

Поздняя лирика Пушкина*

1

В 30-х годах XIX века русская поэзия переживала кризис. Рост капиталистических сил в русской экономике отразился распадом замкнутой дворянской культуры начала века. На культурное поприще выступают новые социальные группы со своими требованиями и вкусами, а преемники дворянской литературной культуры переходят на новый этап. Русская литература, собственно, уже с 10-х годов развивалась под знаком романтизма, но теперь это течение осмысливается по-новому, и разные формации романтизма подхватываются в разных социальных кругах.

14 декабря 1825 г. нанесло сокрушительный удар чаяниям передового дворянства. Дворянская интеллигенция последекабристской формации до известной степени могла сохранить оппозиционные настроения, но она полностью отказалась от политического действия. Политическое разоружение создавало благоприятные условия для религиозно-философских увлечений и для понимания искусства в духе крайнего идеализма.

На этой почве в России прививаются немецкий романтизм и тесно с ним связанная немецкая идеалистическая философия. Еще в 20-х годах в Москве образовался кружок молодых последователей великого немецкого философа-идеалиста Шеллинга (Шеллинг был лично и идеологически близок к немецким романтикам — Новалису, Тику, братьям Шлегелям и др.); московские шеллингианцы — Одоевский, Веневитинов, Киреевские, Хомяков, Шевырев и др. — первоначально называли свой кружок обществом Любомудрия, а себя Любомудрами¹.

Наряду с этим намечаются искания первых в России представителей буржуазно-демократического мышления; в 20-х годах крупнейшим из них был Николай Полевой, издатель журнала «Московский Телеграф», пропагандировавшего романтическое направление. Полевой начал «романтиком вообще», поклонником Байрона и Гете, в творчестве

* Печатается по: Звезда. 1936. № 10. С. 160–176.

¹ *Любомудрие* — буквальный перевод греческого слова «философия».

которых его особенно прельщало становление индивидуализма, культ сильной личности. Но к концу 20-х годов определяется специфически-буржуазное направление романтизма Полевого. Он ориентируется на левый французский романтизм (группа Гюго), с его историзмом и социальной проблематикой. Буржуазно-демократические тенденции в русской литературе первоначально были очень слабы, но им как раз предстояло получить развитие в натуральной прозе и западной критике 30-х и особенно 40-х годов.

Два основных разветвления русского романтизма конца 20-х и 30-х годов: дворянский романтизм «москвичей», ориентирующихся на немецкую идеалистическую философию, и демократический романтизм, слагавшийся под влиянием левых французских романтиков. Оба эти направления во многом расходились между собой, но сходились в одном — в требовании принципиально нового отношения к теме, к материалу произведения.

В поэзии классицизма (а школа Карамзина, господствовавшая в начале века, в значительной мере отправлялась еще от классицизма) тема не самостоятельна. Круг тем был сравнительно узок и как бы предрешен заранее, благодаря тому, что каждому жанру — будь то поэма, ода, элегия, даже свободное дружеское послание и т. д. — были свойственны свои стандартные темы. Романтизм смешал жанры и открыл литературе бесконечному многообразию тем.

Романтический индивидуализм, выдвинувший на первый план личность поэта, придал поэзии личный и эмоциональный характер, какого она не имела прежде. Поэт-классик с большим или меньшим искусством разрабатывал идеи, принятые его социальным кругом; творчество романтического поэта должно было казаться непосредственным «излиянием души». При этом европейские романтики рассматривали искусство, в частности поэзию, как наивысший способ познания действительности (воззрение, характерное для романтической философии, которая, в противовес философии рационализма, с недоверием относилась к познавательным возможностям логической мысли).

Многообразие материала, напряженность поэтических идей, воспринимаемых на фоне индивидуальности поэта, необычайно высокое понимание социальной и познавательной функции искусства — все это русские романтики находили в западноевропейском романтизме и с этим мерилom подходили к русским литературным явлениям, которые в большинстве случаев не могли их удовлетворить.

Так формируется требование мысли в литературе. Требование мысли единодушно выдвигалось разнообразными группировками,

хотя понималось ими по-разному; требование мысли выдвигалось — шла ли речь о создании философской лирики по образцу немецкой или (несколько позднее) о разработке нового социального материала (натуральная школа).

Задача создания поэзии мысли, философской романтической лирики сталкивается с особыми трудностями. Русская проза до 30-х годов была чрезвычайно мало разработана, и здесь оставался простор для всевозможных опытов. Зато в русской поэзии XVIII и первой четверти XIX века успели укорениться прочные навыки и особой законченности достиг русский стих у поэтов-карамзинистов.

На рубеже 20-х и 30-х годов Пушкин воспринимался современниками как величайший представитель этой школы, увенчавший все ее начинания. Но Пушкин в эти годы был окружен плотной стеной эпигонов; в стихах бесчисленных пушкинских последышей вырождалась дворянская поэзия начала века.

Это казалось страшной опасностью в момент, когда была поставлена задача создания поэзии мысли, когда новое социальное содержание настоятельно требовало новой структуры стиха. Так встал вопрос о преодолении Пушкина; встал с особенной беспощадностью именно потому, что Пушкин был так велик.

В 10-х–20-х годах поэзия была рассчитана преимущественно на довольно узкий круг культурных дворян. В 30-х годах в истории русской литературы появляется широкая читающая публика, массовый потребитель. Массовый читатель 30-х годов — это уездные помещики, городское мещанство, чиновники, грамотные купцы и пр. Реакционная часть этой мелкодворянской и мещанской среды николаевской поры нашла своих идеологов и культурных вдохновителей в лице таких журналистов, как Булгарин, Греч, Воейков и др.

В эту среду тоже проникали романтические требования, предварительно вульгаризованные. Модные идеи подхватывались, отрывались от своих подлинных философских и социальных истоков и в таком упрощенном виде ходили по рукам. Но представители вульгарного романтизма по части требовательности не уступали никому. И издания Булгарина «Сын Отечества» и «Северная пчела» с особенной яростью преследуют Пушкина за «безыдейное направление».

В борьбе 30-х годов обвинение в безыдейности сплошь и рядом с подражателей Пушкина переносилось на самого Пушкина. Для нас это обвинение, брошенное творцу «Онегина» и «Бориса Годунова» («Медный всадник» при жизни Пушкина был неизвестен), звучит неправдоподобно. Между тем его предъявили Пушкину и дворянские интелли-

генты новой формации — любомудры, и представитель передовой буржуазной прослойки — Полевой, и идеолог реакционной буржуазии — Булгарин.

Исторический смысл этого обвинения состоит в том, что все эти группы в данный момент нуждались в других идеях и в другом поэтическом методе, чем тот, который предлагал современникам Пушкин 30-х годов, чем тот, вернее, который современники сумели увидеть и понять в зрелом пушкинском творчестве.

2

В течение многих лет Пушкин вел за собой литературу. «Кавказский пленник», «Цыганы», «Евгений Онегин», «Борис Годунов» — это последовательный ряд открытий, не виданных еще на русской почве вещей: романтической поэмы, шекспировского типа драмы, романа в стихах. Но вот в 30-х годах новые социальные силы, новое поколение, вся эпоха протривостали Пушкину с требованиями нового содержания и новой формы.

Пушкин — необычайно широк. В своем творчестве он сумел объединить культурные начала, очень далеко отстоявшие друг от друга. На каждом новом этапе своего поэтического развития он вбирал и перерабатывал элементы, которые еще на предыдущем этапе казались ему чуждыми.

Так, и в 30-х годах Пушкин сумел откликнуться и на потребность в создании философской лирики, и на попытки реалистического отображения действительности, но, разумеется, Пушкин не стал ни шеллингианцем московского образца, ни буржуазным нравоописателем. К вопросам, волновавшим его современников, Пушкин подходит вплотную, но подходит со своих позиций, не порывая до конца с взрастившей его дворянской культурой начала века, с наследием французского классицизма и рационалистической философии.

Между Пушкиным и людьми 30-х годов легла тень отчуждения и непонимания; но в эти годы, отмеченные в его судьбе мучительными идеологическими противоречиями, напряженными поисками правильной социальной позиции, Пушкин вместе со всеми осознает испорченность карамзинизма, Пушкин заново ставит проблему мысли в литературе. Еще в начале 20-х годов Пушкин писал о прозе:

«Она требует мыслей и мыслей — для них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи — дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них

обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется)».

Характерное замечание: проза представлялась Пушкину естественной областью применения мысли (хотя он считал русский литературный язык еще неподготовленным для этой цели). Что касается стихов, то Пушкин знал, что здесь предстоит ломка карамзинистского стиля, приспособленного для «воспоминаний о протекшей юности», — и он сломал этот стиль, предварительно доведя его до высшего совершенства.

Поздняя поэтическая продукция Пушкина была современникам очень плохо известна. Современники узнавали нового Пушкина в прозе, в «Истории Пугачева», в журнальных статьях. Но после выхода 8-й главы «Евгения Онегина» (1832) и «Домика в Коломне» (1833) современники не увидели принципиально-новых пушкинских стихов.

Молодой Белинский, дебютируя в 1834 г. статьями «Литературные мечтания», сурово осуждал пушкинские произведения 1833–1834 гг.:

«Теперь мы не узнаем Пушкина, он умер или, может быть, только обмер на время... По крайней мере, судя по его сказкам, по его поэме «Анжело» и по другим произведениям, обретающимся в «Новоселье» и «Библиотеке для Чтения», мы должны оплакивать горькую, невозвратную потерю».

Белинский не знал, что рядом с «Анжело» и сказками создавался «Медный всадник», что величайшее творение зрелого Пушкина лежало в портфеле, ибо Пушкин не хотел мириться с пропусками и искажениями, которых требовала цензура.

Настороженный, охладевший в эти годы к мнению критики и публики, Пушкин совсем уже скупно знакомит читателей со своей лирикой. Начиная примерно с 1833 г., почти все значительнейшие лирические стихотворения Пушкина («Осень», «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонте», «Когда за городом», «Памятник» и т. д.) оставались ненапечатанными. А современники по старой памяти склонны были видеть в Пушкине-лирике элегического поэта карамзинистского толка.

Этому способствовала самая интенсивность пушкинской эволюции; за Пушкиным было трудно следить, не отставая. Он беспрестанно продвигался вперед, оставляя за собой образцы для подражателей, и в эпигонской литературе застывали, мертвели пушкинские достижения. Пушкина еще судят и еще копируют, как элегика школы Батюшкова – Жуковского, когда для него самого это уже вполне преодоленный этап.

Немногочисленные лирические стихотворения 30-х годов — это не услышанный читателями, но явственный ответ Пушкина на запросы времени.

Почти все карамзинисты были воспитаны на французском классицизме, и деятельность их оказалась внутренне противоречивой; с одной стороны — карамзинисты вводят новые (по сравнению с классическими) жанры и темы, борются с остатками ломоносовского классицизма, с другой стороны — они впервые на русской почве осуществляют принципы ясного, логически-точного слова. Тот процесс очищения, упорядочения, рационализации литературного языка, который во Франции имел место еще в XVII веке, в отсталой России осуществлялся на рубеже XVIII и XIX веков. В центре внимания поэтов-карамзинистов оказались лирические жанры, наиболее удобные для опытов по очищению языка, и из лирических жанров в первую очередь, конечно, не торжественная ода, а камерная элегия.

В поэзии карамзинистов сформировался особый элегический слог, с наибольшей полнотой и отчетливостью представленный у Батюшкова:

Нет подруги нежной, нет прелестной Лилы.

Все осиротело!

Плачь, любовь и дружба! Плачь, Гимен унылый,

Счастье улетело!

Дружба, ты всечасно радости цветами

Жизнь ее дарила,

Ты свою богиню с воплем и слезами

В землю положила.

Ты печальны тисы, кипарисны лозы

Насади вокруг урны!

Пусть приносит юность в дар чистейши слезы

И цветы лазурны!

Все вокруг уныло! Чуть зефир весенний

Памятник лобзает;

Здесь, в жилище плача, тихой смерти гений

Розу обрывает.

Здесь Гимен прикован, бледный и безгласный,

Вечною тоскою.

Гасит у гробницы свой светильник ясный

Трепетной рукою.

(«На смерть супруги Кокошкина», 1811 г.)

Это стихотворение — превосходный образец условного, специально-поэтического языка карамзинистской лирики. Здесь каждое почти слово принадлежит тому просеянному, отобранному словарю, который

находится в распоряжении элегического поэта и за пределы которого он не отваживался переступить. Такие лирические формулы, как «цветы радости», «лазурные цветы», «трепетная рука» и т. п., передавались из стихотворения в стихотворение, от поэта к поэту, — и никому не приходило в голову рассматривать это как плагиат. Напротив того, один из основных принципов карамзинистского стиля (и это обнаруживает классические корни карамзинизма) состоял в пользовании общеобязательными, привычными элементами поэтической речи (то как раз, против чего восстал впоследствии буржуазный индивидуализм романтиков); так что новая, непривычная метафора уже казалась правоверному карамзинисту нарушением правил хорошего вкуса.

В русской дворянской поэзии, как и во французской, отстоялся особый лирический язык; если в лирический контекст попадало извне бытовое, обыденное слово, — оно резало слух, казалось грубым, неуместным, воспринималось как поэтическая ошибка. Понятно, что условные поэтические слова тяготели к абстрактности. Если Батюшков говорит:

Здесь, в жилище плача, тихой смерти гений
Розу обрывает, —

то это не настоящая роза, которую можно сорвать и понюхать, но роза как символ любви, и обрывает ее не человек, а «смерти гений». Если Батюшков говорит:

Гасит у гробницы свой светильник ясный
Трепетной рукою, —

то это не светильник, который можно долить маслом и зажечь, но светильник как символ жизни, и гасит его не человек, а мифологическое существо — бог брака — Гимен.

Если Батюшков употребляет слова: «вопли», «слезы», «кипарисы» и проч., то эти слова важны для него не своим бытовым, вещественным значением, а тем привнесенным в них поэтическим смыслом, который позволяет им служить символами определенных идей и настроений.

Ты печальны *тысы*, *кипарисны лозы*
Насади вокруг *урны!*
Пусть приносит юность в дар *чистейши слезы*
И *цветы лазурны!* <курсив мой. — Л. Г.>

Поэзия, основанная на условном, отрешенном от повседневной действительности, абстрактном поэтическом языке, могла существовать

только до тех пор, пока существовала замкнутая, кастовая дворянская культура, и эта поэзия неминуемо должна была быть сметена напором новых социальных сил. Но даже в пору расцвета дворянской культуры карамзинистская поэтика оказалась слишком узкой.

Стиль, в основе которого лежал язык дворянской гостиной, был непригоден для бытоописания, для сатиры. И если с его помощью изъяснялась политическая мысль — то мысль реакционная. Характерно, например, что теоретик Арзамаса Вяземский в пору своей либеральной молодости (в конце 10-х — начале 20-х годов Вяземский был идеологически связан с польскими и русскими оппозиционными кругами) не мог удержаться в этих рамках. Вяземский все время уклоняется от карамзинской нормы то в сторону торжественного одического стиля (ода, по самому своему заданию, всегда была приспособлена к отражению общественно-политической жизни, и помимо официальной придворной оды существовала оппозиционная ода Радищева, Рылеева и впоследствии молодого Пушкина), то в сторону «низкой природы» и комически-«простонародного» стиля.

Еще быстрее и своеобразнее эволюционирует Пушкин от первоначальных карамзинистских установок. В пушкинской эволюции огромное значение имела смена жанров (повышенное чувство жанра — наследие XVIII века в эстетическом сознании Пушкина), и Пушкин-лирик освобождается от карамзинизма, перебрасываясь от элегической лирики к другим лирическим жанрам, освобождается в политической оде, в сатире, в подражаниях русскому фольклору и пр.

Но в самой элегии Пушкин еще очень долго сохраняет навыки школы Карамзина — Батюшкова — Жуковского.

Так, в 1826 г. написано «Под небом голубым страны своей родной», в 1827 г. — «Соловей», в 1829 г. — «На холмах Грузии лежит ночная мгла» и т. д.

В 1830 г. Пушкин писал о Федоре Глинке:

«Слог его не напоминает ни величавой плавности Ломоносова, ни яркой и неровной живости Державина, ни *гармонической точности, отличительной черты школы, основанной Жуковским и Батюшковым*». «Гармоническая точность» карамзинистов восходит к поэтике французского классицизма с ее законами и запретами, с взвешиванием всех лексических оттенков, со строгой приуроченностью слова к разным темам и жанрам.

На этой основе Пушкин в своем поэтическом слове вырабатывает необыкновенную смысловую чувствительность. Впоследствии он далеко отошел от своего лирического стиля 20-х годов, но сохранил навсегда

несравненное искусство мельчайших изменений в значении слова, дающих огромные художественные результаты.

Процесс пушкинской эволюции не мог не захватить область лирики. Стихотворения 30-х годов — свидетельство о том, как Пушкин преодолел карамзинизм в самой цитадели карамзинизма — в элегии.

3

Пушкин шел *от условного к реальному, от абстрактного к конкретному*.

Следует помнить, что еще поэтика классицизма допускала конкретности и бытовые слова, но допускала их только в «низших» жанрах. Жесткому делению литературы по жанрам («высокие»: эпическая поэма, ода; «низкие»: комедия, сатира, басня и т. п.) соответствовало понятие о трех «штилях»: «высоком» с обильной примесью церковно-славянизмов, «среднем», ориентирующемся на разговорную речь культурного дворянства, и «низком», ориентирующемся на народное просторечие. Очевидно, что расчленение литературных жанров и литературного языка по рангам глубочайшим образом было связано с основами мировоззрения господствующих классов эпохи, с представлением о незыблемости сословного строя, о строгом разделении общества на «высших» и «низших».

В дворянской культуре классическая эстетика оказалась прочной. Еще карамзинисты, теоретически отказавшиеся от принципа применения разных стилей к разным жанрам, на практике в значительной мере подчинялись этому принципу.

Дмитриев — основоположник (наряду с Карамзиным) и чистейший представитель карамзинистского направления — в баснях и сатирах широко пользуется словами, непосредственно взятыми из бытового просторечия:

О времена! о времена!
Собака, выходя из кухни, горько выла:
Прощайся и с костями! Будь вечно голодна
И околея за то, что с верностью служила! и т. д.

(Басня «Суп из костей»)

Или вот сцена из сатирической сказки Дмитриева «Модная жена»:

Супругу говорит: «Послушай, жизнь моя,
Мне к празднику нужна обнова:
Пожалуй у мадам Бобри купи тюбан!
Да слушай, душенька: мне хочется экран
Для моего камина!
А от него ведь три шага
До Английского магазина;
Да если б там еще... нет, слишком дорога!
А *ужасть* как мила! — Да что, мой свет, такое?
— Нет, папинька, так, так, пустое...
По чести, мне твоих расходов жаль!
— Да что, скажи, откройся смело;
Расходы знать — мое, а не твое уж дело.
— Меня... стыжусь... пленила *шаль*.

Тюбан, шаль, английские магазины — отнюдь не абстрактные поэтические символы, но вполне конкретные, единичные вещи, только эти конкретные вещи позволительно вводить лишь в сатирический, комический контекст. Таков закон классицизма: он вполне допускает изображение бытовой, даже грубой стороны действительности, но допускает только на определенных — согласно эстетике классицизма — «низших» ступенях литературы. Каждой степени присвоен свой особый характер, и строже всего воспрещено смешивать «возвышенное» с «низким», комическое с серьезным.

Таким образом, все вещественное, конкретное оказывается в значительной мере прикрепленным к комически-сатирическим жанрам. Стремление к очищению, гармонизации литературного языка удерживало карамзинистов на этих позициях. Но уже Карамзин и Дмитриев работают в эпоху предромантических веяний, когда о чистом классицизме не приходится говорить, когда отовсюду прорастают промежуточные жанры. Таков, например, излюбленный карамзинистами жанр дружеского послания, где поэт как бы ведет с друзьями небрежный и свободный разговор. При этом сущность дружеского послания состояла именно в смешении лирического тона с шутивным (вот почему в творчестве Пушкина этот род поэзии оказался важной переходной ступенью). Соответственно этому язык дружеского послания конкретнее языка элегий. Впрочем, конкретность эту не следует переоценивать. Карамзинистский стиль быстро отнимал у слов вещественное содержание, превращая их в условные поэтические знаки. В тех же случаях, когда слова сохраняют свое бытовое значение, они немедленно и неизменно влекут за собой комический эффект. В послании 1813 г. к Дмитриеву Жуковский так описывает Карамзина:

Сколь часто прохлажденный
Сей тенью Карамзин,
Наш Ливий-Славянин,
Как будто вдохновенный,
Пред нами разрывал
Завесу лет минувших
И смертным сном заснувших
Героев вызывал
Из гроба перед нами!
С поднятыми перстами,
Со пламенем в очах,
Под серым юберроком
И в пыльных сапогах
Казался он пророком,
Открывшим в небесах
Все тайны их священны!

Здесь вполне бытовые «юберрок» (то есть сюртук) и «сапоги» введены именно в порядке стилистической игры контрастами, шуточно противопоставлены возвышенному образцу историографа. Так, в карамзинистской лирике элементы абстрактной политической символики и бытовых конкретностей могли уже противостоять друг другу, но не могли органически слиться. Дружеские послания явились для Пушкина предварительной школой, но принципиально новое отношение к действительности он открыл только в «Евгении Онегине».

Пушкин настаивал на жанровом определении «Онегина» — «роман в стихах», определении, своей противоречивостью приводившем в недоумение современников.

Первые главы «Онегина» писались в 1823–1824 гг., задолго до того, как Пушкин в своей лирике и поэмах отошел от условного поэтического стиля. Но в своем романе в стихах Пушкин сразу же осуществляет некие «прозаические» принципы, в частности — принцип широты, пестроты и конкретности материала. В южных поэмах отразились патетика и экзотика раннего байронизма; в «Онегине» Пушкин усваивал иронического Байрона эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана».

В России 20-х годов ирония приобретала особый смысл. Социальная неудовлетворенность, сознание неосуществимости своих возможностей в условиях существующего строя создали декабристов. Но, наряду с политическими борцами, членами тайных обществ, из той же среды выходили и скептики, в которых сознание неудовлетворенности сочеталось с сознанием безнадежности.

Оба идеологических типа формировались под воздействием сходных социальных условий, и между ними существовала связь. Пушкин сам колеблется между пафосом вольнолюбия и политическим разочарованием.

В последние годы пребывания в лицее и потом в Петербурге Пушкин, окруженный людьми декабристской закваски, настроен оппозиционно. Но вот уже на юге начинается спад, особенно под впечатлением разгрома европейского освободительного движения начала 20-х годов (в Греции, Италии, Испании).

В Михайловском Пушкин оторван от среды, питавшей в нем силу политического протеста, и скептическая точка зрения берет верх. Пушкин в этот момент сам, по-видимому, близок к тому настроению, которое скептик Вяземский выразил в письме к Пушкину, написанном за три месяца до восстания декабристов:

«Мне все кажется <...> что ты служишь чему-то, чего у нас нет. Дон-Кихот нового рода, ты снимаешь шляпу, кладешь земные поклоны и набожничаете перед ветряною мельницею, в которой не только бога или святого, но и мельника не бывало».

Пустой мельницей Вяземский называет русскую дворянскую оппозицию, с которой он, как и Пушкин, был связан многими нитями.

Характерно, что в уничтоженной им 10-й главе романа Пушкин вводил своего скептического героя в круг декабристов; он понимал внутреннюю связь между дворянским скептицизмом и дворянской оппозицией².

Образ центрального героя обосновывает разработанный в романе иронический стиль. Принцип романтической иронии — это принцип противоречия, движения, смешения элементов. Вот почему ирония снимала установленную классицизмом границу между «высоким» и «низким», между комическим и серьезным, и вот почему из романтической иронии прорастал реализм.

² Сами декабристы, однако, смотрели на дело иначе: Рылеев и Бестужев — оба осудили «Онегина» как произведение недостаточно серьезное и возвышенное. В 1825 г. Рылеев писал Пушкину: «<...> Онегин, сужу по первой песне, пиже и «Бахчисарайского фонтана», и «Кавказского пленника». То же в письме Бестужева: «Не отсоветываю даже писать в этом роде <т. е. в роде «Онегина». — Л. Г.>, ибо он должен правиться массе публики, но желал бы только, чтобы ты разуверился в превосходстве его над другими... Я невольно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что её возвышает, что трогает русское сердце; а мало ли таких предметов, и они ждут тебя! Стоит ли вырезать изображение из яблочного семечка, подобно браминам индейским, когда у тебя в руке резец Праксителя?» Ясно, что Бестужев зовет Пушкина от скептицизма к прямому пафосу гражданской поэзии.

Литературным консерваторам «Онегин» был глубоко враждебен. В 1828 г. критик журнала «Атеней» писал:

«В избушке, распевая, дева
Прядет.

Как кому угодно, а дева в избушке — то же, что и дева на скале.

...зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

Лучинка, друг ночей зимних, трещит перед девой, прядущей в избушке... Скажи это кто-нибудь другой, а не Пушкин, досталось бы ему от наших должностных Аристархов!»

Дело в том, что для критики «Атенея» «дева» и «друг» — слова «высокие», а «избушка», «лучина», «трещит» — «низкие»; их равноправное сочетание его возмущает. Дальше читаем:

Зима... Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь.

В первый раз, я думаю, дровни в завидном соседстве с торжеством».

Между тем именно такого рода «соседством» необычайно расширялись возможности поэзии. Вместо узкого круга вечно повторяющихся, отобранных слов любые слова становятся потенциальными носителями поэтичности, вся действительность придвигается к поэту, представляя ему бесконечное многообразие вещей.

Так через иронию Пушкин шел к психологической и вещественной реальности.

Поздняя лирика Пушкина вышла из «Онегина». Основой для преобразования лирической системы Пушкину послужил десятилетний опыт работы над романом в стихах, в котором так важен был лирический элемент. Но процесс преобразования лирики замедлился, встретясь с особыми трудностями; ведь в лирике первой половины XIX века, больше чем в каких бы то ни было других видах литературы, сказывалась инерция замкнутой и условной поэтической речи.

Пушкин пишет «Онегина» с 1823 г., параллельно в течение многих лет продолжая разрабатывать классическую карамзинистскую элегию. Но на рубеже 30-х годов, в период, когда обостряются отношения Пушкина с публикой и критикой, когда он глубоко ощущает кризис дворянской эстетики начала века, когда он приступает к работе над прозой и историей, — в лирике Пушкина явственно обозначается перелом.

«В зрелой словесности, — писал Пушкин, — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному... У нас это время, слава богу, еще не пришло, так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем».

Эта заметка написана в 1828 г. В том же году Пушкин пишет «Утопленника», в 1829 г. — «Дорожные жалобы», в 1830 г. — знаменитое стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый»:

...на дворе живой собаки нет,
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед,
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка,
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил,
Скорей, ждаль некогда! давно бы схоронил!

Пушкин — в процессе своей эволюции дошел до крайних границ дворянской культуры и попытался их раздвинуть, вобрать материал, лежавший за пределами узкодворянского миропонимания, в частности, вобрать все языковое богатство народного просторечия: «<...> не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям, — писал Пушкин, — они говорят удивительно чистым и правильным языком».

В произведениях, ориентирующихся на народную разговорную речь («Утопленник», «Гусар»), Пушкин, конечно, имел предшественников. Не говоря уже об образцах более старых (восходящих и к XVIII веку), Пушкин сам указал на то, что следовал за «простонародными» балладами Катенина: «Мало, весьма мало людей поняло <...> силу и оригинальность *Убийцы*, баллады, которая может стать наряду с лучшими произведениями Бюргера и Саутея. Обращение убийцы к месяцу, единственному свидетелю его злодеяния: «Гляди, гляди, плешивый», — стих, исполненный истинно-трагической силы, показался только смешон людям легкомысленным, не рассуждающим, что иногда ужас умножается, когда выражается смехом. Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовых шуток».

Но от «простонародных» опытов Пушкин идет к гораздо более сложным формам реалистического освоения действительности. В 1833 г.

Пушкин пишет «Осень» — и впервые в пределах лирического стихотворения полностью осуществляет то, что осуществилось прежде в лирических отступлениях «Онегина», — слияние двух языковых стихий — условно-поэтической и бытовой:

Унылая пора! очей очарованье!
 Приятна мне твоя прощальная краса —
 Люблю я пышное природы увяданье,
 В багрец и в золото одетые леса —
 В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
 И мглой волнистою покрыты небеса,
 И редкий солнца луч, и первые морозы,
 И отдаленные седой зимы угрозы.
 И с каждой осенью я расцветаю вновь;
 Здоровью моему полезен русский холод;
 К привычкам бытия вновь чувствую любовь;
 Чредой слетает сон, чредой находит голод:
 Легко и радостно играет в сердце кровь;
 Желания кипят, я снова счастлив, молод,
 Я снова жизни полн, таков мой организм
 (Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Прозаизм, конечно, принципиальный и нужный, и Пушкин хорошо это знал. Пушкин сознательно свел и заставил служить друг другу две великие силы эстетического воздействия: традиционные формулы, окруженные в глазах читателя поэтическим ореолом, и неповторимые прозаизмы, бесконечной чередой поступающие из запаса действительности.

Наряду с описательной вещественной конкретностью — конкретность психологическая:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь, — весной я болен,
 Кровь бродит, чувства, ум тоскою стеснены.
 Суровою зимой я более доволен.

Фиксация определенного душевного состояния — вместо вечно повторяющихся и заранее заданных элегических любви, ревности и печали.

Лирические прозаизмы позднего Пушкина не только конкретны, — они при этом уточнены. Даже в самых своих ранних, романтически-условных поэмах Пушкин вводил конкретные обозначения предметов. Без этого вообще не может обойтись ни одна поэма, поскольку в поэме присутствует элемент описания внешних событий и положений.

Меж тем, померкнув, степь уснула,
Вершины скал омрачены.
По белым хижинам аула
Мелькает бледный свет луны.
Елени дремлют над водами,
Умолкнул поздний крик орлов
И глухо вторится горами
Далекий топот табунов.

(«Кавказский пленник»)

Здесь каждый предмет определяется признаками наиболее общими и легко представимыми: белые хижины, бледный свет луны, поздний крик орлов, далекий топот и т. д. — в каждом случае определение мало что прибавляет к представлению о предмете.

Пушкин неуклонно прокладывает путь к новому пониманию вещей. В 1829 г. он дает один из первых своих образцов бытовой лирики — стихотворение «Зима» («Что делать нам в деревне? Я встречаю»):

Пороша. Мы встаем и тотчас на коня.
И рысью по полю при первом свете дня;
Арапники в руках, собаки вслед за нами;
Глядим на бледный снег прилежными глазами;
Кружимся, рыскаем и поздней уж порой,
Двух зайцев протравив, являемся домой.
Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет,
Свеча темно горит, стесняясь сердце ноет;
По капле, медленно, глотаю скуки яд,
Читать хочу: глаза над буквами скользят,
А мысли далеко... Я книгу закрываю;
Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова;
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор.

По замыслу это близко к описанию природы и описанию творческого процесса в «Осени», но по сравнению с «Осенью» чрезвычайно суммарно. Пушкин еще не овладел до конца методом прозаического расчленения и уточнения вещей и переживаний. Но, эволюционируя как лирик, Пушкин с каждым годом все дальше и дальше уходит от «украшающего эпитета» поэтики классицизма. Классицизм культивировал обязательные, переходящие из стихотворения в стихотворение сочетания определяемого с определением, давно потерявшим всякий вещественный

смысл: *голубое небо, нежная дева, волшебная тишина, пламенная любовь* и т. д. Украшающий эпитет — это, конечно, характернейший продукт стиля, основанного на привычных формулах и условных поэтических образах. Стилистической антитезой украшающего эпитета является резкая деталь, фиксация неповторимых вещей и положений.

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса —
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса.

Мгла, покрывающая небеса, — привычная поэтическая формула, но Пушкин говорит «мглой волнистою» — и это уже определение формы облаков, это деталь пейзажа.

Природы увяданье — тоже в высшей степени обще и общеупотребительно, но Пушкин прибавляет слово «пышное», и это противоречивое определение сразу разрывает застывшую формулу, подчиняя ее теме следующей строки:

В багрец и в золото одетые леса.

Пушкин полностью преодолел абстрактный элегический стиль, он дошел до точнейших расчленяющих деталей, но он не вступил на путь любования увиденной вещью *как таковой*. При всей широте своей эволюции Пушкин никогда не покидал известных основ своего мировоззрения. Одной из таких основ был для Пушкина рационализм, унаследованный от просветительной философии XVIII века, стремившейся постигнуть действительность в понятиях. Самые конкретные образы Пушкина выражают концепцию и подразумевают оценку.

Пушкин раздвигает смысловые границы описательного образа. Этот метод позволил Пушкину в последних строфах «Осени» от потрясающе-конкретного изображения творческого процесса подняться к заключительному символу вдохновения — плывущему кораблю; но самый символ, в свою очередь, слагается из описательно-точных элементов.

Так дремлет недвижим корабль в недвижимой влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

За несколько месяцев до своей смерти Пушкин написал:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолей,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный.
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы так же тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут —
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...

Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;
К ним ночью темною не лезет бледный вор;
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит,
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колбясь и шума...

В первой части стихотворения бытовые конкретности и выражения, заимствованные из просторечия («плач амурный», «хоть плюнуть да бежать»), в известной мере обращены в средство сатиры. Но очевидно, что тема стихотворения — иная. Здесь опять Пушкин сочетает элементы высокой лирики с элементами обиходной речи; и целостный смысл возникает только из их взаимодействия. Между обеими частями стихотворения нет абсолютного стилистического противопоставления; во второй части, среди таких образов, как «торжественный покой», «важные гробы», —

На месте праздных урн и мелких пирамид
Безносых гениев, растрепанных харит... —

как бы вносящие с собой тему первой части. В основном же каждой из частей присущ свой стилистический тон. Пушкин умел пользоваться

всем опытом поэтического прошлого, которое он оставлял за собой. Пушкин вырос на поэтическом слове карамзинистов, строго-дифференцированном по жанрам, чувствительном к малейшему прикосновению, — и вот эту точность применения пушкинское слово сохранило навсегда:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы, —

читаем в первой части стихотворения; а во второй:

В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.

Пушкин не только противопоставляет слова *гниют* и *дремлют*, но слово *мертвецы* он заменяет словом *мертвые*, в его представлении более возвышенным. И в точной системе Пушкина удельный вес такого лексического оттенка очень велик.

Учитель Пушкина — Батюшков — писал:

Ты печальны тисы, кипарисны лозы
Насади вокруг урны!

Урна — классический символ смерти. А вот в строке:

Ворами со столбов отвинченные урны, —

урне возвращен ее вещественный смысл. А место батюшковского тихого гения смерти, лишенной признаков поэтической абстракции, занял «безносый гений». «Безносый гений» — достаточно сопоставления двух этих слов, чтобы вызвать в представлении читателя ряд вещественных признаков, слагающихся в образ пострадавшей от времени кладбищенской статуи.

Слова и словосочетания позднего пушкинского стиха богаты рождающимися ассоциациями; словосочетание как бы притягивает к себе вещественные признаки, подразумеваемые детали.

Но в «Когда за городом», как и в «Осени», даже в большей мере, чем в «Осени», Пушкин сохраняет интерес к поэтическим обобщениям, только выраженным не в «вечных» стиховых формулах, а в заново увиденных аспектах действительности.

Элегия «Когда за городом» в последний раз перед концом выразила мироощущение зрелого Пушкина.

Здесь в сущности та же тема, что в «Медном всаднике», в «Дубровском», в «Моей родословной», — тема противопоставления старого ро-

дового, обнищавшего дворянства враждебным ему социальным группам, в данном случае — «купцам и чиновникам».

Когда Пушкин говорит:

Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе, о чинах —

то здесь и точно зафиксированная подробность, и социальное обобщение. Когда Пушкин говорит о «мелких пирамидах», то это образ вещественный и в то же время оценочный.

Пушкинский реализм — это наблюдение, не отделимое от идеологического обобщения и рационального познания. Так Пушкин ответил на предъявленное в 30-х годах в литературе требование мысли и реальности.

По многим причинам (о некоторых из них говорилось выше) ответ Пушкина почти не дошел до современников; предложенный им в 30-х годах метод *поэзии мысли* как бы выпал из исторического ряда, и поэт философской мысли, как Тютчев, и поэт гражданской мысли, как Некрасов, в основном пошли другими путями.

Между тем, в лирическом методе позднего Пушкина заключены были неисчерпаемые возможности: Пушкин снял противоречие между конкретным, подобным изображением вещей и постижением этих же вещей в качестве символов философской или политической идеи.

Представителям буржуазного сознания 30-х годов пушкинское понимание действительности было враждебно. Сейчас, когда историей снято все то, что заставляло современников чуждаться Пушкина, бороться с Пушкиным, открытый им поэтический метод предстоит нам, со всеми его возможностями, как наследие и достояние нашей эпохи.

Л. Я. Гинзбург

РАБОТЫ
ДОВОЕННОГО ВРЕМЕНИ