высказанным словом представляет осуществление повторности страдания во имя преобразования «жесточкого века» и человека в нем. Здесь снова в «мрачную пустыню» мира отправляется Пророк — «глаголом жечь сердца людей».

Ассоциативная связь божьего гласа в «Пророке» «Восстань, Пророк, и виждь, и внемли» со «Страшным гласом» Клии в «Вольности»: «А вы мужайтесь и внемлите, /Восстаньте, падшие рабы!» многое проясняет в системе пушкинских художественных идей.

Сложна связь глубоко личных переживаний с обусловившими их трагическими событиями в «Зимней дороге». Возвращение к мысли о любви как чувстве, спасающем от жизненных невзгод, заканчивается грустным сознанием невозможности обрести ее. Печаль стихотворения «Под небом голубым страны своей родной» и грусть «Зимней дороги» — два разных чувст-

ва. Их разделяет осознание и представление трагического самоопределения личности («Песни о Стеньке Разине», «Пророк»).

Мотивы содержания и поэтики «Зимней дороги» исследованы в глубоком, классическом по форме и содержанию анализе Д. Д. Благого, но системная связь дает возможность увеличить объем его содержания.

При кажущейся обыкновенности темы дороги, печали, усталости, ожидания свидания (6) «Зимняя дорога» — одна из форм реализации новой творческой программы, выдвинутой «Пророком». Это возвращение в пустыню мира с новым словом. Перед нами картины снежной пустыни: «Ни огня, ни черной хаты.../ Глушь и снег...» И полосатые версты своей казенно-полицейской расцветкой дают этой пустыне наименование, определяют ее социальную географию.

Собирание реалий стиха в его конце, их усугубленный повтор, их странно однородное синтезирование — это собирание души в ее горе, смотрящей в мир, не имеющей сил на страдание, утомленной однозвучием горя.

Поэт дважды стремится выйти из такой определенности (песня ямщика и мысль о Нине), но грусть и скука обрамляют эти мотивы. Тем не менее поэта не оставляет чувство бодрости даже в самые мрачные часы горя и тяжелых предчувствий. Но сегодняшняя грусть пребудет и завтра, пребудет сегодняшняя дисгармония мира. Мир созвучен скуке поэта, но он не объясняет свое чувство непосредственно скукой. Оно глубже, сильнее.

Лирическое «я»; объективировав свою скуку в противовес и в сравнении с объективным скучным миром, приходит к соединенности этих объектов в субъективно-горестном: «путь мой скучен» — и успокаивается вновь в объективности оцепенелого мира: молчит ямщик, не движется луна, продолжается настоящее с его дрящущей мукой скуки и равнодушия. Так осуществляется идея опустошенности при обилии реалий, при глубине осознания сиюминутного состояния себя и мира, приходящая от постижения сути времени и себя.

Идея трагизма бытия и творчества в высокотрагических обстоятельствах, соединяющаяся с трагическим осознанием обыденности, повседневности и возбуж-

дающая дух борьбы и веры, детерминирует обратные связи и эстетическую целостность поэзии, восславившей свободу.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т. М., 1948, т. 3.
2. Тема надежды у Пушкина связана с планом будущего, наличие которого в лирике поэта до 1825 года определил и дал ему содержательное истолкование И. В. Киреевский в «Обзрении русской словесности 1829 года»: стремление к лучшей действительности Пушкин выразил «сначала под светлой краскою доверчивой надежды». Далее более точно: «безотчетность надежды».
3. Окончательным это решение не станет в силу законов пушкинского творчества.
4. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
5. Автор, в сущности, устранился: не он говорит о Пророке, а сам Пророк рассказывает о себе, о нисшедшем на него вдохновении. — Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959, с. 358.

Л. А. СТЕПАНОВ

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА «ЧЕРТОГ СЯЯЛ...». ИСТОЧНИКИ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

В 1824 году в Михайловском Пушкин написал стихотворение о Клеопатре, навеянное чтением Аврелия Виктора, в 1828-м переделал его, а к 1835 году, когда вновь стал разрабатывать ту же тему в связи с замыслами прозаических повестей, он, «по-видимому, уже отказался от мысли сохранить самостоятельность этого произведения» (1, с. 253). Оно стало частью «Египетских ночей» и именно в этом контексте живет в сознании многих поколений читателей. Однако в научной литературе прозаическим главам повести уделено значительно больше внимания, чем стихотворным. Объясняется это прежде всего тем, что импровизация на тему «Клеопатра и ее любовники» не была вписана рукою поэта в текст.

Стихотворение «Чертог сиял...» — художественный образец глубочайшего проникновения в исторический материал и в психологию людей античного мира. Поэтому

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
ПИСАТЕЛЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

Краснодар
1981