

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ВСЕХ

Игорь Сухих



ОТ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» ДО ЛЕРМОНТОВА



К Л А С С И Ч Е С К О Е Ч Т Е Н И Е !

ИГОРЬ
СУХИХ

Игорь Сухих

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ВСЕХ

ОТ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» ДО ЛЕРМОНТОВА
КЛАСНОЕ ЧТЕНИЕ!



Москва

Оформление обложки Егора Саламашенко

Издание подготовлено при участии издательства «Азбука».

12+

Сухих И.

! / Игорь Сухих. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021.

Игорь Николаевич Сухих — литературовед, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского университета, писатель, критик. Автор многочисленных исследований по истории русской литературы XIX–XX веков, в том числе книг «Проблемы поэтики Чехова», «Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа», «От... и до... Этюды о русской словесности», «Сергей Довлатов: время, место, судьба», «Структура и смысл: Теория литературы для всех», «Книги XX века. Русский канон» и других, а также полюбившихся школьникам и учителям учебников по литературе.

Трехтомник «Русская литература для всех» (первое издание — 2013) — это путеводитель по отечественной классике, адресованный самой широкой читательской аудитории. Он дает представление о национальном литературном каноне — от «Слова о полку Игореве» до авторов конца XX века. Настоящее, уже четвертое, издание дополнено новыми главами — «Фольклор: от былины до частушки», «Повести Смутного времени: счастье-злочастие», «А. Д. Кантемир», «А. Н. Радищев», «Н. С. Лесков», расширены главы о Салтыкове-Щедрине и Горьком, а также включен большой раздел «Язык русских писателей».

«Русская литература для всех» — одна из тех редких книг, которые со временем не устаревают. Она еще раз доказывает то, что филология — не унылая наука и серьезный разговор о литературе может быть не только познавательным, но и увлекательным.

ISBN 978-5-389-20509-3

© И. Н. Сухих, 2013, 2021

© Оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2021

Издательство КоЛибри®

Классы классики

«Ты читал книгу „Чехов“? — краснея, наконец спросила она».

«Я много читаю. Два раза уже прочел „Достоевского“».

«Как демон из книги „М. Лермонтов“, я был — один».

Фамилию в кавычках придумал в начале тридцатых годов Л. Добычин в романе с гоголевским заглавием «Город Эн».

Действительно, с течением времени настоящий писатель, которого продолжают читать, становится не просто реальным человеком, о котором уже другие сочиняют романы и биографии, но — знаком художественной системы, суммой текстов, *книгой*.

Можно продолжить метафору и вообразить нашу давнюю и ближнюю классику огромным томом, Книгой книг, на обложке которой стоит РУСЛИТ (не вижу в этом сокращении ничего уничижительного). Она, эта Книга, видится уже издалека, как слепящая снежная гора или облако на краю небосклона. Кто впишет в нее новые страницы, станет ясно позднее.

Трехтомник, выросший из школьных учебников, я тоже вижу одной книгой — рассказом о национальном каноне на всю его историческую глубину — от «Слова о полку Игореве» до авторов конца XX века — на фоне исторических катаклизмов и драматических судеб создателей канона.

Хотелось бы доказать (кому?), что филология — не скучная жвачка, а веселая наука, что разговор о литературе может быть не только познавательным, но и увлекательным.

Говорят, легендарный американский профессор и издатель Карл Проффер иногда появлялся перед студентами в футболке с надписью «Русская литература интереснее секса». Что есть голая правда (пусть и не для всех).

Заглавие на обложке можно прочесть с разными интонациями: нейтрально, прагматически (вот то, что изучается в школьном классе) и эмоционально, идеалистически — как реплику неизвестного адресата: «Классное чтение!»

6 июня 2012 г. День рождения А. С. П.

Литература: зачем и для кого?

Философы придумали много как серьезных, научных, так и шуточных, остроумных определений человека.

«Человек — двуногое животное, но без перьев», — утверждал Сократ.

«Человек — общественное, политическое животное», — возражал Аристотель.

Человека называли существом *созидательным, деятельным, свободным, священным, играющим, поэтическим*.

Самым распространенным определением стало: *homo sapiens* — человек разумный.

Но это разумное существо в течение тысячелетий невозможно представить еще без одного свойства. Разумный человек, как правило, *homo legens* — *человек читающий*.

Процесс чтения возводится в ранг важнейшей человеческой потребности, наряду с разумом, деятельностью, общением.

Что же читает *разумное, поэтическое животное*? Как правило — книгу. Конкретная форма ее существования — глиняные таблички, папирусный свиток, особым образом сложенная и помещенная под переплет бумага или недавнее изобретение, экран компьютера, тоже напоминающий древний свиток, — не так уж и важна.

Разнообразных определений книги не меньше, чем определений человека: об этом позаботились писатели разных времен и народов.

Портрет эпохи, память человечества, учебник жизни, источник знаний, зеркало на большой дороге, пейзаж на столе, собеседник, дитя разума, кусок дымящейся совести, тело мысли, машина времени...

Есть много книг, заполненных похвалами книге и чтению. По ним можно легко пополнить этот ряд. Но подобные определения интереснее не продолжать, а классифицировать.

Всматриваясь в них, можно заметить, что они разделяются на три группы, даются с трех разных точек зрения:

— с точки зрения *автора*, создателя, книга — тело мысли, дитя разума, портрет души, кусок дымящейся совести;

— с точки зрения *текста*, книги самой по себе, она — пейзаж на столе, зеркало, запечатленное время, память человечества;

— с точки зрения *читателя*, книга — собеседник, машина времени, учебник жизни, источник знаний.

Таким образом, книга — не просто текст под переплетом. Она включена в процесс эстетического общения (коммуникации), представляет средний элемент коммуникативной цепочки:

Автор (Писатель) — Книга (Произведение) —
Реципиент (Читатель).

Книга обязательно предполагает читателя, рассчитывает на него.

Такого читателя поэт О. Э. Мандельштам называл *провиденциальным собеседником*, другой поэт, М. И. Цветаева, — *абсолютным читателем*, прозаик А. Н. Толстой — *составной частью искусства*.

Критик Ю. И. Айхенвальд (и не он один) предложил целую программу читательской деятельности, где роль читателя оказывается не менее важной, чем роль автора, творца. «Читать — это значит писать. Отраженно, ослаблено, в иной потенции, но мы пишем „Евгения Онегина“, когда „Евгения Онегина“ читаем. Если читатель сам в душе не художник, он в своем авторе ничего не поймет. <...> К счастью, потенциально мы все поэты. И только потому возможна литература» («Силуэты русских писателей»).

Однако такой — идеальный — читатель, собеседник, соавтор художника, в реальности существует не всегда. Таким читателем нельзя родиться. Им можно только стать.

Разные книги читают с разными целями. Чтение, как выразился один философ, — это «труд и творчество».

В книге можно искать какие-то факты, конкретную информацию. Часто чтение книги — отдых, способ отвлечься от собственных проблем. Но книга, напротив, может стать помощником в решении собственных проблем, духовным ориентиром, частью собственной жизни.

Поэтому (если говорить о художественной литературе с ее особым, специфическим языком) человек учится читать дважды: сначала на родном или каком-то ином языке, потом на языке искусства. Если первое чтение мы обычно осваиваем в детстве, то *второе чтение*, в принципе, бесконечно, совпадает со временем человеческой жизни.

«Добрые люди не знают, как много времени и труда необходимо, чтобы научиться читать, — иронически заметил в конце жизни И. В. Гёте. — Я затратил на это восемьдесят лет жизни и все еще не могу сказать, что достиг цели».

Оказаться в позиции такого читателя непросто, но для этого вовсе не обязательно быть Гёте.

Книге в ее современном виде около шестисот лет. Долгое время она считалась двигателем прогресса, высшим достижением культуры. «Типографским снарядом» называл книгу Пушкин.

Однако к середине XX века положение стремительно изменилось. В сфере культуры агрессивно утвердились так называемые *аудиовизуальные средства общения*, основанные не на слове, а на картинке (кино, телевидение, компьютерные технологии). Уже провозглашен конец книжной «галактики Гуттенберга» и наступление новой «зрелищной» эпохи, превращающей весь мир в большую электронную деревню.

В конце 1950-х годов американский писатель Рэй Брэдбери написал мрачную антиутопию «451° по Фаренгейту». Люди в обществе будущего сидят запертыми в огромных телевизионных комнатах, уставившись в экран. А пожарные занимаются тем, что сжигают дома тех обитателей, которые еще пытаются хранить и читать книги.

Но в борьбе с этим насилием возникает противодействие. Сторонники прежней культуры бегут из телевизорного города и сами становятся живыми книгами, надеясь на будущее возрождение. «Все мы — обрывки и кусочки

истории, литературы, международного права. Байрон, Том Пэйн, Макиавелли, Христос — все здесь, в наших головах, — признается один из персонажей романа. — Мы лишь обложки книг, предохраняющие их от порчи и пыли, ничего больше. <...> А когда война кончится, тогда в один прекрасный день, в один прекрасный год книги снова можно будет написать; созовем всех этих людей, и они прочтут наизусть все, что знают, и мы это напечатаем на бумаге».

Мрачная антиутопия Брэдбери в полном объеме, к счастью, не осуществилась, хотя книги преследовали и уничтожали в разных странах: в гитлеровской Германии, сталинском СССР, Китае и Кампучии.

Но книга в современной культуре действительно находится в сложном положении. Конфликт *слова* и *картинки* приобретает очень острые формы, и способы его разрешения скрыты во мгле будущего.

Одна из последних замечательных речей в защиту книги принадлежит русскому поэту, писавшему статьи и по-английски. В 1987 году, получая Нобелевскую премию по литературе, самую почетную для писателя награду, Иосиф Бродский почти всю свою нобелевскую лекцию посвятил апологии книге.

«В истории нашего вида, в истории „сапиенса“, книга — феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению колеса. Возникшая для того, чтоб дать нам представление не столько о наших истоках, сколько о том, на что этот „сапиенс“ способен, книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы».

В отличие от восприятия всех других видов искусства, чтение — занятие глубоко индивидуальное и творческое, — утверждает Бродский. Оно формирует человека не только эстетически, но и нравственно, развивает и поднимает его, хотя и не делает более счастливым.

«Произведение искусства — литература в особенности и стихотворение в частности — обращается к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения. <...> В качестве собеседника книга более надежна, чем приятель или возлюбленная. Роман или стихотворение — не монолог, но разговор писателя с читателем — разговор, повторяю, крайне частный, исключаящий всех остальных, если угодно — обоюдно мизантропический. И в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот, независимо от того, великий он писатель или нет. Равенство это — равенство сознания, и оно остается с человеком на всю жизнь в виде памяти, смутной или отчетливой, и рано или поздно, кстати или некстати определяет поведение индивидуума. <...> Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее».

Даже политический выбор Бродский предлагает делать по литературным признакам. «Я не призываю к замене государства библиотекой — хотя мысль эта неоднократно меня посещала, — но я не сомневаюсь, что, выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на Земле было бы меньше горя. Мне думается, что потенциального властителя наших судеб следовало бы спрашивать прежде всего не о том, как он представляет себе курс иностранной политики, а о том, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому. <...> Скажу только, что — не по опыту, увы, а только теоретически — я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительнее, чем для человека, Диккенса не читавшего. И я говорю именно о чтении Диккенса, Стендаля, Достоевского, Флобера, Бальзака,

Мелвилла и т. д., т. е. литературы, а не о грамотности, не об образовании. Грамотный-то, образованный-то человек вполне может, тот или иной политический трактат прочтя, убить себе подобного и даже испытать при этом восторг убеждения».

Однажды Бродский словно возражает Брэдбери: «Ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступление против литературы. И среди преступлений этих наиболее тяжким является не преследование авторов, не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое — пренебрежение книгами, их не-чтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью; если же преступление это совершает нация — она платит за это своей историей».

Лучшее, самое светлое в нашей истории — это литература и культура.

Золотой век в русской литературе был, а в русской истории его, кажется, не было.

Русская литература, особенно XIX века, — одно из высших достижений мировой культуры. Важная часть памяти человечества, к счастью, существует на русском языке.

Отбор произведений, которые считаются классикой, производится не отдельными людьми по чьей-то директиве. Это результат совокупных усилий, которые называются историей.

Пушкина и Гоголя читают почти двести лет и будут читать еще через двести, когда никто не вспомнит современных модных авторов. Интересно и важно понять *почему?*

Настоящая литература учит самым простым и самым сложным вещам: видеть мир, ценить воображение и понимать человека.

История и поэзия: кто — кого?

Что остается от ушедшего времени? Материальные следы — от глиняных черепков до крепостей и соборов — мало что говорят нам сами по себе. Их язык понятен лишь специалисту. Оживить прошлое, по-настоящему рассказать о нем могут лишь историк и писатель. На первый взгляд, у них разные задачи.

Задача истории, утверждал великий немецкий историк Леопольд фон Ранке (1795–1886), — рассказать, *как было на самом деле*. Конечно, это нелегко, многие десятилетия и даже столетия оставляют слишком мало источников, материалов для рассказа, но важно, что историк должен, обязан к этому стремиться.

У поэта (так в прежние времена называли любого сочинителя) — иная задача. Рассказывая свои истории, он опирается не только на источники, на увиденное и прочитанное (в том числе и у историков), но на фантазию, воображение. Художественная литература не претендует на абсолютную точность, она рассказывает не о событиях, а о людях, которые видят и переживают события со своей субъективной точки зрения.

Однако эти две версии прошлого и настоящего, которое тоже со временем становится прошлым, не просто сосуществуют, но временами вступают в конфликт. Познакомившись с описанием одного и того же события (например, Отечественной войны 1812 года) или исторического лица (князя Игоря, Петра I, Кутузова или Наполеона) и увидев какие-то противоречия, читатель может задать вопрос: *кто более правдив? кто прав?*

Ответ на него, данный почти две с половиной тысячи лет назад в «Поэтике» древнегреческого философа Аристотеля, необычен. Он отдал предпочтение не истории, а поэзии, литературе. «Задача поэта — говорить не о происшедшем, а о

том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости. Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. <...> Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное» (перевод Н. Новосадского).

В негласном состязании историк проигрывает поэту. Поэтическая *вероятность* оказывается выше *фактичности*, *правдивости* исторического исследования.

У литературы много функций. Она развлекает и воспитывает (конечно, далеко не всех), она является самовыражением поэта, его рассказом о себе. Но одна из самых главных ее задач — *серьезное, философское запечатление и осмысление мира*.

Проходит время, современность превращается в историю, и вдруг литературные *образы* оказываются главным свидетельством об исторической *реальности*.

Об этом парадоксе интересно размышлял советский писатель, автор военной повести «Звезда» Э. Г. Казакевич (1913–1962). «Самое реальное время, прошедшее и не оставившее по себе письменных памятников, становится нереальным, перестает существовать. В этом — высшая реальность литературы. Литература — это та иголочка, которая пишет на пленке волнистую линию, отражающую идущую рядом мелодию. Если эту иголочку на минуту снять, то музыка не прекратится, она останется той же реальностью, она будет существовать, звуковые волны разной длины будут по-прежнему вырастать и сокращаться, но на пленке окажется тихий пробел, и музыка канет в вечность — в великую яму, подобную той, в которую канули бесчисленные времена, не имевшие письменности.

Более того — не только времена, но и пространства. Ибо страны или области, реально существующие на карте и по сие время, но записанные только в конституциях и законоположениях, а не в произведениях литературы, являются как бы не существовавшими для человечества. С этой точки зрения Древняя Греция — гораздо бóльшая реальность, чем Греция современная; Донская область, описанная Шолоховым в его романе, в сто раз реальнее, чем не менее реальный и в сто раз больший по размерам Красноярский край, а Смоленская область, благодаря поэзии Твардовского, в сто раз реальнее соседней с ней Калужской, хотя, вообще-то, эта последняя ничуть не хуже первой» («Моя жизнь», 1959).

Еще раньше подобный фокус-перевертыш, связанный уже не со временем и пространством, а с историческим лицом, отметил М. Горький. Прочитав роман Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1928), главным героем которого был автор «Горя от ума», он написал автору: «Грибоедов замечателен, хотя я и не ожидал встретить его таким. Но Вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет» (24 марта 1925 г.).

А если и не был — теперь будет, — замечательная формула оправдания литературы. Образ, созданный настоящим писателем (*возможное по вероятности и необходимости*) побеждает историческую истину (*как это было на самом деле*), становится *поэтической правдой*.

В предисловии к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин утверждал: «История народа принадлежит царю».

Работая над драмой «Борис Годунов», посвященной памяти историка, А. С. Пушкин тем не менее резко возразил историку, переделал его афоризм: «История народа принадлежит поэту» (Н. И. Гнедичу, 23 февраля 1825 г.).

Это утверждение многократно подтверждалось в нашей словесности. Образ русской истории и русской жизни вообще мы чаще всего получаем из рук поэта. Если книга — память человечества, то поэзия, художественная литература — самое прочное изделие памяти, самый глубокий ее слой.

История и культура:

эпохи и направления

Ученые утверждают: человек современного физического типа появился на Земле около сорока тысяч лет назад. История европейской цивилизации и культуры, наследниками которой мы являемся, примерно в восемь раз короче: первые государства появились в Египте и Месопотамии в конце четвертого тысячелетия до нашей эры.

Эту стадию развития человечества обычно делят на четыре большие эпохи: *древность* — *Средние века* — *Новое время* — *Новейшее время*.

Конечно, в истории, особенно недавней, нельзя, как на бумаге, провести резкую черту. Историческая периодизация проводится на разных основаниях: возникновение и исчезновение государств, войны и смены династий, возникновение и распространение религиозных верований, научные и географические открытия. Но для нас, поскольку речь пойдет прежде всего о литературе, наиболее важен тот *образ человека и мира*, который существует в философии, культуре, быту и оказывает влияние на художественное творчество: формирует сознание писателя, отражается в его творениях.

Высшим достижением, ядром древности была античная культура Греции и Рима, начинающаяся с гомеровского периода (VIII в. до н. э.) и завершившая органическое развитие вместе с падением Римской империи (453 г. н. э.).

Античность — эпоха *мифа*. Мифология используется как источник тем, сюжетов и образов. Произведения, созданные на мифологической основе, обычно подчиняются *традиции, канону* и пишутся в *стихотворной форме*. Проза в Античности используется только в «пограничных» с литературой областях философии, истории, ораторского искусства.

Роль этих принципов определяет М. Л. Гаспаров: «Мифологический арсенал <...> позволил античной литературе символически воплощать в своих образах самые высокие мировоззренческие обобщения. Традиционализм, заставляя воспринимать каждый образ художественного произведения на фоне всего предшествующего его употреблению, окружал эти образы ореолом литературных ассоциаций и тем самым бесконечно обогащал его содержание. Поэтическая форма давала в распоряжение писателя огромные средства ритмической и стилистической выразительности, которых была лишена проза» (История всемирной литературы. Т. 1. Введение. 1983).

Человек в античной литературе присутствовал преимущественно как герой, однако зависящий от высших сил. Если же он нарушал волю богов (как Прометей или Сизиф) и заслуживал возмездия, стойкость и величие духа проявлялись даже в его страдании и гибели.

«Характерными доблестями эпических героев были смелость, хитрость, сила, благородство и стремление к бессмертной славе. И все же, как бы ни был велик тот или иной герой, — жребий человека был предопределен судьбой и самим фактом его смертности. И прежде всего именно выдающийся человек навлекал

на себя разрушительный гнев богов, часто из-за своей непомерной дерзости <...>, а иногда — кажется, совершенно незаслуженно», — замечает американский исследователь культуры Р. Тарнас («История западного мышления». Перевод Т. А. Азаркович).

Средневековье длилось в европейской истории примерно тысячелетие (V–XV вв.). В эту эпоху на смену древнему мифологическому многобожию приходит возникшее в эпоху поздней Античности христианство. Литература приобретает преимущественно религиозный характер. Она начинается с противопоставления, разрыва: античное наследие на долгое время было отодвинуто в сторону, почти забыто (хотя древние рукописи тоже переписывали в монастырях: поэтому они сохранились).

Позднее обращали внимание прежде всего на темные стороны Средневековья: аскетизм и фанатизм, религиозные войны, отрицание и даже преследование светской культуры. «Века были не то что средние, а просто-напросто плохие», — пошутил один писатель.

На самом деле, на Средние века, как и на любую историческую эпоху, не стоит смотреть свысока. В мировой истории это тысячелетие было очень важным.

В христианстве утверждается новое понимание человека. Зависимый в конечном счете от воли Бога, он в то же время получает свободу выбора между добром и злом, приобретает ответственность за свое земное существование, которое может либо спасти его душу, либо погубить ее.

Средневековая литература обращена к высоким темам: размышлениям о человеческой природе, о смысле истории, «О Граде Божьем» (так назывался знаменитый трактат Блаженного Августина). Однако она более канонична и социально иерархична, чем литература Античности. Изображение значительных личностей — царей, полководцев, религиозных подвижников — занимает в ней центральное место. Но даже эти образы представляются однопланово, статично — без исторического объяснения и психологической разработки.

«Основной интерес для писателей Средневековья представлял человеческий поступок, деяние, жест, но в очень ограниченном и условном наборе ситуаций. Также — и мир человеческих переживаний. Приметы вещного мира также давались изолированно; пропорции между ними не были соблюдены. Поэтому они не складывались в полную реалистическую картину окружающего мира», — утверждает А. Д. Михайлов (История всемирной литературы. Т. 2. Введение. 1984).

В Новое время первой вступила Италия, а за ней и другие европейские культуры и литературы (английская, французская, испанская). Эта эпоха оказалась уже вдвое короче Средневековья (XV–XIX вв.).

Новое время начинается со смены философской и культурной доминанты. На смену прежним представлениям о человеке как игрушке богов (Античность), человеку, вступающем в личные отношения с Богом, но все-таки зависящем от него (Средневековье), приходит гуманизм, вера в беспредельность человеческих сил и возможностей. В центре новой картины мира оказывается человек как таковой, человек сам по себе. Этот образец мыслители и художники Нового времени — через голову Средневековья — находят в идеализированной Античности.

«Много есть чудес на свете, / Человек — их всех чудесней», — декламирует хор в начале трагедии Софокла «Антигона». Эти слова могли бы стать девизом, эпиграфом, формулой Нового времени, которое обычно членят на века-эпохи.

Новое время начинается с *эпохи Возрождения* (фр. Ренессанс), вершиной которого стала итальянская культура XVI века (так называемое Высокое Возрождение). Великих архитекторов, художников, писателей, мыслителей объединило общее мирозерцание.

«Если сравнивать человека Возрождения с его средневековым предшественником, то представляется, будто он внезапно, словно перепрыгнув через несколько ступенек, поднялся практически до статуса сверхчеловека. Человек отныне стал смело проникать в тайны природы как с помощью науки, так и своим искусством. <...> Он неизмеримо расширил пределы известного дотоле мира, открыл новые материки и обогнул весь земной шар. Он осмелился бросить вызов традиционным авторитетам и утверждать такую истину, которая основывалась на его собственном суждении. Он был способен оценить сокровища классической культуры и вместе с тем был волен вырваться за старые границы, чтобы устремиться к совершенно новым горизонтам. <...> Человек уже не был более таким ничтожным, как раньше, в сравнении с Богом, Церковью или природой. <...> Ренессанс неустанно порождает все новые образцы возможных достижений человеческого духа...» (Р. Тарнас. «История западного мышления»).

Замечательную формулу Возрождения предложил французский писатель-гуманист Ф. Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532–1552). Устав описанной им Телемской обители, идеального, утопического «антимонастыря», противопоставленного реальным монастырям с их строгими правилами и обрядами, состоит из одного правила: «Делай что хочешь».

Однако такая беспредельная свобода человеческой личности, основанная на вере в его добрую, гармоническую природу, вскоре обнаруживает оборотную сторону. Злодеи из трагедий У. Шекспира (Ричард III, Макбет в одноименных пьесах, Яго в «Отелло», Клавдий в «Гамлете») тоже подчиняются собственным желаниям, которые толкают их на ужасные преступления, позволяющие достигнуть власти, удовлетворить чувство мести или ревности.

Художники Возрождения показывают, как прекрасный принцип *делай что хочешь* превращается в разрушительное для человека и мира *все позволено*. Между этими полюсами и разворачиваются мысль и творчество последующих эпох.

Семнадцатый век в культуре Нового времени не имеет специального названия. В нем обычно выделяют два противостоящих друг другу направления: *классицизм*, подчинивший, сковавший ренессансного безграничного человека системой общественных и эстетических норм, и *барокко* (буквальное значение в итальянском языке — причудливый, странный), отразившее трагическое разочарование в ренессансном идеале человека, выраженное в метафорически пышной, напряженной, «темной» форме.

Восемнадцатый век современники называли веком Разума, а историки определяют как *эпоху Просвещения*. Она наследует ренессансную веру в человека, но придает ей конкретный, социальный характер.

Пафосом века становится борьба с накопившимися за тысячелетия человеческой истории оковами: освобождение личности от власти религии и церкви, от абсолютизма, от «предрассудков» обыденной жизни, семейной и частной.

«Человек по природе добр», — утверждал Руссо. «Свобода, равенство, братство» — таков был главный лозунг французского Просвещения, подхваченный по всей Европе, в том числе и в России.

Вершиной и трагедией Просвещения стала Великая французская революция 1789–1794 годов, в которой идеалы просветителей вроде бы осуществились: была свергнута монархия, существенно ограничена роль церкви, равные права получили все сословия французского общества.

Но первый решительный порыв к свободе под просветительскими лозунгами вскоре обернулся гильотиной, на которой казнили не только свергнутого короля Людовика XVI и его жену Марию-Антуанетту, но и многих революционеров. Выходом из гражданских междоусобиц стало воцарение Наполеона (1796).

В литературе и культуре этого века обычно выделяют три направления: *просветительский классицизм*, наследующий нормативные принципы классицизма предшествующей эпохи, *просветительский реализм*, продолжающий традиции литературы Возрождения, и возникающий в самом конце эпохи (с 1770-х годов) *сентиментализм*.

Французская революция стала концом века Просвещения и началом новой эпохи. *Девятнадцатый век* продолжает защиту гуманистических ценностей, придав им более широкий, демократический характер. Его своеобразие в литературе определяется взаимоотношением *романтизма* и *реализма*. В конце эпохи начинают возникать новые направления, полное развитие которых придется уже на следующую эпоху.

Границей между Новым и Новейшим временем стала Первая мировая война (1914), поставившая под сомнение многие прежние представления и ценности, обозначившая процесс, который А. А. Блок назвал *крушением гуманизма*. На *двадцатый век* пришлось две мировые войны, холодная война, бурный расцвет науки и техники, средств сообщения и связи, принципиально изменивших мир, сделавших его «плоским», превратившим его в «большую деревню». Развитие литературы и искусства в эту эпоху характеризуется возникновением, а часто и скорой гибелью, многочисленных направлений, объединенных общим названием *модернизм*.

В Новейшем времени человечество пока прожило около века, хотя уже не раз звучали призывы вырваться из него во время еще более новое — информационной цивилизации, постмодернизма, постчеловечества, конца истории.

Русская культура не знала Античности. Она усваивалась уже в последующих отражениях, через влияние Византии и Европы. Но это влияние оказалось прочным и глубоким. Знание античной мифологии и культуры было обязательным для писателя и просто образованного человека XVIII и первой половины XIX века. Лишь позднее оно становится не столь важным, заменяясь другими ориентирами.

Нашей «античностью», древностью было Средневековье, которое, однако, тоже затянулось. Россия «пропустила» и Возрождение как особую культурную эпоху. Однако интенсивное, бурное развитие нашей словесности в XVIII–XIX веках компенсировало это отставание и превратило ее в глазах мира в «святую русскую литературу» (Т. Манн).

Вечные образы: словарь культуры

Герои: типы и сверхтипы

Уже известный нам Аристотель в «Поэтике» выделил две основные части трагедии — фабулу и характер (персонажа). Образ человека определяет структуру художественного произведения классической эпохи («романы без героев» попытаются сочинять лишь писатели-модернисты в XX веке).

Однако характер не в аристотелевском, а в современном смысле слова — как *противоречивый и развивающийся образ героя* — появился в литературе далеко не сразу. Долгое время она, опираясь на мифологические образы, создавала колоритные, но однозначные, одноплановые типы.

Различие типа и характера, с обычной для него простотой и ясностью, определил Пушкин, сравнив изображения скупца и лицемера у Шекспира и Мольера.

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок (герой «Венецианского купца». — *И. С.*) скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер (имеется в виду герой комедии «Тартюф, или Обманщик». — *И. С.*) волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело (персонаж драмы Шекспира «Мера за меру». — *И. С.*) — лицемер, потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» («Table talk» <Застольные разговоры>, 1830).

Как типы, так и характеры иногда ожидает сходная — и счастливая для писателя — судьба. Они забывают о своем авторе, выходят за границы породившего их художественного мира и становятся обозначением фундаментальных, глубинных свойств человеческой личности. Тогда их называют *вечными, вековыми, мировыми, общечеловеческими, универсальными образами* или *сверхтипами*.

К ним обращаются другие писатели, по мотивам исходных произведений пишутся оперы и картины, ставятся спектакли и кинофильмы. Но самое главное, такие образы помогают понять окружающих нас людей, становятся *азбукой жизни*.

Это свойство вечных образов хорошо описал В. Г. Белинский, подчеркнув их способность «переписывать» историю: «Для поэта не существуют мелкие и случайные явления, но только одни идеалы или типические образы, которые относятся к явлениям действительности, как роды к видам, и которые, при всей своей индивидуальности и особенности, заключают в себе все общие, родовые приметы целого рода явлений в возможности, выражающих собою одну известную идею. И потому каждое лицо в художественном произведении есть представитель бесчисленного множества лиц одного рода, и потому-то мы говорим: этот человек настоящий Отелло, эта девушка совершенная Офелия. Такие имена, как Онегин, Ленский, Татьяна, Ольга, Зарецкий, Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, Хлестова, Сквозник-Дмухановский, Бобчинский, Добчинский, Держиморда и прочие, — суть как бы не собственные, а нарицательные имена, общие характеристические названия известных явлений действительности. И потому-то в науке и искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности, — и художественное произведение, основанное на вымысле, выше всякой были, а исторический роман Вальтера Скотта, в отношении к нравам, обычаям, колориту

и духу известной страны в известную эпоху, достовернее всякой истории» («Стихотворения М. Лермонтова», 1840).

Белинский перечисляет множество персонажей, преимущественно русских писателей, превратившихся в нарицательные имена. Их точнее называть сверхтипами. Но далеко не все из них приобрели мировой характер, стали поистине универсальными. Число таких типов много меньше. Они возникают в ранние эпохи развития культуры: в фольклоре, в Античности, в эпоху Возрождения. Но даже если изначально эти образы имеют фольклорный характер, нужен конкретный автор, благодаря которому подобный герой включается в определенный сюжет, приобретает завершенность и наглядность.

Прежде чем стать *вечным*, герой, как и история народа, принадлежит поэту.

Царь Эдип: трагедия незнания

Царь Эдип — один из главных персонажей так называемого фиванского мифологического цикла, действие которого связано с городом Фивы. История Эдипа сложна, даже запутанна и начинается издалека.

Однажды царь Фив Лай отплатил страшной неблагодарностью за гостеприимство соседа, царя Пелопса. Лай похитил его сына и увез его в Фивы. Пелопс проклял неблагодарного, пожелав, чтобы Лай был наказан за свое вероломство смертью от руки собственного сына.

Однако Лай, женатый на Иокасте, долгое время был бездетен. Он отправился в Дельфы к богу Аполлону, чтобы узнать о причинах этого, и получил ответ от Аполлоновой жрицы-прорицательницы, пифии: «Исполнится проклятие Пелопса! У тебя будет сын, и ты погибнешь от его руки».

Лай испугался предсказания и попытался избежать его. Когда стало известно, что у него будет ребенок, он решил, что убьет сына сразу после рождения. Новорожденному прокололи сухожилия, и рабу было приказано отнести его в лес на растерзание зверям. Однако он пожалел младенца и передал пастуху, который отнес мальчика другому бездетному царю Полибу. Ребенок был назван Эдипом (буквально: *с опухшими ногами*) и воспитан в царской семье, как собственный сын.

Однажды на дружеской пирушке Эдипа назвали приемышем. Полиб и его жена Мeroпа не раскрыли ему тайны, и он отправился за разъяснениями в Дельфы. Там Аполлон устами пифии повторил страшное предсказание: «Ты убьешь отца, женишься на своей матери, и от этого брака родятся дети, проклятые богами и ненавидимые людьми».

Эдип тоже пытается избежать его. Он не хочет возвращаться домой и отправляется куда глаза глядят, решаясь стать вечным скитальцем. Но совсем скоро на перекрестье трех дорог он встречает колесницу с каким-то богатым стариком и его слугами. Между путниками возникла ссора, Эдип ударил старика посохом, и тот умер. В схватке Эдипу удалось убить и всех слуг, кроме одного, которому удалось бежать.

После этого дорожного происшествия Эдип появился в Фивах, спас город от страшного чудовища, Сфинкса, разгадав его загадку («Кто утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?»), по желанию граждан был провозглашен царем, женился на вдове погибшего Лая Иокасте, имел четырех детей и мудро правил городом много лет.

Но однажды Аполлон наслал на город ужасную болезнь, и Креонт, брат Иокасты, отправившийся в Дельфы за очередным разъяснением, принес странное предсказание: «Граждане должны изгнать или даже казнить убийцу

прежнего царя Лая». В заботах о судьбе города Эдип начинает расследование, поиски убийцы.

Софокл (около 496—406 до н. э.), один из трех великих греческих драматургов (ко времени написания пьесы ему было уже семьдесят пять лет), напоминает эти известные экспозиционные детали по ходу действия. Само же действие «Эдипа-царя» (429 до н. э.) строится почти как детектив, как напряженная разгадка предсказания Аполлона.

Сначала предсказатель Тиресий, несмотря на гнев царя, намекает на виновника постигших Фивы бед:

Хоть зорек ты, а бед своих не видишь —
Где обитаешь ты и с кем живешь.
Ты род свой знаешь? Невдомек тебе,
Что здесь и под землей родным ты недруг
И что вдвойне — за мать и за отца —
Наказан будешь горьким ты изгнаньем.
Зришь ныне свет — но будешь видеть мрак.

(«Эдип-царь», перевод С. Шервинского)

Затем Креонт, Иокаста, вестник постепенно приближают Эдипа к разгадке. Наконец старый пастух, которому когда-то приказали отнести ребенка в лес, называет его истинных родителей.

Эдип приходит к страшному выводу: причина несчастий Фив в нем самом. Убитый им в давней дорожной ссоре старик — его отец Лай. Его жена Иокаста является одновременно и его матерью. Его дети родились в результате кровосмешения, инцеста (брака близких родственников).

В основе трагедии Софокла — вроде бы цепочка случайностей, за которыми проявляется последовательно разворачивающаяся закономерность, железная поступь судьбы. Пытаясь избежать известного ему предсказания, Эдип на самом деле осуществляет его. Родовое проклятие и божественная воля оказываются сильнее человеческих усилий, даже если этот человек — царь. Разгадав загадку Сфинкса о человеке вообще (ребенок ползает на четвереньках, в зрелости человек ходит на двух ногах, а в старости опирается на палку), Эдип разрешает загадку своей судьбы, когда уже ничего нельзя изменить.

Трагический финал неизбежен. Иокаста, не выдержав страшной правды, покончила с собой. Эдип же ослепляет себя, выкалывает глаза золотой застежкой Иокасты. Это поступок сильного человека, настоящего героя.

Эдип не оправдывает себя незнанием или заслугами перед гражданами Фив. Он берет на себя ответственность за бессознательное преступление и совершает суд над собой. Как и положено в классической трагедии, завершает действие хор. Он обращается к зрителям, формулируя мораль, итог произошедшего:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас: Эдип,
И загадок разрешитель, и могущественный царь,
Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,
Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!
Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.

К жизни Эдипа Софокл вернулся еще раз, девяностолетним, в трагедии «Эдип в Колоне», поставленной уже после его смерти (401 г. до н. э.).

Несчастья делают слепого Эдипа настоящим мудрецом. «„Слепоте зрячести“ физически зрячего, но при этом внутренне духовно слепого Эдипа, преступника

поневоле, противопоставляется „зрячесть слепоты“ <...> физически слепого, но при этом внутренне духовно прозревшего Эдипа в Колоне. <...> Трагедия „Эдип“ — трагедия слепоты и прозрения» (Я. Э. Голосовкер. «Логика мифа»).

Эдип странствует по Греции в сопровождении верной дочери Антигоны. Согласно новому предсказанию богов, он станет покровителем той страны, где его постигнет смерть. Вопреки желанию родственников, Эдип отказывается вернуться в Фивы и умирает в Колоне, близ Афин (родном городе Софокла).

Трагедия судьбы несчастного Эдипа в первой пьесе сменяется прославлением и оправданием царя в «Эдипе в Колоне». Но вечным образом стал именно первый, трагический Эдип.

«Царь Эдип» — *трагедия Судьбы, Рока* (у греков было специальное понятие «мойра», которое точнее всего переводят русским «доля») и одновременно трагедия *человеческого незнания*. Эдип пытается избежать предсказания богов, но оказывается бессилён перед их волей.

Человек не может до конца знать разгадку своей судьбы, но все равно принимает ответственность за нее, за свои, пусть даже невольные, поступки и преступления.

«„Эдип-царь“ показал, что при всех обстоятельствах и даже перед лицом сурового наступления на него Рока человек всегда может сохранить свое величие и уважение к себе.

Трагическая угроза всесильна по отношению к его жизни, но она ничего не может сделать против его души, против силы его духа» (А. Боннар. «Греческая цивилизация», 1958–1962).

Такой Эдип существовал в истории культуры почти две с половиной тысячи лет, становясь предметом не только все новых объяснений и постановок пьесы Софокла, но и новых произведений по мотивам мифа. Пьесы об Эдипе писали древнеримский философ Сенека, французские классицист П. Корнель и просветитель Вольтер, английский поэт-романтик П. Шелли, русский драматург В. Озеров.

Однако в начале XX века этот вечный образ ждала неожиданная судьба. Один из самых известных психологов, Зигмунд Фрейд (1856–1939), превратил образ Эдипа в инструмент своей теории. Фрейд считал, что каждому ребенку в раннем детстве присущ *эдипов комплекс*: бессознательное влечение к родителю противоположного пола и агрессия, даже ненависть к родителю того же пола (позднее последователи Фрейда придумали для девочек термин, заимствованный из другого античного мифа, *комплекс Электры*, оставив имя Эдипа только за мальчиками). Потом это чувство исчезает, однако бессознательно влияет на всю последующую жизнь человека, прежде всего его любовные отношения (Фрейд вообще придавал огромное значение бессознательному в человеческой жизни, которое специалист может выявить только путем специальной работы, психоанализа).

Эдипов комплекс Фрейд обнаружил у другого знаменитого персонажа трагедии, ставшего вечным образом, — принца Гамлета У. Шекспира. «Гамлет способен на все, только не на месть человеку, который устранил его отца и занял его место у матери, человеку, воплотившему для него осуществление его вытесненных детских желаний. Ненависть, которая должна была бы побудить его к мести, заменяется у него самоупреками и даже угрызениями совести, которые говорят ему, что он сам, в буквальном смысле, не лучше, чем преступник, которого он должен покарать. Этим я лишь перевожу в сферу сознания то, что бессознательно дремлет в душе героя; если кто-нибудь назовет

Гамлета истериком, то я сочту это лишь выводом из моего толкования» (З. Фрейд. «Толкование сновидений»).

Таким образом, трагический герой превращается у Фрейда в истерика, так и не преодолевшего детские комплексы.

Фрейдизм стал в XX веке очень популярной теорией. Последователи видели в нем абсолютную истину и находили эдипов комплекс у многих литературных персонажей и пациентов психиатрических клиник. Однако другие ученые считают теорию Фрейда скорее его фантазией, не имеющей отношения ни к реальной психической жизни ребенка, ни тем более к сюжету трагедии Софокла и античного мифа. Психоаналитическое истолкование является лишь одним из возможных вариантов понимания вечного образа — и не самым убедительным.

Поэт С. М. Соловьев, племянник известного философа В. С. Соловьева, в начале XX века написал стихи, в которых сливаются греческий и крымский пейзажи, а вечный странник Эдип незаметно превращается в современного человека, снова и снова разгадывающего загадку своей судьбы.

Покоятся в молчанье строгом

Обломки первобытных глыб.

Когда-то по таким дорогам,

Быть может, странствовал Эдип.

Встает луна, как щит багровый,

И море дышит тяжело,

И ночь на Карадаг суровый

Простерла черное крыло.

Не ждет ли Сфинкс на перекрестке

Средь этих выжженных пустынь?

Колючи камни, травы жестки,

И пахнут мята и полынь.

(«Киммерия», 1926)

Комедия Данте: смелость изобретения

Главными событиями в богатой драматическими перипетиями жизни Данте Алигьери (1265–1321) стали любовь и изгнание.

Он родился во Флоренции. (В Средневековье и вплоть до XIX века Италия была раздроблена, делилась на мелкие города-государства, поэтому родиной итальянцы обычно считали именно город.) В девять лет (символический возраст: это трижды повторенная троица, число, отражающее порядок мироздания) Данте встретил восьмилетнюю девочку, Беатриче Портинари, о которой не известно ничего, кроме того, что рассказал сам поэт.

«Любовь воцарилась над моей душой, которая тотчас же была обручена ей, и обрела надо мной такую власть и такое могущество ради достоинств, которыми наделило ее мое воображение, что я принужден был исполнять все ее желания вполне» («Новая жизнь», 1295; перевод А. Эфроса).

Прошло целых девять лет до новой встречи, Беатриче вышла замуж, родила нескольких детей и умерла в 1290 году (ей было всего двадцать три года), но она осталась вечной любовью Данте и стала главной героиней его творчества.

В эпоху Данте Италию потрясала политическая борьба гибеллинов (сторонников германских императоров) и гвельфов (приверженцев власти папы римского). Гвельфы, в свою очередь, разделились на черных (сторонников твердой папской власти) и белых (настаивающих на самостоятельности города), причем черные гвельфы подозревали белых в симпатии к гибеллинам.

Данте оказался в партии белых гвельфов. После захвата власти во Флоренции черными гвельфами он был обвинен в должностных преступлениях и, покинув Флоренцию в 1301 году, больше не вернулся в родной город. Заочно он был приговорен к сожжению на костре и гордо отказался от публичного покаяния в городской церкви, которое было условием прощения и возвращения. Данте скитался по другим итальянским городам, жил в Вероне, Болонье, побывал в Париже, а умер и похоронен в маленькой Равенне. Приговор поэту городской совет Флоренции отменил лишь в ХХI веке.

Известный портрет «сурового Данта» (Пушкин) «с профилем орлиным» (Блок) недостоверен: на самом деле никто не знает, как выглядел Данте. Его облик рисуют на основе его произведений.

После смерти возлюбленной Данте тоже женился, у него родилось несколько детей (дочь называли Беатриче), но эпоху изгнания он провел в разлуке с женой, и она ни одним словом не упоминается в его сочинениях. «Владычицей его помыслов» навсегда осталась Беатриче. Ей было посвящено первое крупное произведение Данте, книга стихов с прозаическими комментариями «Новая жизнь» (1295). Ее образ оказывается центральным и в главном произведении Данте, «Комедии» (1307–1321), которое поэт, к счастью, успел завершить незадолго до смерти.

В одном из писем Данте пояснил: в соответствии с традицией, комедией, в отличие от трагедии, называется всякое поэтическое произведение среднего стиля с устрашающим началом и благополучным концом, написанное на народном языке. Но для потомков эта характеристика отделилась от жанрового определения драмы и стала именем собственным, обозначением именно дантовского создания. Через два с лишним века, в 1555 году, венецианский издатель добавил в заглавие эпитет, который сросся с авторским определением.

«Последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени», — сказал о Данте Ф. Энгельс. «Божественная комедия» действительно оказалась произведением пограничным: опираясь на средневековые знания о мире, обобщая их в форме грандиозной *поэмы-энциклопедии*, ее автор, как это свойственно поэтам Нового времени, смело ломает каноны, глубоко и психологически противоречиво описывает свою душевную жизнь. Данте был «единственным из средневековых поэтов, овладевшим готовым сюжетом не с внешней литературной целью, а для выражения своего личного содержания» (А. Н. Веселовский).

В основе композиции поэмы — характерная для Средневековья тема странствия души по загробному миру, который, согласно доктрине католической церкви, делится на ад, чистилище и рай (в православии вера в чистилище отсутствует).

Однако в эту аллегорическую картину Данте с первых же строк вписывает самого себя.

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несущу!

Так горек он, что смерть едва ль не слаще.

Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаше.
(«Ад», *песнь первая*;
перевод М. Л. Лозинского)

Так мог бы начать элегию какой-нибудь романтический поэт. Но Данте так начинает грандиозную поэму, в которой традиционные образы, аллегии и символы сочетаются с конкретным изображением пейзажей и персонажей, в том числе обстоятельств собственной жизни.

Спутником Данте, его проводником по аду и чистилищу становится знаменитый древнеримский поэт Вергилий, автор эпической поэмы «Энеида», продолжающей традиции гомеровской «Илиады». Однако на пороге рая он исчезает, уступая место другому проводнику (заметим: это происходит в *тридцатой песни* «Чистилища»).

Возникшая с завешенным челом
Средь ангельского празднества — стояла,
Ко мне чрез реку обратясь лицом. <...>

«Взгляни смелей! Да, да, я — Беатриче.
Как соизволил ты взойти сюда,
Где обитают счастье и величье?»

Беатриче проводит поэта по девяти сферам рая к созерцанию высшего неизреченного Света, который тем не менее тоже надо описать. «Божественная комедия» оканчивается стихом, в котором концентрируется содержание этого грандиозного сооружения, поэмы-собора.

И тут в мой разум грянул блеск с высот,
Неся свершение всех его усилий.

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,

Любовь, что движет солнце и светила.
(«Рай», *песнь тридцать третья*)

В поэме Данте (эту подсказку дал он сам), во многих ее образах, обычно видят *прямой, буквальный и переносный, аллегорический* смыслы.

Любовь, о которой говорится в последней строфе, тоже многозначна. Любовь к женщине, которую Данте пронес через всю жизнь, превращается в конечном счете в философское понятие, Божественную любовь, *любовь как основу мироздания*. «Беатриче, в одно и то же время, и чувство, и идея, и воспоминание, и принцип, объединившиеся в одном образе» (А. Н. Веселовский).

Вся логика поэмы Данте ведет к финалу, к последнему стиху. Но на следующие поколения наибольшее впечатление произвели не картины Божественного света, а *Дантов ад* с предупреждением на вратах: «*Входящие, оставьте упования*» (в другом, более раннем переводе Д. Мина: «*Оставь надежду, всяк сюда входящий*»).

Ад оказался самым населенным местом поэмы. Там очутились разные грешники: сладострастники и чревоугодники, скупцы и расточители, еретики и насильники, воры, лицемеры, предатели, включая самого страшного — предавшего Христа Иуду. Но там же, в аду, помещены неверная жена и ее любимый (знаменитая история Франчески и Паоло), политические противники

Данте, античные поэты и философы, язычники, не знавшие Христа (они оказались в самом легком, первом круге, вместе с некрещеными младенцами).

Пейзажи ада, картины разнообразных мучений (здесь Данте опирался на мощную традицию средневековых странствий и видений) поражали читателей, многие верили, что поэт действительно побывал на том свете. Однако материал для этих страшных изображений Данте черпал из того, что видел вокруг, читал и знал о человеческой истории. «Загробный мир не противопоставляется реальной жизни, а продолжает ее, отражает существующие в ней отношения» (С. С. Мокульский. «Данте»).

Уже средь новых пыток я опять,
Средь новых жертв, куда ни обратиться,
Куда ни посмотреть, куда ни стать.

Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной;
Всегда такой же, он все так же длится.

Тяжелый град, и снег, и мокрый гной
Пронизывают воздух непроглядный;
Земля смердит под жидкой пеленой.

Трехзевый Цербер, хищный и громадный,
Собачьим лаем лает на народ,
Который вязнет в этой топи смрадной.

Его глаза багровы, вздут живот,
Жир в черной бороде, когтисты руки;
Он мучит души, кожу с мясом рвет.
(«Ад», *песнь шестая*)

Поразительны не только разнообразие, но и единство дантовского замысла, его продуманность — от отдельного слова и детали до общей структуры (не забудем, что работа над поэмой шла почти полтора десятилетия). В основе композиции лежат «Божественная» цифра три и производная от нее девятка. «Весь загробный мир очутился законченным зданием, архитектура которого рассчитана во всех подробностях, определения пространства и времени отличаются математическою и астрономическою точностью; имя Христа рифмуется только с самим собой и не упоминается вовсе, равно как и имя Марии, в обители грешников. Во всем сознательная, таинственная символика <...>; число три и его производное, девять, царят невозбранно: трехстрочная строфа (терцина), три кантики Комедии; за вычетом первой, вводной песни на Ад, Чистилище и Рай приходится по 33 песни, и каждая из кантик кончается тем же словом: звезды (*stelle*); три символических жены, три цвета, в которые облечена Беатриче, три символических зверя, три пасти Люцифера и столько же грешников, им пожираемых; тройственное распределение Ада с девятью кругами и т. д.; девять уступов Чистилища и девять небесных сфер. <...> И все это соединяется с другой, на этот раз поэтической последовательностью, которая заставляет нас любоваться скульптурной определенностью Ада, живописными, сознательно бледными тонами Чистилища и геометрическими очертаниями Рая, переходящими в гармонию небес» (А. Н. Веселовский. «Данте Алигьери»).

А. С. Пушкин говорил о характерной для Данте «смелости изобретения» и замечал, что «единый план „Ада“ есть уже плод высокого гения».

Через сто лет другой поэт, О. Э. Мандельштам, написал книгу «Разговор о Данте» (1933), в которой, определяя «Божественную комедию» как «кристаллографическую фигуру, то есть тело», с восхищением и ужасом восклицал: «Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник» (на самом деле стихов в поэме даже больше — 14 233).

Вечным в истории культуры стал не какой-то конкретный персонаж дантовского создания, а сам образ великого флорентинца, создавшего грандиозную Книгу, универсальную Комедию человеческой жизни, от которой уже неотделим эпитет «Божественная».

Через шестьсот лет русский поэт, оказавшись у гробницы Данте, написал монолог от его лица, представил его нашим современником, размышляющим о том же несовершенстве мира, предательстве, любви, жизни и смерти.

Мне мачехой Флоренция была,
Я пожелал покоем в Равенне.
Не говори, прохожий, о измене,
Пусть даже смерть клеймит ее дела.

Над белой усыпальницей моей
Воркует голубь, сладостная птица,
Но родина и до сих пор мне снится,
И до сих пор я верен только ей.

Разбитой лютни не берут в поход,
Она мертва среди родного стана.
Зачем же ты, печаль моя, Тоскана,
Целуешь мой осиротевший рот?

А голубь рвется с крыши и летит,
Как будто опасается кого-то,
И злая тень чужого самолета
Свои круги над городом чертит.

Так бей, звонарь, в свои колокола!
Не забывай, что мир в кровавой пене!
Я пожелал покоем в Равенне,
Но и Равенна мне не помогла.
(Н. Заболоцкий.
«У гробницы Данте», 1958)

Гамлет и Дон Кихот: мысль и действие

Важной эпохой создания вечных образов, мастерской культуры стала эпоха Возрождения. Два персонажа, странствия которых по векам продолжают, появились одновременно, в самом начале XVII века.

В 1601 году английский драматург Уильям (Вильям) Шекспир (1564–1616) написал, а лондонский театр «Глобус» поставил трагедию «Гамлет». Шекспир, конечно, не подозревал, что его, сына перчаточника из маленького городка Стратфорда, будут называть Великим Бардом, самым известным драматургом

всех времен и народов и одновременно сомневаться в его творческих способностях, подыскивая для знаменитых драм других, более подходящих авторов — от аристократа лорда Рэтленда до знаменитого философа Ф. Бэкона (любопытно, что в первой постановке пьесы Шекспир играл роль Призрака).

«Гамлет» — самая известная пьеса мировой драматургии, количество постановок, переводов и объяснений которой не поддается исчислению.

Впервые историческую легенду о жившем в IX веке принце Амлете рассказал старинный датский летописец Саксон Грамматик (1200). Почти через четыреста лет она привлекла внимание французского писателя Ф. де Бельфоре («Трагические истории», 1580), а затем стала сюжетом несохранившейся анонимной трагедии соотечественника Шекспира (1589).

Однако мало ли было в древности несчастных наследников и кровавых историй! Вряд ли кто-либо серьезно интересовался бы этим смутным историческим персонажем, если бы не Шекспир. Гамлет стал вечным образом благодаря не историку, а поэту.

Формально «Гамлет» принадлежит к так называемым *трагедиям мести*. В первой английской трагедии «Горбодук» (1561) ее закон был сформулирован участвующим в действии хором: «...Кровь требует крови, а на смерть следует ответить смертью, ибо так в этом по справедливости установленном вечном мироздании справедливо потребовал Юпитер».

Гамлет узнает о злодейском убийстве отца, слышит завещание Призрака («Отмсти за подлое его убийство») и сразу же формулирует свою задачу: «А теперь девиз мой: / „Прощай, прощай и помни обо мне“. / Я в том клянусь» (акт 1, сцена 5; здесь и далее перевод Б. Л. Пастернака).

Мысль о мести постоянно преследует героя, но он сомневается, постоянно упрекает себя и медлит, медлит...

«О мщенье! / Ну и осел я, нечего сказать! / Я сын отца убитого. Мне небо / Сказало: встань и отомсти. А я, / Я изошряюсь в жалких восклицаньях / И сквернословьем душу отвожу, / Как судомойка!» (акт 2, сцена 2).

«Все мне уликой служит, все торопит / Ускорить месть» (акт 4, сцена 4).

На этом мучительном пути Гамлет случайно убивает повинного лишь в верности новому королю отца любимой девушки Полония, посылает на смерть друзей-предателей Гильденстерна и Розенкранца, переживает гибель Офелии и лишь в финале, почти случайно, после очередного злодейства, отравления матери, добирается до короля.

Действие трагедии между узнаванием героя о злодействе и его местью заполнено *мыслью Гамлета*.

Гамлет — один из тех ренессансных гуманистов, которые верили в величие человека и возможность его гармонии с миром. «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен Богу — разумением! Краса вселенной! Венец всего живущего!» (акт 2, сцена 2).

Эти слова могли бы стать одним из девизов, лозунгов эпохи Возрождения. Но они произносятся человеком, который уже не столько верит, сколько сомневается в этом. «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!» — восклицает Гамлет после того, что он узнал от Призрака (акт 1, сцена 5).

Чуть позднее, в полемике с Розенкранцем, взгляд Гамлета становится более мрачным:

«Гамлет. Дания — тюрьма.

Розенкранц. Тогда весь мир — тюрьма.

Гамлет. И притом образцовая, со множеством арестантских, темниц и подземелий, из которых Дания — наихудшее» (акт 2, сцена 2).

Вершиной размышлений героя становится монолог в середине пьесы. Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль Смиряться под ударами судьбы, Иль надо оказать сопротивление И в смертной схватке с целым морем бед Покончить с ними? Умереть. Забыться И знать, что этим обрываешь цепь Сердечных мук и тысячи лишений, Присущих телу. Это ли не цель Желанная? Скончаться. Сном забыться. Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ. Какие сны в том смертном сне приснятся, Когда покров земного чувства снят? Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет Несчастьям нашим жизнь на столько лет. А то кто снес бы униженья века, Неправду угнетателя, вельмож

Заносчивость, отринутое чувство, Нескорый суд и более всего Насмешки недостойных над достойным, Когда так просто сводит все концы Удар кинжала! Кто бы согласился, Кряхтя, под ношей жизненной плестись, Когда бы неизвестность после смерти, Боязнь страны, откуда ни один Не возвращался, не склоняла воли Мириться лучше со знакомым злом, Чем бегством к незнакомому стремиться! Так всех нас в трусов превращает мысль И вянет, как цветок, решимость наша В бесплодье умственного тупика. Так погибают замыслы с размахом, Вначале обещавшие успех, От долгих отлагательств.

(Акт 3, сцена 1)

Выходом из тюрьмы жизни может быть смерть, самоубийство, но человек не решается на него только потому, что посмертная неизвестность пугает его еще больше. (Шекспир, в отличие от Данте, не рассматривает тему загробного путешествия, воскресения и воздаяния.)

Так всех нас в трусов превращает мысль — одна из формул, имеющих общее значение для шекспировской пьесы.

Комментарием к гамлетовской ситуации считается знаменитый 66-й сонет Шекспира, где тоже идет речь о бегстве от зла мира в смерть, но выходом из этого безнадежного тупика оказываются любовь или дружба. Иногда в постановках пьесы сонет становится еще одним монологом Гамлета.

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живетсЯ богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,

И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.

(Перевод Б. Пастернака)

Для человека с «сердцем редкостным» (последние слова Горацио о Гамлете) месть и убийство, принцип «кровь требует крови» не восстанавливает справедливости мироздания, а обнаруживает его глубокую дисгармонию.

За четыреста лет существования пьесы было предложено множество объяснений медлительности героя, задержки его мести.

Если Шекспир написал *трагедию воли*, тогда Гамлет — глубоко *мыслящий человек со слабой волей*, падающий под тяжестью взятого на себя дела мести. Ключевой в таком понимании трагедии становится мысль из монолога о смерти: «Так трусами нас делает раздумье» (перевод М. Л. Лозинского).

Если же перед нами *трагедия борьбы*, тогда герой — *стоический, безнадежный борец* с катастрофически изменившимся временем, когда на смену старым доблестям короля-отца приходят пошлость, ложь, предательство Клавдия и его придворных. Эту тему наиболее отчетливо выражает уже приводившаяся фраза, которая в переводе А. Радловой передается наглядной — болезненно-анатомической — метафорой: «Век вывихнут. О злобный жребий мой! / Век должен вправить я своей рукой».

Б. Л. Пастернак в «Заметках переводчика» (1946–1956) назвал пьесу «драмой долга и самоотречения», «драмой высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения». Таким же сложным, совмещающим в себе шекспировского героя, Иисуса Христа и лирического героя современности предстал персонаж стихотворения «Гамлет» (1946), открывающего стихотворную часть романа Пастернака «Доктор Живаго».

Похожего Гамлета представил позднее поэт Д. С. Самойлов.

Врут про Гамлета,
Что он нерешителен.
Он решителен, груб и умен,
Но, когда клинок занесен,
Гамлет медлит быть разрушителем
И глядит в перископ времен. <...>

Гамлет медлит.
И этот миг
Удивителен и велик.

(«Оправдание Гамлета»,
1 декабря 1963 г.)

Наконец, если пьесу прочесть как *трагедию Времени*, убивающего человека, то герой — *разочарованный скептик*, который не столько борется со злом мира, сколько ужасается течению времени, меняющего и постепенно уничтожающего всех окружающих: Александра Македонского, любимого шута, его самого. «Что мешает вообразить судьбу Александрова праха шаг за шагом, вплоть до последнего, когда он идет на затычку пивной бочки? <...> Примерно так: Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах — земля, из земли добывают глину». Почему глине, в которую он обратился, не оказаться в обмазке пивной бочки?

Истлевшим Цезарем от стужи

Заделывают дом снаружи.

Пред кем весь мир лежал в пыли,

Торчит затычкою в щели.

(Акт 5, сцена 1)

В любом случае шекспировская пьеса оказывается не трагедией мести, а *трагедией мысли*.

Почти одновременно с «Гамлетом», но не в Англии, а в Испании, появился роман, в котором был создан иной — прямо противоположный — человеческий тип, тоже превратившийся в вечный образ.

Эсхил и Шекспир в силу природы драмы как жанра не могли подробно показать пространство и время, хронотоп, в котором действуют их персонажи. Их усилия были сосредоточены на разворачивании фабулы и характеристике персонажей. Данте, последний поэт Средневековья и первый — Нового времени, развернул панораму того света, в которой можно лишь угадывать современную ему Италию.

«Дон Кихот» (1605–1615) Мигеля де Сервантеса (1547–1616) — один из первых *реалистических романов* Нового времени. Приключения главного героя, драма его жизни разворачивается на широком фоне современной жизни, которую так хорошо, на своем печальном опыте, познал автор (он плавал и воевал, был в плену у пиратов и трижды сидел в тюрьме, служил торговым агентом и сборщиком податей). «Сервантес создал для нас поэзию Испании XVII века...» — заметил испанский философ Х. Ортега-и-Гассет («Размышления о „Дон Кихоте“»).

Эта открытая Сервантесом родная страна существует и сегодня: равнина Ла-Манчи, каменистые *дороги Дон Кихота*, виноградники, ветряные мельницы (сегодня они носят имена персонажей Сервантеса), маленький городок Толедо и родная деревня Дульсинеи Тобосо.

В романе, как подсчитали исследователи, 669 персонажей, но в центре оказывается лишь один, именем которого названа книга.

Завязка фабулы проста и носит иронический, комедийный характер (считается, что роман Сервантеса вообще начинался как пародия). Некий бедный худородный испанский дворянин, Дон Кихот из Ла-Манчи, начитавшись рыцарских романов, избирает себе в Прекрасные Дамы грубую крестьянку Альдонсу, переименованную в Дульсинею, и отправляется в путь совершать подвиги в ее честь.

Спутником высокого и худого Рыцаря печального образа становится простодушный, неунывающий толстяк — крестьянин Санчо Панса.

Расчетливый, хитрый, «земной» практик Санчо Панса часто возвращает далекого от жизни, «книжного» рыцаря на землю.

«— Помолчи, — сказал Дон Кихот. — Где ты видел или читал, чтобы странствующего рыцаря привлекали к суду за кровопролития, сколько бы он их ни учинил?

— Насчет кровопролития я ничего не слыхал и отродясь ни на ком не пробовал, — отвечал Санчо. — Знаю только, что тех, кто затевает на больших дорогах драки, Святое братство по головке не гладит, остальное меня не касается.

— Не горюй, друг мой, — сказал Дон Кихот, — я тебя вырву из рук халдеев, не то что из рук Братства. Но скажи мне по совести: встречал ли ты где-нибудь в известных нам странах более отважного рыцаря, чем я? Читал ли ты в книгах, чтобы какой-нибудь рыцарь смелее, чем я, нападал, мужественнее оборонялся, искуснее наносил удары, стремительнее опрокидывал врага?

— По правде сказать, я за всю свою жизнь не прочел ни одной книги, потому как не умею ни читать, ни писать, — признался Санчо. — Но могу побиться об заклад, что никогда в жизни не служил я такому храброму господину, как вы, ваша милость, — вот только дай Бог, чтобы вам не пришлось расплачиваться за вашу храбрость в одном малоприятном месте» (т. 1, гл. X).

Но Санчо Панса до конца верен хозяину, сердцем понимая его тягу к справедливости и добру. «Будь я с головой, давно бы я бросил моего господина. Но такая уж, видно, моя судьба и горькая доля, иначе не могу, должен я его сопровождать, и все тут: мы с ним из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может» (т. 2, гл. XXXIII).

Весь огромный двухтомный роман, как утверждал В. В. Набоков, можно разделить на сорок эпизодов, которые строятся по определенной схеме. Дон Кихот, путая реальность и свое воображение, вступает в бой с противниками за честь Прекрасной Дамы. Он воюет с купцами и стадом овец, разгоняет похоронную процессию и освобождает каторжников. Вершиной его безумно-героической деятельности становится сражение с ветряными мельницами (т. 1, гл. VIII), которые рыцарь принимает за великанов. (Благодаря Сервантесу и этому эпизоду в мировой культурный фонд вошел фразеологизм *сражаться с ветряными мельницами*, то есть *бороться с воображаемыми врагами; бесцельно тратить силы*.)

Набоков сравнил сражения героя с теннисным матчем и подвел итог побед и поражений Дон Кихота — 20 : 20. Однако большинство поражений героя — реальные: его часто избивают, обманывают, его щиплют дамы и царапают коты, он едва не тонет в реке и возвращается домой в деревянной клетке. Победы же героя главным образом духовные, относятся к области человеческих отношений: он примиряет людей, прекращает драки, помогает влюбленным, то есть вносит в мир частички добра.

Врагом Дон Кихота в конечном счете оказывается грубая, неподатливая, не подчиняющаяся его воображению реальность.

Многие эпизоды романа имеют комический характер: смех вызывают и неудачи Дон Кихота, и рассуждения неунывающего Санчо Пансы. Но постепенно интонация повествования меняется. Рыцарь печального образа превращается в настоящего рыцаря, одинокого защитника справедливости и добра. Смех, юмор сменяются пониманием и состраданием.

Роман оканчивается возвращением домой и смертью героя. Перед смертью Дон Кихот отрекается от рыцарских романов, составляет завещание и придумывает для себя новое имя: «Поздравьте меня, дорогие мои: я уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свой нрав и обычай прозванный Добрым» (т. 2, гл. LXXIV).

Последний разговор Дон Кихота и Санчо Пансы — замечательное сочетание юмора и патетики, характерное для всего романа. Оруженосец как может утешает своего господина, но тот понимает, что его жизнь кончается, и подводит итоги.

«Тут он обратился к Санчо и сказал:

— Прости, друг мой, что из-за меня ты также прослыл сумасшедшим и, как и я, впал в заблуждение и поверил, что были на свете странствующие рыцари и существуют якобы и поныне.

— Ах! — со слезами воскликнул Санчо. — Не умирайте, государь мой, послушайтесь моего совета: живите много-много лет, потому величайшее безумие со стороны человека — взять да ни с того ни с сего и помереть, когда никто тебя не убивал и никто не сживал со свету, кроме разве одной тоски. Полно вам в постели валяться, вставайте-ка, одевайтесь пастухом — и пошли в поле, как у нас было решено: глядишь, где-нибудь за кустом отыщем расколдованную сеньору Дульсинею, а уж это на что бы лучше! Если же вы умираете от огорчения, что вас одолели, то свалите все на меня: дескать, вы упали с Росинанта, оттого что я плохо подтянул подпругу, да и потом вашей милости известно из рыцарских книг, что это самая обыкновенная вещь, когда один рыцарь сбрасывает другого наземь: сегодня его одолели, а завтра — он. <...>

— Полно, сеньоры, — молвил Дон Кихот, — новым птицам на старые гнезда не садиться. Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, я — Алонсо Кихано Добрый» (т. 2, гл. LXXIV).

Даже в финальной трогательной главе Сервантес не может удержаться от литературной игры. Уже в начале второго тома Дон Кихот представал читателем тома первого и высказывал свое мнение о нем. И в финале книги он снова вспоминает о своем создателе: «Прошу <...> господ душеприказчиков, если им когда-нибудь доведется познакомиться с сочинителем книги, известной под названием Второй части подвигов Дон Кихота Ламанчского, передать ему покорнейшую мою просьбу простить меня за то, что я неумышленно дал ему повод написать такие нелепые вещи, какими полна его книга, ибо, отходя в мир иной, я испытываю угрызения совести, что послужил для этого побудительною причиною». Уходя в мир иной, Дон Кихот передает поклон своему создателю.

«Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; ему суждено было действовать, мне — описывать; мы с ним составляем чрезвычайно дружную пару...» — завершает Сервантес этот роман автора и героя.

Их ожидала разная судьба. Вскоре после смерти Сервантеса его могила затерялась, и сегодня в Мадриде можно увидеть лишь монастырь, под основанием которого она находилась. Рукописи романа тоже не сохранились.

Читатели не поверили версии о сумасшествии героя и позабыли о рыцарских романах, с которых начались приключения Дон Кихота. Герой Сервантеса сошел со страниц книги и вместе с Санчо Пансой, Альдонсой-Дульсиной-Тобосской, клячей Росинантом стал известен даже тем, кто никогда не был в Испании и даже не читал «Дон Кихота».

Одним из самых страстных почитателей книги Сервантеса был Ф. М. Достоевский. Задумывая роман «Идиот» (1868), он говорил, что хочет «изобразить положительно прекрасного человека», каким является Дон Кихот. Через несколько лет он выразился более возвышенно: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: „Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?“ — то человек мог бы молча подать „Дон Кихота“: „Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?“» («Дневник писателя». 1876. Март).

Превращение Дон Кихота из героя романа в вечный образ хорошо описал В. В. Набоков: «Перед нами интересный феномен: литературный герой постепенно теряет связь с породившей его книгой, покидает отечество, письменный стол своего создателя и место своих скитаний — Испанию. Поэтому сегодня Дон Кихот более велик, чем при своем появлении на свет. Три с половиной столетия он скакал по джунглям и тундре человеческого мышления — и приумножил свою силу и достоинство. Мы перестали над ним смеяться. Его герб — милосердие, его знамя — красота. Он выступает в защиту благородства, страдания, чистоты, бескорыстия и галантности. Пародия превратилась в образец» («Лекции о Дон Кихоте»).

Как вечный образ Дон Кихот скоро сравнился со своим современником Гамлетом. На их сопоставлении и противопоставлении построено множество работ, произведений и размышлений. Появились особые понятия *гамлетизм* и *донкихотство* (в XIX веке говорили *донкишотство*).

Одним из самых значительных опытов сравнительной характеристики стали речь и написанная по ее мотивам статья И. С. Тургенева. В ней русский писатель понял датского принца, созданного англичанином, и испанского рыцаря предельно широко, как две вечные и неотделимые друг от друга противоположности человеческой природы: бесстрашную скептическую *мысль* и тоже бесстрашное, доходящее до безрассудства *действие*.

«И вот, с одной стороны стоят Гамлеты, мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность; а с другой — полубезумные Дон Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят. Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?

Далеко бы повело нас даже поверхностное обсуждение этих вопросов.

Ограничимся замечанием, что в этом разъединении, в этом дуализме, о котором мы упомянули, мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал...» («Гамлет и Дон Кихот», 1860).

В литературе XIX века Гамлет и Дон Кихот стали и русскими типами. Они не раз вспоминаются при чтении Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чехова.

Многоликий Дон Жуан: парадоксы любви

Дон Жуан (Хуан, Джованни) — что можно понять уже из его титула, — как и Дон Кихот, родился в Испании и оказался почти ровесником Рыцаря печального

образа. (Приставка *дон* происходит от латинского слова *dominus*, господин, и относится к лицам благородного, дворянского звания.)

Впервые он появился в драме испанского драматурга Тирсо де Молины (1571–1648) «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), опиравшегося, однако, на большой фольклорный материал: легенды об оживших статуях, повесах-рыцарях и Божьей каре за богохульство. В других переводах основное свойство этого Дона выявлено более четко: распутник, обольститель.

Герой комедии соблазняет нескольких женщин, обещает одной из них, что при отказе на ней жениться Бог покарает его рукой мертвеца, но нарушает клятву. Потом, оказавшись на кладбище, он приглашает на ужин статую, стоящую на могиле когда-то убитого им старика-командора, отца еще одной обманутой женщины. Командор принимает приглашение и в свою очередь зовет Дон Жуана к себе.

И здесь страшное предсказание сбывается. В кладбищенской часовне одетые в черное слуги-призраки угощают Дон Жуана скорпионами и змеями, поят уксусом и желчью, а затем командор просит подать ему руку. Дон Жуан бесстрашно протягивает ее, чувствует чудовищное жжение, просит каменную статую об исповеди и отпущении грехов. Но — поздно. «Вышний приговор гласит: „По поступкам и возмездье!“» — произносит командор (перевод Ю. Корнеева). Сразу после этой реплики-приговора гробница вместе в два Донами, Дон Гонсало и Дон Жуаном, под удары грома проваливается в преисподнюю.

Уже в этой пьесе возник странный любовный треугольник: Дон Жуан — женщина-вдова — ожившая статуя. Образ Дон Жуана оказался неоднозначным: он предстал и смельчаком, и остроумцем, и циником, и богохульником. Но эти черты подчинялись главной: в пьесе был создан образ *страстного любовника*, обольстителя, перед обаянием которого не может устоять ни одна женщина.

Естественно, такой герой увлек многих. Уже в XVII веке Дон Жуан начинает странствия по разным странам и даже видам искусства, превратившись в вечный образ. Свою версию сюжета предлагает французский комедиограф Ж.-Б. Мольер (1665). Он привлекает австрийского композитора В. А. Моцарта, создавшего одну из самых популярных опер «Наказанный распутник, или Дон Джованни» (1787).

Рассказ (скорее, даже очерк) немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (1813) опирается на впечатление от музыки Моцарта. Близкий автору личный повествователь присутствует на представлении оперы Моцарта, потом участвует в ее обсуждении, а ночью приходит в пустой театр, чтобы еще раз насладиться впечатлением от звучавшей здесь музыки.

Сначала Гофман пересказывает традиционный сюжет, который представляется банальным и отчасти даже смешным: «Если смотреть на поэму („Дон Жуан“) с чисто повествовательной точки зрения, не вкладывая в нее более глубокого смысла, покажется непостижимым, как мог Моцарт задумать и сочинить к ней такую музыку. Кутила, приверженный к вину и женщинам, из озорства приглашающий на свою разгульную пирушку каменного истукана вместо старика-отца, которого он заколол, защищая собственную жизнь, — право же, в этом маловато поэзии, и, по чести говоря, подобная личность не стоит того, чтобы подземные духи остановили на нем свой выбор как на особо редком экземпляре для адской коллекции; чтобы каменный истукан по внушению своего просветленного духа поторопился сойти с коня, дабы

подвигнуть грешника к покаянию, прежде чем для него пробьет последний час, и, наконец, чтобы дьявол выслал самых ловких из своих подручных доставить его в преисподнюю, нагромоздив при этом как можно больше ужасов» (перевод Н. Касаткиной).

Романтически настроенный рассказчик видит в истории Дон Жуана совсем иной смысл: «Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда, от которой бурливо бежит по жилам кровь, побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здешнего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение. <...> Без устали стремясь от прекрасной женщины к прекраснейшей; с пламенным сладострастием до пресыщения, до губительного дурмана наслаждаясь ее прелестями; неизменно досадуя на неудачный выбор; неизменно надеясь обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой».

В незавершенной поэме английского поэта-романтика Дж. Г. Байрона «Дон Жуан» (1824) герой претерпевает новую трансформацию. Он становится не активным действующим лицом, а путешественником, наблюдателем, который не столько охотится за женщинами, сколько избегает их. В своих странствиях герой Байрона попадает и в Россию, он пользуется успехом при дворе Екатерины II.

Притом Жуан настолько был приятен,
Натолько гордо-скромен, так сказать,
Себя умел так ловко показать он,
Так он умел покорность проявлять,
Умел он быть и весел и занятен,
Умел он тактом шутки умерять,
Людей на откровенность вызывая,
А собственные замыслы скрывая.
(«Дон Жуан», песнь 15, строфа 82;
перевод Т. Гнедич)

Байроновская поэма о молодом человеке, герое времени, послужила одним из образцов для пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин». Но вечный любовник превратился в хандрящего русского дворянина. Однако после завершения романа Пушкину понадобился не только тип байроновского романа, но и его герой.

Немецкий романтик Гофман превратил Дон Жуана в философа, пресыщенного земными радостями и стремящегося к недостижимому небесному идеалу; русский поэт, напротив, обнаружил в Дон Жуане глубокую человеческую сущность.

В «Каменном госте» (1830) А. С. Пушкина, входящем в цикл «Маленьких трагедий», сохраняются все признаки традиционного сюжета: влюбленные в героя женщины, свидание с вдовой убитого на дуэли командора, приглашение на ужин его статуи, страшная гибель. Но Пушкин резко меняет главную черту Дон Жуана. Его Дон Гуан оказывается не обаятельным повесой, циником и богохульником (эти мотивы поэт практически не использует), а впервые глубоко полюбившим человеком, готовым на любые жертвы ради возникшего чувства.

При знакомстве с прекрасной Доной Анной он сначала выдает себя за другого человека, а потом называет свое имя и признается в убийстве мужа, потому что хочет, чтобы женщина любила не какого-то самозванца, а именно его. Любовь мгновенно меняет, преображает героя.

У ног твоих жду только приказанья,
Вели — умру; вели — дышать я буду
Лишь для тебя... <...>

На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас люблю, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

В этой маленькой трагедии герой наказывается не за цинизм или богохульство, а за измену своей сущности. Неверный любовник в конце трагедии предстает верным и пылким влюбленным. И погибает Дон Гуан смело, с именем любимой женщины на устах: «Я гибну — кончено — о Дона Анна!»

Главную мысль пушкинской маленькой трагедии так объяснял И. А. Бунин: «Новое слово, которое сказал Пушкин в своем „Дон Жуане“, заключается в том, что он освободил его от всего случайного. На протяжении всей драмы Дон Жуан Пушкина, в отличие от всех других, говорит только о любви. <...> Он < Пушкин > хотел сказать, что для него не имели значения, как для других, политические и философские мысли Дон Жуана. Что могут существовать, и с правом на счастье, люди, живущие для любви, для одной лишь любви; однако отнюдь не для одной только любви в „высоком“ смысле, и еще менее любви к ближнему» («Русский Дон Жуан»).

Пушкинский герой оказался поэтом подлинной, высокой поэтической любви к женщине. На эту его сущность наслаиваются самые разнообразные качества, вплоть до любви к геометрии («Дон Жуан, или Любовь к геометрии» называется пьеса швейцарского драматурга XX века М. Фриша).

«Мировая культура знает Дон Жуана гедониста и Дон Жуана бунтаря, Дон Жуана циничного и Дон Жуана сентиментального, Дон Жуана закоренелого грешника и Дон Жуана раскаявшегося, Дон Жуана губителя женщин и Дон Жуана влюбляющегося. Есть Дон Жуаны — теоретики донжуанства. И есть Дон Жуаны стихийные, живущие так, как хочется, послушные своим страстям, порывам и прихотям» (В. Е. Багно. «Дон Хуан и Дон Кихот»).

Толпы многоликих Дон Жуанов, названных своим именем или скрывшихся под национальными псевдонимами, как и полагается вечным образам, продолжают бродить по книжным страницам.

Доктор Фауст: драма познания

Фауст, подобно царю Эдипу или Дон Жуану, родился из легенд, народных преданий. В XVI веке появилась история о «знаменитом чародее и чернокнижнике», который «на некий срок подписал договор с дьяволом», Мефистофелем, вел с ним долгие беседы о том, как сотворен и устроен ад, как «быть приятным Богу и людям». Этот вопрос был запоздалым: Мефистофель отвечал, что договором с ним, подписанным кровью, Фауст «потерял лучшее свое сокровище и драгоценность — Царство Божие».

Фауст имеет и реального прототипа: доктор Иоганн Фауст действительно жил в Германии, однако о нем почти ничего не известно. *Вечного Фауста* создал

великий Гёте. Закоренелый, наказанный по заслугам грешник превратился у Гёте в сложный образ-концепцию.

Трагедия (авторское определение жанра) «Фауст» стала главным делом жизни И. В. Гёте (1749–1832). Он задумал книгу еще в юности и работал над ней около шестидесяти лет. Первая часть была опубликована в 1806 году, вторая часть — в 1825–1831 годах. Таким образом, даже непосредственная работа над «Фаустом» продолжалась четверть века.

Гёте часто сравнивают с творцами эпохи Возрождения. Он родился в эпоху Просвещения, а умер уже во время, когда развивался реализм, привычной стала научная и даже литературная специализация. Гёте же занимался и наукой (он создал оригинальную теорию цвета), и философией, и государственной деятельностью. В литературе он прославился и как лирический поэт, и как прозаик, и как драматург, и как теоретик искусства. Многие особенности его таланта отразились в «Фаусте».

Подобно «Комедии» Данте, Гёте создавал универсальную трагедию.

Два ее пролога происходят в театре и на небесах. Среди ее героев — Бог и дьявол, духи и ангелы, ведьмы и блуждающие огни, немецкие студенты и ученые, влюбленная девушка Маргарита и любящие друг друга старики Филемон и Бавкида. В изображении и размышлении Гёте хотел охватить весь мир. Но центром этой многоцветной, движущейся панорамы оказывается центральный персонаж, доктор Фауст.

В первом театральном прологе поэт заявляет о своей власти над миром и историей.

Созвучный миру строй души его —

Вот этой тайной власти существо.

<...>

Кто подвиги венчает? Кто защита

Богам под сенью олимпийских рощ?

Что это? — Человеческая мощь,

В поэте выступившая открыто.

(«Театральное вступление»;

здесь и далее перевод Б. Л. Пастернака)

Здесь же, в заключительном монологе директора театра, появляется и очень важная метафора (она есть и у Шекспира): *мир — театр*.

В дощатом этом балагане

Вы можете, как в мирозданье,

Пройдя все ярусы подряд,

Сойти с небес сквозь землю в ад.

Но, в отличие от «Божественной комедии», следующая сцена разворачивается

вовсе не в аду, а на небесах. Во втором прологе формулируется главная

проблема трагедии. Бог и дьявол, который явился к нему «на прием», спорят о

земном миропорядке, о природе человека, и Фауст становится для них объектом эксперимента.

Господь

Опять ты за свое?

Лишь жалобы да вечное нытье?

Так на земле все для тебя не так?

Мефистофель

Да, Господи, там беспросветный мрак,
И человеку бедному так худо,
Что даже я щажу его покуда.

Господь

Ты знаешь Фауста?

Мефистофель

Он доктор?

Господь

Он мой раб.

Мефистофель

Да, странно этот эскулап
Справляет вам повинность Божью,
И чем он сыт, никто не знает тоже.
Он рвется в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует у неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски ни привели.

Господь

Он служит мне, и это налицо,
И выбьется из мрака мне в угоду.
Когда садовник сажит деревцо,
Плод наперед известен садоводу.

Мефистофель

Поспоримте! Увидите воочью,
У вас я сумасброда отобью,
Немного взявши в выучку свою.
Но дайте мне на это полномочья.

Господь

Они тебе даны. Ты можешь гнать,
Пока он жив, его по всем уступам.
Кто ищет, вынужден блуждать.
(«Пролог на небе»)

Бог уверен: человек движется из мрака к свету, искания Фауста в конце концов приведут его к истине. Мефистофель собирается запутать его на этом пути, подчинить злой воле, лишит Господней благодати и, в конце концов, овладеть душой Фауста.

С этой целью он и отправляется на землю, сначала появляясь перед Фаустом в виде черного пуделя. Он выбрал нужный момент. Фауст переживает кризис, испытывает разочарование в науке, которой он занимался всю жизнь, но так и не узнал главной истины.

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком.

<...>

Пергаменты не утоляют жажды.
Ключ мудрости не на страницах книг.
Кто к тайнам жизни рвется мыслью каждой,
В своей душе находит их родник.

(«Ночь»)

Чуть позднее Мефистофель словно угадывает, подхватывает и развивает мысли Фауста: «Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо» («Рабочая комната Фауста»).

Тем не менее, возвращаясь после прогулки с найденным пуделем, Фауст открывает Библию и начинает переводить первую фразу книги Бытия.

«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.
«В начале мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в создание жизнь вдохнуть?
«Была в начале сила». Вот в чем суть.
Но после небольшого колебанья
Я отклоняю это толкованье.
Я был опять, как вижу, с толку сбит:
«В начале было дело», — стих гласит.

(«Рабочая комната Фауста»)

В этом состоянии кризиса Фауст заключает договор с дьяволом на условиях «отложенной продажи». Мефистофель будет исполнять любое желание Фауста, предложит ему все жизненные искушения и удовольствия, но сможет получить душу доктора, как только тот почувствует пресыщение и захочет остановить личное время:

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,

И мне спасенья нет из западни.
Тогда вступает в силу наша сделка,
Тогда ты волен, — я закабален.
Тогда пусть станет часовая стрелка,
По мне раздастся похоронный звон.
(«Рабочая комната Фауста»)

После заключения сделки Фауст бросается в море жизни. Но ему кажутся скучными развлечения и радости простонародья (глава «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»), он отказывается и «жить без размаху», погрязнуть в обыденности, возделывая свое поле или сад (к этой мудрости приходил герой философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм», 1759), даже визит на кухню ведьмы оставляет его равнодушным. Однако волшебное зелье ведьмы возвращает герою молодость.

Кульминация первой части «Фауста» — история любви. Герой юношески влюбляется в Маргариту (Гретхен), соблазняет ее и погружает девушку и ее семью в череду бедствий. Философская фабула приобретает здесь черты мрачного «готического» романа: от яда гибнет мать Маргариты, Фауст убивает ее брата и бежит из города. Во время шабаша ведьм, Вальпургиевой ночи, к Фаусту является призрак Гретхен, в нем пробуждается совесть, и он требует от дьявола спасения женщины, которая оказалась в тюрьме за убийство рожденного ею ребенка. На вороных конях прилетев в тюрьму и сломав засов, Фауст предлагает любимой побег, но Маргарита (в этой сцене она похожа на безумную Офелию из «Гамлета») отказывается и в ожидании казни подчиняет себя Божьей воле.

Финал первой части строится как продолжение спора Бога и дьявола в «Прологе на небесах». «Она / Осуждена на муки!» — радостно восклицает Мефистофель. «Спасена!» — звучит «голос свыше».

Гёте сочиняет не психологический роман, а философскую драму. Во второй части «Фауста» герой предстает не кающимся грешником, а человеком, который проявляет себя теперь уже не в личной жизни, а на общественном поприще. Здесь Фауст оказывается при дворе императора, потом — в таинственной пещере, потом — в глубокой древности, откуда приводит мифологическую Елену Прекрасную. Рожденный от их брака сын вскоре умирает. А Фауст получает от императора земли на берегу моря и начинает осушать их, чтобы построить общество всеобщей гармонии и счастья. Ожидая завершения работ, снова постаревший и ослепший Фауст произносит наконец магическую, давно ожидаемую Мефистофелем фразу.

Вот мысль, которой весь я предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
Жизнь и свободу заслужил.

Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,

И не сотрутся никогда они».

И, это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.
(«*Большой двор перед дворцом*»)

После этих слов Фауст умирает. Однако торжество Мефистофеля оказывается недолгим. Появляющиеся ангелы отбивают душу Фауста у бесов и уносят на небеса. Трагедия на самом деле оканчивается апофеозом: души Фауста и Маргариты встречаются и вместе они воспаряют к престолу Богоматери.

Ангелы, которые «парят в высшей атмосфере, неся бессмертную сущность Фауста», объясняют мотивы Божьего прощения:

Спасен высокий дух от зла

Произведеньем Божьим:

«Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем».

Фауст спасен благодаря своему вечному движению, беспокойству, страсти к познанию и действию. Слова «остановись, мгновенье» были его минутной слабостью, а не жизненным девизом. Смысл человеческой жизни, *конечный вывод мудрости земной* формулируется для Гёте прямо противоположным образом: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведан, / Жизнь и свободу заслужил» (перевод Н. А. Холодковского).

Образ, созданный Гёте, вступает в диалог с другими вечными образами. Фауст объединяет черты Гамлета и Дон Кихота. Подобно датскому принцу, он обнимает мир мыслью. Как и Рыцарь печального образа, он действует, активно вмешивается в жизнь, пытаясь изменить ее к лучшему.

Оригинальный взгляд на трагедию Гёте и драму Фауста предложил испанский философ (он замечательно писал и о Дон Кихоте) Х. Ортега-и-Гассет в статье, написанной к столетию со дня смерти Гёте. «Обыкновенно трагедию видели в том, что на человека обрушивалась чудовищная внешняя судьба и с неумолимой жестокостью погребала под собой несчастную жертву. Однако трагедия Фауста <...> — нечто совершенно противоположное: <...> вся драма — в том, что человек отправляется искать свою внутреннюю судьбу, являя миру образ одинокого странника, которому так и не суждено встретиться с собственной жизнью. В первом случае жизнь встречает проблемы, здесь же проблема — сама жизнь» («В поисках Гёте», 1932).

Такой взгляд помогает нам вспомнить еще один вечный образ. Судьба Эдипа демонстрировала ограниченность человеческого познания на фоне божественного всезнания, история Фауста показывает его безграничность, освященную благословением Бога.

Фауст как вечный образ — это *действующий мыслитель*, человек, стремящийся познать и преобразовать мир. Драма познания бесконечна, для этого не хватает человеческой жизни.

Не только образ гётевского Фауста превратился в вечный. Многие мысли и стихи из «Фауста» стали крылатыми словами. Немецкий писатель XX века Т. Манн, автор созданного под влиянием Гёте романа «Доктор Фаустус» (1947), услышал на представлении «Фауста» реплику простодушного соседа об авторе: «Ну и облегчил же он себе задачу! Пишет одними цитатами». Прежде чем стать цитатами, они были мыслями Гёте.

По мотивам Гёте французский композитор Шарль Гуно сочинил оперу «Фауст» (1859), которая тоже стала знаменитой, навсегда вошла в мировой музыкальный репертуар.

Фауст, как и другие вечные образы, быстро нашел пристанище в России. Замечательную «Сцену из Фауста» (1825), жанрово примыкающую к «Маленьким трагедиям», написал А. С. Пушкин. Он, наряду с Шекспиром и Данте, приписывал Гёте «смелость изобретения» и сопоставлял его главную книгу с великим произведением, одним из символов Античности: «„Фауст“ есть величайшее создание поэтического духа: он служит представителем новейшей поэзии, точно как „Илиада“ служит памятником классической древности» («О трагедиях Байрона», 1827).

С чтением книги Гёте связан сюжет тургеневской повести «Фауст» (1856). Роман о русском Фаусте мечтал написать Ф. М. Достоевский, и отблески этого замысла остались в «Братьях Карамазовых» (1880).

Позднее, уже в XX веке, М. А. Булгаков сделает эпиграфом к роману «Мастер и Маргарита» (1929–1940) обмен репликами между Фаустом и Мефистофелем: «...так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...» Воланд, вариация Мефистофеля, станет одним из главных героев романа.

Вторая часть «Фауста», как и дантовские «Чистилище» и «Рай», пользуется меньшей популярностью, чем первая. Она важна для понимания концепции Гёте, но отличается аллегоризмом и символизмом, а не страстностью и «вкусностью» изображения жизни, как часть первая.

Оптимизм Гёте, его идея *единства познания и действия* как смысла человеческой жизни и истории позднее не раз подвергались сомнению. Казалось, что эта вера слишком простодушна и страсть к познанию, воплощенная в науке, толкает человечество к гибели от страшного оружия или экспериментов с природой. Однако другие люди видят в той же науке единственное спасение от голода и болезней.

Чей *вывод мудрости земной* точнее? Вечный «Фауст» продолжает ставить вечные вопросы.

...И другие: вечные спутники

Д. С. Мережковский метафорически называл великих писателей вечными спутниками. Противостоящий судьбе и мужественно принимающий на себя вину Эдип, страдающий от разрыва времен мыслитель Гамлет, деятельный Дон Кихот, мыслящий деятель Фауст, страстный Дон Жуан стали живыми героями, *вечными спутниками* человечества.

Русская литература быстро усваивала и присваивала вечные образы. Одновременно она продолжала подобную работу, создавая типы пусть и не универсальные, но важные для нашей культуры (их можно называть национальными типами или сверхтипами). Иногда они были вариациями типов всемирных (как лишний человек — вариация Гамлета). В других случаях они вырастали из особенностей русской жизни и русской истории.

Эти типы распределяются между авторами неравномерно. Создателями многих сверхтипов были Грибоедов, Гоголь или Салтыков-Щедрин. Один писатель предлагал даже составить гоголевскую периодическую таблицу типов, подобную таблице Менделеева.

Но таких сверхтипов мало у Чехова, почти нет у Достоевского и Льва Толстого. Этих писателей больше интересовали характеры, индивидуальные особенности, а не общие свойства человека.

Разные способы изображения человека существуют в литературе, дополняя друг друга. В общий культурный словарь мировых образов входят и русские

страницы. Задача литературы заключается также в том, чтобы она пусть медленно, но пополняла словарь вечных или национальных образов. Иначе мы перестанем понимать друг друга.

«Каждый человек есть немножко Дон Кихот...» — заметил Белинский.

Через сто лет А. А. Ахматова написала стихотворение, в котором Дон Жуан и Фауст сталкиваются на улице, меняются ролями и оказываются похожими на очень знакомых людей совсем иной эпохи.

«...ты пьян,
И все равно пора нах хауз...»
Состарившийся Дон Жуан
И вновь помолодевший Фауст
Столкнулись у моих дверей —
Из кабака и со свиданья!..
Иль это было лишь ветвей
Под черным ветром колыханье,
Зеленой магией лучей,
Как ядом, залитых, и все же —
На двух знакомых мне людей
До отращения похожих?
(«Гости», 1 ноября 1943 г.)

Точно так же многие — пусть на мгновение — предстают Гамлетами, Дон Жуанами, Чацкими или Хлестаковыми. Мы часто оказываемся персонажами, статьями словаря культуры, даже не подозревая об этом.

История: от призвания до восстания

Река времен:

кто произвел великое государство?

«Надобно твердо держаться вот какого положения: время не поддается такому расследованию, как все остальные свойства предметов...» Этим словам древнегреческого философа Эпикура более двух тысяч лет.

Однако время — настолько непонятный, загадочный, волнующий всех предмет, что попытки не только «расследовать» его, но и найти наглядное поэтическое определение бесконечны. В конце XVIII века немецкий ученый Ф. Страсс придумал оригинальную карту-картину «Река времен». Откуда-то сверху, из облака, с Божественных высот, изливаются водные струи, разделяющиеся на отдельные рукава-русла. Эти символические реки, как и реальные, сливаются, расходятся, исчезают. Каждый рукав — история какого-то государства — членится на столетия и заполняется датами царствований и важнейших событий.

Русский вариант этой карты (1805) висел на стене кабинета Г. Р. Державина. Крайняя справа почти прямая «река» имела заглавие «Изобретения, открытия, успехи просвещения. Славные мужи». Она объединяла научные и культурные достижения разных народов. Среди славных мужей последнего ко времени публикации карты века — Ньютона, Вольтера, Ломоносова — был упомянут и Державин. Глядя на «Реку времен» и на свое имя в ее потоке, поэт сочинил свое последнее стихотворение.

Метафора *время-вода* — одна из самых распространенных в литературе.

О. Мандельштам назвал свою книгу «Шум времени» (1928). В ней поэт призывал «следить за веком, за шумом и прорастанием времени», прислушиваться «к нарастающему шуму века». Время и здесь косвенно

сравнивается с водой: Мандельштаму представляется *ров, провал, заполненный шумящим временем*.

В пушкинской трагедии «Борис Годунов» этот образ обнаруживает иную грань. В монологе летописца Пимена река превращается в сказочное *море-окиян*. Минувшее проходит предо мною —

Давно ль оно неслось, событий полно,

Волнуясь, как море-окиян?

Теперь оно безмолвно и спокойно,

Не много лиц мне память сохранила,

Не много слов доходят до меня,

А прочее погребло невосвратно...

Об *историческом море* вспомнит и Лев Толстой в финале «Войны и мира».

Лирический герой Мандельштама и пушкинский летописец Пимен смотрят на реку (море) времени с разных сторон. Шумящее и даже ревущее, как водопад или штормовой океан, время на далеком расстоянии превращается в ровный гул, тихий шорох, наконец — безмолвие. И только специально интересующиеся этим люди (историки) расскажут, что где-то далеко, за лесом и полями, когда-то текла огромная река.

В ближней истории проблема заключается в том, чтобы «шум» (многообразные и разноплановые имена и факты) не помешал отобрать самое важное, что позволяет нам понять время. В истории дальней задача противоположна: историкам приходится с трудом вылавливать сохранившиеся обломки из безмолвного моря забвения.

«Мирно было, — лаконично отметит летописец в „Повести временных лет“ год от Сотворения мира 6537 (1029), — в год 6554 (1046). В этом году была тишина великая». Но иногда и таких отметок годы не удостоиваются, от них остаются лишь пробелы, пересохшее русло реки времен: «В год 6424 (916). В год 6425 (917). В год 6426 (918). В год 6427 (919)».

Таким «пустым» годам, десятилетиям и даже — в очень древней истории — столетиям, в которые прошла жизнь множества людей, историк посвятит несколько строк, а читатель (ученик) лениво их просмотрит и захлопнет книгу.

Историки чаще всего имеют дело только с верхним, наиболее заметным слоем исторического течения (экономическими отношениями, государственными установлениями, переломными событиями) и людьми, которые оказываются на поверхности (царями, полководцами, крупными государственными чиновниками). В «Слове о полку Игореве» упоминается более сорока князей, но нет ни одного имени «опытных воинов» курян из дружины Святослава или погибших в битве героических воинов Игоревы полка.

«История имеет дело не с человеком, а с людьми, ведает людские *отношения*, предоставляя одиночную деятельность человека другим наукам», — утверждал, начиная свой знаменитый «Курс русской истории», В. О. Ключевский (т. 1, лекция II).

Совсем по-иному видит тот же отрезок исторической реки писатель. Л. Н. Толстой уже после создания «Войны и мира» размышлял об «Истории России с древнейших времен» учителя Ключевского, не менее известного историка С. М. Соловьева: «Читаю историю Соловьева. Все, по истории этой, было безобразие в допетровской России: жестокость, грабеж, правед, грубость, глупость, неумение ничего сделать. Правительство стало исправлять. И правительство это такое же безобразное до нашего времени. Читаешь эту историю и невольно приходишь к заключению, что рядом безобразий совершилась история России.

Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство?

Уже это одно доказывает, что не правительство производило историю.

Но, кроме того, читая о том, как грабили, правили, воевали, разоряли (только об этом и речь в истории), невольно приходишь к вопросу: что грабили и разоряли? А от этого вопроса к другому: кто производил то, что разоряли?.. Кто делал парчи, сукна, платья, камки <тонкая ткань>, в которых щеголяли цари и бояре? Кто ловил черных лисиц и соболей, которыми дарили послов, кто добывал золото и железо, кто выводил лошадей, быков, баранов, кто строил дома, дворцы, церкви, кто перевозил товары? Кто воспитывал и рожал этих людей единого корня? Кто блюл святыню религиозную, поэзию народную?» (Дневник, 4 апреля 1870 г.).

Безличной *истории-науке*, в которой «не придется и буквы на описание года жизни одного человека», Толстой противопоставлял историю-искусство. «*История-искусство*, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке» (Дневник, 5 апреля 1870 г.).

История-искусство — это, в сущности, уже литература, где общие закономерности проявляются в «одионой деятельности человека», конкретной судьбе. Настоящий писатель слышит шум времени во всем его разнообразии, оживляет разные лица и голоса.

Благодаря «Войне и миру» Отечественная война 1812 года для нас — это не только Александр I, Наполеон и Кутузов, но и капитан Тушин, Тихон Щербатый, Платон Каратаев — вымышленные герои, несущие толстовскую *мысль народную*. К сожалению, замыслы толстовских исторических романов о Петровской эпохе и о русском народе как *силе заадевающей*, осваивающей огромные пространства Европы и Азии, остались неосуществленными.

Любая история-наука, особенно краткая, остается хронологией правителей, войн и законов — *историей государства и общества*. Но не будем забывать, что имена царей и полководцев — лишь метонимия тех сложных и трудно постижимых процессов, которые связаны с множеством людей, обстоятельств и определяют течение исторических рек. Только такое понимание придает смысл жизни отдельного человека и его ощущению истории: «В океанские просторы каплею волюсь одной» (Б. Слуцкий).

Русское русло: Рюриковичи

Историю нашей страны в больших масштабах можно представить как возникновение, утверждение и гибель (или трансформацию) четырех государств: *Киевской Руси*, *Московской Руси* (государства Рюриковичей), *императорской России* (с царствующим домом Романовых), *СССР* (Союза Советских Социалистических Республик). Причем переход между ними часто занимал годы или даже столетия. Это были *смутные* времена: внутренних конфликтов, войн, в том числе гражданских, и революций. В конце XX века, с возникновением самостоятельной Российской Федерации, мы вступили в пятую реку.

Первоначальное Русское государство появляется в середине IX века в Поднепровье как великое княжество Киевское. Вторым центром собирания русских племен был находящийся на северо-западе Новгород. Своеобразие жизни на Восточно-Европейской равнине определили достаточно суровый климат (короткое лето и долгая зима диктовали человеку особый, сезонный, ритм жизни) и сочетание *леса* и *степи*.

«Лес сыграл крупную роль в нашей истории. Он был многовековой обстановкой русской жизни: до второй половины XVIII в. жизнь наибольшей части русского народа шла в лесной полосе нашей равнины. <...> Даже теперь более или менее просторный горизонт, окаймленный синеватой полосой леса, — наиболее привычный пейзаж Средней России.

Степь, *поле*, оказывала другие услуги и клала другие впечатления. Можно предполагать раннее и значительное развитие хлебопашества на открытом черноземе, скотоводства, особенно табунного, на травянистых степных пастбищах. <...> Трудно сказать, насколько степь широкая, раздольная, как величает ее песня, своим простором, которому конца-краю нет, воспитывала в древнерусском южанине чувство шири и дали, представление о просторном горизонте, окоёме, как говорили в старину; во всяком случае, не лесная Россия образовала это представление. Но степь заключала в себе и важные исторические неудобства: вместе с дарами она несла мирному соседу едва ли не более бедствий. Она была вечной угрозой для Древней Руси и нередко становилась бичом для нее» (В. О. Ключевский. «Курс русской истории», т. 1, лекция III).

Ключевыми событиями, обозначившими границы существования Древнерусского государства, были *призвание варягов* и *нашествие монголов*. Между ними прошло менее двух веков, наполненных конфликтами, оказавшими влияние на всю последующую русскую историю.

Призвание варяжских князей Рюрика, Синеуса и Трувора вскоре после возникновения русской государственности — историки до сих пор спорят, были ли они скандинавами или прибалтийскими воинами, — не являлось по европейским нормам чем-то необычным. Иноземец в качестве властителя позволял разрешить сложные споры о первенстве и старшинстве.

В «Повести временных лет», первой русской летописи, есть (возможно, легендарная) реплика послов, обращенная к варягам, которая позднее повторялась тысячекратно и стала одной из формул русской жизни: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет: приходите княжить и владеть нами».

Большая часть истории Древней Руси проходит в сражениях не только с печенегами, половцами, татаро-монголами, но и между русскими князьями. Борьба со Степью и внутренние распри оказались самыми большими проблемами нашей древней истории, которые так и не удалось решить.

Рюрик стал править в Новгороде. С его княжения (862–879) начинается более чем семисотлетняя *династия Рюриковичей*, прервавшаяся лишь в самом конце XVI века.

Однако центром объединения русских земель становится не Новгород (новгородская демократия, напротив, долгое время сопротивляется великокняжеской власти), а Киев. Сын Рюрика Игорь правил уже в Киеве. Его судьба показывает, что Рюриковичи так и не установили на Руси чаемый порядок. Князь Игорь был убит древлянами при попытке повторно собрать с них дань.

Среди многочисленных князей на киевском престоле наибольший исторический след оставили трое. В княжение правнука Рюрика Владимира Святославича (980–1015), получившего прозвище Владимир Красное Солнышко, произошло *Крещение Руси* (988). Русь стала христианским государством, наследовавшим традицию Византии, восточного православия, которую поддерживает уже второе тысячелетие. Это был грандиозный культурный сдвиг,

отразившийся как в бытовой жизни, так и в архитектуре (многочисленные храмы и монастыри), живописи (иконопись), литературе (поучения, жития святых).

Расцвета древнерусское государство достигло между правлением Ярослава Мудрого (1019–1054) и Владимира Мономаха (1113–1125).

Ярослав, Рюрикович в пятом поколении, сначала правил в Новгороде, потом, после тяжелой родственной борьбы, сопровождаемой войнами, изменами и коварством, занял киевский престол и во второй половине княжения прославился строительством храмов и монастырей, распространением на Руси грамотности и книжности, за что и получил прозвище Мудрый. При нем появилась «Русская правда», первый свод писаных законов Русского государства, и в Киеве был построен собор Святой Софии, который стал символом и украшением города.

Владимир Мономах (1053–1125), сын князя Всеволода и греческой принцессы Марии (в других источниках ее называют Анной), внук Ярослава Мудрого, Рюрикович уже в седьмом поколении, свое прозвище унаследовал от другого деда, византийского императора Константина (Мономах, *греч.* — единоборец).

Он прославился отчаянной храбростью. В конце жизни, в замечательном «Поучении», он вспоминал о юности: «А вот что я в Чернигове делал: коней диких своими руками связал я в пущах <чаще> десять и двадцать, живых коней, помимо того, что, разъезжая по равнине, ловил своими руками тех же коней диких. Два тура метали меня рогами вместе с конем, олень меня один бодал, а из двух лосей один ногами топтал, другой рогами бодал; вепрь у меня на бедре меч оторвал, медведь мне у колена потник укусил, лютый зверь вскочил ко мне на бедра и коня со мною опрокинул. И Бог сохранил меня невредимым. И с коня много падал, голову себе дважды разбивал и руки и ноги свои повреждал — в юности своей повреждал, не дорожа жизнью своею, не щадя головы своей» (здесь и далее перевод Д. С. Лихачева).

Владимир побывал князем Ростовским, Смоленским, Черниговским, много воевал и с половцами, и с русскими князьями, в том числе своими родственниками.

В 1097 году ему удалось собрать в городе Любече всех русских князей с целью всеобщего примирения. «Зачем губим Русскую землю, навлекая сами на себя ссоры? А половцы землю нашу расхищают и радуются, что нас раздрают усобицы. Объединимся же и с этих пор будем чистосердечно охранять Русскую землю. И пусть каждый владеет отчиной своей», — договаривались между собой князья.

Но взаимных клятв и целования креста хватило ненадолго. Сразу после съезда в Любече совершилось страшное преступление: два князя захватили и ослепили третьего, Василька Ростиславича.

Тем не менее в княжение Мономаха продолжилась законодательная работа («Русская правда» дополняется «Уставом Владимира Мономаха»), укрепляется христианство, развивается культура (Владимир оставляет несколько литературных произведений, ранние образцы светской словесности).

Итоги жизни Мономах-единоборец подвел в «Поучении»: «А всего походов было восемьдесят и три великих, а остальных и не упомяну меньших. И мир заключил с половецкими князьями без одного двадцать, и при отце и без отца, а раздаривал много скота и много одежды своей. <...> И бедного смерда и убогую вдовицу не давал в обиду сильным и за церковным порядком и за службой сам наблюдал».

В народной памяти Владимир Мономах остался как храбрый воин и мудрый правитель. Но решить главную задачу — установить порядок, при котором брат

не мог бы поднять руку на брата и разорить его княжество, — ему так и не удалось.

Следующее столетие потомки Рюрика не столько защищали страну от набегов кочевников, сколько воевали между собой. Когда на Русь двинулось организованное и объединенное татаро-монгольское войско Чингисхана, русские города и княжества гибли поодиночке.

В 1223 году происходит битва на реке Калка. Русские войска терпят одно из самых страшных в истории Руси поражений. Победители — по нравам жестокого века — устраивают издевательский пир, положив доски на захваченных в плен связанных князей.

В 1237–1242 годах монголы возвращаются и опустошают Русь (избежать разорения удалось только Новгороду). Вскоре после нашествия безвестный автор напишет «Слово о погибели русской земли».

Это безнадежное, но упорное сопротивление оказалось спасением для народов Европы. Точную оценку произошедшему в середине XIII века дал А. С. Пушкин: «России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией» («О ничтожестве литературы русской», 1834).

Татаро-монгольское владычество длилось на Руси почти два с половиной столетия. Столица государства победителей, Золотой Орды, находилась в низовьях Волги. За долгий срок победители и побежденные как-то свыклись друг с другом. Татары раздавали русским права на княжение (ярлыки), собирали дань, жестоко расправлялись с ослушниками (один из князей был предательски отравлен во время поездки в Орду, другой демонстративно убит за то, что отказался поклоняться кусту и предать тем самым христианскую веру). Русские заимствовали у татар некоторые элементы культуры (от предметов быта до новых слов).

Позднее некоторые историки пытались показать, что отношения Руси и Степи были не только враждебными, но временами приятными, если не дружескими. Однако этот поздний взгляд не подтверждают современники. В фольклоре — былинах, песнях, пословицах — навсегда остался страх перед завоевателями. «Бей сполох, татарин идет», «Незванный гость хуже татарина», «Неволей только татары берут», «Злее зла татарская честь». Отдельные победы России на Западе (в 1242 году на Чудском озере князь Александр Невский выиграл сражение с немецкими рыцарями) не могли изжить травму национального поражения и позора.

Русь начала приходить в себя лишь через полтора столетия. Сменилось несколько поколений, унижительные поражения начали забываться, страх перед завоевателями уходил (Орда в это время тоже распалась на две части от внутренних раздоров), раздробленные русские земли постепенно начали объединяться вокруг Москвы.

В. О. Ключевский отметил парадокс этого объединения: его совершили не выдающиеся, а *нормальные, средние люди*, угадавшие, однако, поворот реки времен. «Все московские князья до Ивана III как две капли воды похожи друг на друга, так что наблюдатель иногда затрудняется решить, кто из них Иван и кто Василий. <...> Лучшей их фамильной характеристикой могут служить черты, какими характеризует великого князя Семена Гордого один из позднейших

летописных сводов: „Великий князь Симеон был прозван Гордым, потому что не любил неправды и крамолы и всех виновных сам наказывал, пил мед и вино, но не напивался допьяна и терпеть не мог пьяных, не любил войны, но войско держал наготове“. <...> Но, не блистая особыми доблестями, эти князья совмещали в себе много менее дорогих, но более доходных качеств, отличались обилием дарований, какими обыкновенно наделяются недаровитые люди. Прежде всего, эти князья дружно живут друг с другом. <...> Потом, московские князья — очень почтительные сыновья: они свято почитают память и завет своих родителей. Поэтому среди них рано складывается наследственный запас понятий, привычек и приемов княжения, образуется фамильный обычай, отцовское и дедовское предание, которое заменяло им личный разум, как нам школьная выучка нередко заменяет самостоятельность мысли. Отсюда твердость поступи у московских князей, ровность движения, последовательность действий; они действуют более по памяти, по затверженному завету» («Курс русской истории», т. 2, лекция XXII).

Однако участником символического события, кульминационной точки этой эпохи стал все-таки человек другого типа. Дмитрий Донской (1350–1389) уже в девять лет стал московским князем, тоже получив ярлык на княжение в Орде, успешно воевал с соседними княжествами (Тверским, Рязанским), а потом, собрав большое войско (около ста пятидесяти тысяч человек), выступил против татар.

Куликовская битва 8 сентября 1380 года оказалась одним из переломных событий русской истории. Благословение войска и предсказание трудной победы святым Сергием Радонежским; начальная, почти былинная схватка Пересвета и Челубея, окончившаяся смертью обоих богатырей; ранение князя; внезапный удар засадного полка, решивший исход сражения, — все эти сюжеты отразились в летописи, сказаниях, стали частью национальной мифологии, откликнулись и через столетия.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь. <...>

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

(А. Блок. «На поле Куликовом», I, 1908)

Поэтическая легенда, как это часто бывает, не совпадает с историей-наукой. На самом деле Куликовская битва была не последней точкой в борьбе Руси за освобождение. Уже через два года сменивший разгромленного и позднее убитого Мамая хан Тохтамыш снова разграбил Москву, а Дмитрий, к этому времени ставший Донским, еще до нападения укрылся в Костроме. И после поражения татары еще несколько десятилетий продолжали получать с Руси дань.

Окончательное освобождение от монголов произошло лишь через столетие, причем чисто московским путем: не открытым сражением, а демонстрацией силы.

Князь Иван III (1440–1505) отказался платить Орде ежегодную дань. В октябре 1480 года его войско и войско ордынского хана Ахмета встретились на реке Угре (Калужская область), около месяца обменивались мелкими боевыми

уколами (перестрелки, диверсии русских в тылу татар), вели переговоры — и вдруг разошлись, так и не вступив в решающее сражение. Современники утверждали, что от нового разорения Русь спасла Богородица. *Стоянием на Угре* окончилось монголо-татарское иго.

Иван III, князь из восемнадцатого колена (поколения) Рюриковичей, получивший прозвище Святой, завершил процесс превращения Московской Руси в государство Российское. Он женился на племяннице византийского императора Софье Палеолог, сделал государственным гербом заимствованного из Византии двуглавого орла, а символом — поражающего копьем змея Георгия Победоносца, именовал себя уже не князем, а государем или царем и своего внука Дмитрия венчал на царство.

«Изумленная Европа, в начале правления Ивана едва знавшая о существовании Московии, стиснутой между татарами и литовцами, была ошеломлена внезапным появлением на ее восточных границах огромной империи...» — написал К. Маркс («Разоблачения дипломатической истории XVIII века», 1856–1857).

По преимуществу мирное собирание государства продолжил — но уже жестокими, кровавыми методами — внук Ивана III, Иван IV Грозный (1530–1584). Этот царь правил Россией рекордный срок, 51 год (1533–1584).

Его царствование отмечено присоединением Казанского и Астраханского ханств, сибирским походом Ермака. Но эти внешние успехи сопровождались жестокой войной с собственным народом, иногда не уступавшей татарскому игу. Иван покорил Новгород, до которого не добрались татары, и уничтожил множество новгородцев. Он учредил опричнину, и опричники, «слуги государевы», преследуя крамолу, вели себя на Руси как в завоеванной стране (достаточно вспомнить лермонтовскую «Песню про купца Калашникова»).

Грозный нарушал все мыслимые нравственные нормы. Он был женат семь раз, причем одну из жен казнил сразу после венчания. Во время тяжелой ссоры он убил сына. По его приказу верный опричник Малюта Скуратов удавил митрополита Филиппа, публично осудившего опричные казни. В последние годы жизни Иван каялся и составлял синодик (список) своих жертв, состоящий из нескольких тысяч человек.

Вряд ли кого-то может утешить тот факт, что и европейские современники Грозного отличались такой же, если не большей, жестокостью (во время Варфоломеевской ночи 24 августа 1572 года в Париже за несколько часов было убито около трех тысяч человек).

Н. М. Карамзин назвал Грозного «неистовым кровопийцей» и сравнил его с кровожадными и развратными тиранами древности Калигулой и Нероном. Однако одновременно он должен был отметить несовпадение строгого суждения историка и народного предания. «Добрая слава Иоаннова пережила его худую славу в народной памяти: стенания умолкли, жертвы истлели, и старые предания затмились новейшими... <...> Народ в течение веков видел Казань, Астрахань, Сибирь как живые монументы Царя-Завоевателя; чтит в нем знаменитого виновника нашей государственной силы, нашего гражданского образования; отвергнул или забыл название *Мучителя*, данное ему современниками, и по темным слухам о жестокости Иоанновой доньше именуется его только *Грозным*, не различая внука с дедом, так названным древнею Россиею более в хвалу, нежели в укоризну. История злопамятнее народа!» («История государства Российского», т. 9, гл. 7).

«Злопамятный» (объективный) историк подводит ироничный и горький итог: «Карамзин преувеличил очень немного, поставив царствование Ивана — одно из прекраснейших по началу — по конечным его результатам наряду с монгольским игом и бедствиями удельного времени. Вражде и произволу царь жертвовал и собой, и своей династией, и государственным благом. Его можно сравнить с тем ветхозаветным слепым богатырем, который, чтобы погубить своих врагов, на самого себя повалил здание, на крыше коего эти враги сидели» (В. О. Ключевский. «Курс русской истории», т. 2, лекция XXX).

Достижения этого царствования скоро были поставлены под сомнение. Правление сына Грозного Федора Иоанновича, слабого, богобоязненного, совсем неспособного к власти, было недолгим (1584–1588). После его смерти династия Рюриковичей пресеклась. Других наследников Грозный не оставил: старший сын Иван был убит им самим, а самый младший, Дмитрий, при неясных обстоятельствах погиб в Угличе, позднее несколько раз «воскресая» в самозванцах.

Борьбу за опустевший царский трон выиграл Борис Годунов (ему посвящена одноименная трагедия Пушкина), но его власть оказалась непрочной, не освященной авторитетом. Фактически в последние годы правления Годунова, а особенно после его смерти (1605), в России наступает *Смутное время*.

Оно напоминает время татарского ига или потрясений эпохи Грозного. В Москве снова хозяйничают иноземцы, на сей раз поляки; на троне появляются самозванцы; начинается восстание Ивана Болотникова; бояре ожесточенно борются, грызутся за власть. Казалось, Россия снова погибнет в пучине междоусобиц, о которых четыреста лет назад предупреждал автор «Слова о полку Игореве»: «Ибо сказал брат брату: „Это мое, и то мое же“. И стали князья про малое „это великое“ молвить и сами на себя крамолу ковать».

В России фактически идет гражданская война: воюют в Туле, Рязани, Путивле. В 1607 году в стране одновременно было два царя (Василий Шуйский и Лжедмитрий II) и две столицы (Москва и подмосковное Тушино). К тому же после нескольких неурожайных лет начались голод и эпидемии: за три года вымерла почти треть населения.

Спасение Москве и государству пришло из глубины России. Нижегородский купец Кузьма Минин и князь Дмитрий Пожарский собрали ополчение и, после долгой осады, освободили столицу от завоевателей. Созванный для решения вопроса о новом царе Земский собор 21 февраля 1613 года из десятка претендентов избрал на царствование шестнадцатилетнего Михаила Романова.

В России появилась новая династия, но ее утверждение заняло почти столетие.

Русское русло: Романовы

«Во второй половине XVII века русский народ явственно тронулся на новый путь; после многовекового движения на восток он начал поворачивать на запад», — заметил историк С. М. Соловьев («История России», т. 14, гл. 2).

Этот процесс обычно связывают с царствованием Петра I, но историки уточняют: поворот начал еще его отец, царь Алексей Михайлович (1626–1676, правил с 1645), второй в династии Романовых.

На его долю пришлось последствия Смутного времени: продолжение войн с Польшей и Швецией, народные возмущения, неисполнение законов. На его царствование выпали Соляной (1648) и Медный (1662) бунты, восстание

Степана Разина (1666–1671), религиозный *раскол*, начавшийся в 1653 году, после того как патриарх Никон начал проводить церковную реформу.

Но богобоязненный, образованный, литературно одаренный царь справлялся с трудностями, без необходимости не прибегая к государственному насилию, не ломая сложившийся образ жизни. Он сам составлял и редактировал законы, любил писать письма, строго соблюдал посты, в сложных вопросах всегда советовался с патриархом, умел говорить и с боярами, и с военными, и с людьми с московской улицы. Его методом была эволюция. Его царствование считается одним из самых удачных и спокойных.

Алексей Михайлович правил в веке, который историки называют *бунташным*, однако он сам получил прозвище *Тишайший*. Но его деятельность оказалась в тени бурной, лихорадочной деятельности его сына, царя-революционера. Точно так же в предшествующую эпоху катастрофическое царствование Ивана Грозного затмило спокойное слово и дело его деда Ивана III.

Петр Алексеевич (1669–1725, правил с 1682 г.) резко повернул течение русской реки времени, а некоторые историки вообще считали, что избрал для нее новое русло.

«А Петр Великий, который один есть целая всемирная история!» — воскликнет Пушкин, протестуя против мнения о ничтожности русской истории (П. Я. Чаадаеву, 10 октября 1836 г.).

Еще раньше поэт попытается сформулировать главный итог деятельности Петра: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, — при стуке топора и при громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы» («О ничтожестве литературы русской», 1834).

Петр сеял просвещение, но жестокой рукой: брил бороды, заставлял насильно переодеваться в европейское платье, издевался над религиозными привычками. Цари, которые пытали и казнили подданных, в России уже были, но император, который работал на токарном станке, управлял кораблем и даже самолично рвал подданным зубы, появился впервые. Он торопился, будто знал, что рано умрет, многого не успеет, а его наследники окажутся неспособными продолжить его дело.

«Петр был гостем у себя дома. Он вырос и возмужал на дороге и на работе под открытым небом. Лет под 50, удосужившись оглянуться на свою прошлую жизнь, он увидел бы, что он вечно куда-нибудь едет. <...> Торопливость стала его привычкой. Он вечно и во всем спешил», — словно представил конспект психологического романа В. О. Ключевский («Курс русской истории», т. 4, лекция LX).

Он проницательно определил и главное противоречие петровских преобразований, сформулировал неразрешимую теорему русской истории.

«Реформа Петра была борьбой деспотизма с народом, с его косностью. Он надеялся грозою власти вызвать самодеятельность в порабощенном обществе и через рабовладельческое дворянство водворить в России европейскую науку, народное просвещение как необходимое условие общественной самодеятельности, хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства — это политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся у нас со времени

Петра два века и доселе не разрешенная» («Курс русской истории», т. 4, лекция LXVIII).

Фигуры такого масштаба никогда не получают в истории однозначной оценки. Сподвижник Петра Феофан Прокопович в некрологе-панегирике называл Петра «великим монархом и отцом нашим», «виновником бесчисленных благополучий наших и радостей», воскресившим Россию из мертвых и составившим ее силу и славу. В то же время в народе ходили легенды о царе-антихристе.

В истории нет возможности для эксперимента. Можно лишь предполагать, не лучше ли было бы не рубить окно в Европу, а медленно и спокойно, в духе Алексея Михайловича, открыть туда дверь. Но сделанное Петром было уже необратимо. Его преобразования принципиально изменили жизнь русского человека — от отношений с государством до обыденного, бытового уровня. Лучше всего это описал историк М. П. Погодин:

«Мы не можем открыть своих глаз, не можем сдвинуться с места, не можем оборотиться ни в одну сторону без того, чтобы везде не встретился с нами Петр, дома, на улице, в церкви, в училище, в суде, в полку, на гулянье, все он, все он, всякий день, всякую минуту, на всяком шагу!

Мы просыпаемся. Какой нынче день? 18 сентября 1863 года. Петр Великий велел считать годы от Рождества Христова, Петр Великий велел считать месяцы от января. Пора одеваться — наше платье сшито по фасону, данному первоначально Петром I, мундир по его форме, сукно выткано на фабрике, которую завел он, шерсть настрижена с овец, которых развел он.

Попадаетеся на глаза книга — Петр Великий ввел в употребление этот шрифт и сам вырезал буквы. Вы начнете читать ее — этот язык при Петре I сделался письменным, литературным, вытеснив прежний, церковный. <...>

Место в системе европейских государств, управление, разделение, судопроизводство, права сословий, табель о рангах, войско, флот, подати, ревизии, рекрутские наборы, фабрики, заводы, гавани, каналы, дороги, почты, земледелие, лесоводство, скотоводство, рудокопство, садоводство, виноделие, торговля внутренняя и внешняя, одежда, наружность, аптеки, госпитали, лекарства, летосчисление, язык, печать, типографии, военные училища, академия — суть памятники его неутомимой деятельности и его гения» («Петр Первый и национальное органическое развитие», 1863).

22 октября 1721 года состоялось провозглашение Петра императором Всероссийским: Россия официально стала империей. Был издан указ о престолонаследии, согласно которому самодержец сам мог выбирать преемника на трон из возможных наследников. Таким образом Петр заботился о судьбе начатого дела. Он хотел передать страну в надежные руки.

Но сила вещей, обстоятельства, которые Петр отчасти создал сам, оказались сильнее его железной воли. Один сын, царевич Алексей, загадочно умер в Петропавловской крепости, уже приговоренный за измену к смертной казни; через год умер и другой, малолетний Петр, которому император намеревался передать власть.

Император оказался в ловушке: указ о престолонаследии был, но настоящего наследника своего дела он подготовить не сумел или не успел. По одной из легендарных версий во время последней болезни он написал: «Отдайте все...»

Кому — так и осталось неизвестным.

Оставшись без Петра, «птенцы гнезда Петрова», привыкшие повиноваться, оказались неспособными самостоятельно продолжать прежний путь. В это время

явно обнаружилась обратная сторона абсолютной власти: подданные, призванные лишь покорно исполнять приказы, отвыкают от самостоятельных решений.

«Петр служил своему русскому отечеству, но служить Петру еще не значило служить России. Идея отечества была для его слуг слишком высока, не по их гражданскому росту. Ближайшие к Петру люди были не деятели реформы, а его личные дворцовые слуги, — оценил его ближайших сподвижников и соратников В. О. Ключевский. — Дело Петра эти люди не имели ни сил, ни охоты ни продолжать, ни разрушить; они могли его только портить. При Петре, привыкнув ходить по его жестокой указке, они казались крупными величинами, а теперь, оставшись одни, оказались простыми нулями, потерявшими свою передовую единицу» («Курс русской истории», т. 4, лекция LXVIII).

Началась *эпоха дворцовых переворотов*, новый «бунташный век» — только бунты свершались теперь не на улицах и площадях, а во дворцах. Большинство верховных властителей XVIII века появились на троне не путем законной передачи власти, а благодаря придворной борьбе, в которой активное участие принимала гвардия. После Петра за 75 оставшихся лет XVIII века в России сменилось восемь самодержцев. Трое были убиты либо во время дворцовых переворотов (Петр III, Павел I), либо позднее, как несчастный Иоанн Антонович, возведенный на трон в двухмесячном возрасте, свергнутый через год (1740–1741), почти четверть века проведенный в тюрьме и убитый при попытке его освобождения (1864). Этот бунташный век был преимущественно женским: женщины, как правило, переигрывали, побеждали своих слабых соперников (которым в одном случае оказался собственный муж).

Сразу после смерти Петра с помощью гвардии на трон взошла его вторая жена Екатерина I (1725–1727), бывшая прачка, Марта Скавронская, захваченная Меншиковым в плен в одном из балтийских походов.

После ее внезапной смерти престол передали одиннадцатилетнему Петру II, сыну царевича Алексея. Юного и малообразованного императора не интересовало ничего, кроме развлечений. От его имени дела вели приближенные ко двору дворянские семейства, между которыми шла ожесточенная борьба за власть. Сподвижник Петра А. Д. Меншиков сначала оказался фаворитом и мечтал женить царя на своей дочери, но вскоре впал в опалу и был отправлен в ссылку, откуда уже не вернулся. Но и это царствование тоже оказалось недолгим (1727–1730). Император умер от оспы, не достигнув совершеннолетия.

Наследников по мужской линии у Петра Великого не осталось. На трон была приглашена племянница Петра герцогиня Курляндская Анна Иоанновна. Передача ей власти сопровождалась выработанными либеральным дворянством особыми условиями (кондициями), ограничивающими самодержавную власть. Однако, оказавшись в России, Анна демонстративно нарушила договор. Ее правление (1730–1740) оказалось одним из самых жестоких и мрачных в этом столетии, причем жестокости уже не оправдывались, как в Петровскую эпоху, интересами государства, а были просто самодержавным самодурством.

Правление Анны Иоанновны называют *бироновщиной* (от имени ее главного фаворита, фактического правителя Э. Бирона). Это была эпоха немецкого засилья, бессмысленных и безудержных развлечений и столь же безудержного казнокрадства. Ее символом стало сооружение зимой 1740 года на Неве у Зимнего дворца так называемого *ледяного дома*, богато украшенного дворца из льда, в котором сыграли свадьбу придворных шутов. Стихи на торжество («Здравствуйте, женившись, дурак и дура...») заставили написать поэта В. К.

Тредиаковского, которого для вразумления побил палкой распорядитель строительства вельможа Волынский. На свадьбу привезли по два представителя всех народностей России, всего 300 человек. Весной дом растаял. (Событиям эпохи посвящен роман И. И. Лажечникова «Ледяной дом», 1835.)

«Это царствование — одна из мрачных страниц нашей истории, и наиболее темное пятно на ней — сама императрица», — подвел печальный итог В. О. Ключевский («Курс русской истории», т. 4, лекция LXXI).

После смерти Анны Иоанновны и очередного этапа придворных интриг на трон взошла дочь Петра Елизавета II (1741–1761). Это правление, напротив, считается одним из самых удачных и спокойных в XVIII веке. «Царствование ее было не без славы, даже не без пользы. <...> С правления царевны Софьи никогда на Руси не жилось так легко, и ни одно царствование до 1762 г. не оставляло по себе такого приятного воспоминания. <...> Елизавета была умная и добрая, но беспорядочная и своенравная русская барыня XVIII в., которую по русскому обычаю многие бранили при жизни и тоже по русскому обычаю все оплакали по смерти» (В. О. Ключевский. «Курс русской истории», т. 4, лекция LXXIII).

Сменивший Елизавету внук Петра Великого Петр III продержался на троне всего шесть месяцев (1761–1762), однако успел издать многое переменивший в русской жизни указ «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству» (18 февраля 1762 г.) и вызвать почти всеобщую ненависть. В результате очередного дворцового переворота трон перешел к жене Петра, а бывший император через несколько дней был убит охранявшими его гвардейцами в Ропше. «Не успели мы разнять, а его уже и не стало; сами не помним, что делали», — написал один из участников дела. С родственного убийства началось самое длинное и благополучное царствование XVIII века. Но тень быстро забытого императора еще не раз появлялась в русской истории.

Императрица Екатерина II (1729–1796, правила с 1762 г.) была на самом деле чистокровной немкой Софьей Фредерикой Августой, принцессой Ангальт-Цербстской. Однако, оказавшись в России, став женой Петра III, она быстро освоилась не только при дворе, но и в русской культуре. Она много читала, вела переписку с европейскими просветителями, сочиняла пьесы для придворного театра, издавала журнал, общалась с писателями (ей читали свои произведения и Фонвизин, и Державин). Эта немка была, пожалуй, самой образованной за всю историю дома Романовых.

Екатерина окружила себя талантливыми государственными деятелями, полководцами (*екатерининские орлы* приняли эстафету у *птенцов гнезда Петрова*) и в значительной степени достроила ту самодержавную империю, о которой мечтал Петр.

Во время ее правления были завоеваны и окончательно присоединены к России Южная Украина (Новороссия), Крым, предгорья Кавказа, упорядочены законы, издан указ о веротерпимости, проведены важные реформы в области образования и городского управления. Переписываясь с Вольтером, Екатерина представляла себя просвещенной монархиней, правительницей чаемого просветителями идеального государства, в котором благоденствуют все подданные, но, конечно, в соответствии со своим социальным статусом.

Через головы других самодержцев она все время соизмеряла себя с создателем новой России. Ее неофициальный титул повторяет петровский: Екатерина Великая. Именно она инициировала сооружение памятника Петру, знаменитого монумента Э. Фальконе, открытого в 1782 году. Простая надпись на

его постаменте по-латыни и на русском языке четко фиксирует эту связь: «Petro Primo Catharina Secunda» — «*Петру Первому — Екатерина Вторая*». Первый и Вторая оказываются соизмеримыми, равными фигурами. Все, что было между ними, словно не принимается во внимание.

Однако этот идеальный образ *просвещенной монархии* не совпадал с реальностью. Во время правления Екатерины Россию потрясло самое крупное за всю ее историю крестьянское восстание (1773–1775), которое возглавил Емельян Пугачев, выдававший себя за убитого мужа Екатерины, императора Петра III (это был уже седьмой «Петр», оказавшийся самым удачливым бунтовщиком).

Не менее потряс императрицу «типографский снаряд» (Пушкин). «Бунтовщик хуже Пугачева», — сказала Екатерина об А. Н. Радищеве, «наградив» его приговором к смертной казни, замененной ссылкой. Получается, что книги Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) она испугалась больше, чем крестьянского восстания. Радищевское *слово* и пугачевское *дело* совпадали в главном: протесте против крепостного права, ситуации, когда одни русские люди распоряжались другими как рабами.

В данном случае Екатерина забыла о своих просветительских увлечениях и предстала русской помещицей, охраняющей свое «добро» в виде живых людей. Свергнув мужа, она подтвердила его указ о вольности дворянской своей Жалованной грамотой дворянству (1785), в которой права этого класса были даже расширены, но в то же время ужесточила условия жизни крепостных крестьян. Помещики получили право ссылать крепостных на каторгу без суда, переводить из имения в имение без их согласия, продавать детей отдельно от родителей. Крестьянин окончательно стал вещью, которую можно было обменять на породистого пса, проиграть в карты, выбросить за ненадобностью. Этот привычный ужас рабского существования оправдывали даже гуманные, образованные люди. Открыто сказавший о нем Радищев казался *бунтовщиком, хуже Пугачева*.

«Манифест 18 февраля <1862 года>, снимая с дворянства обязательную службу, ни слова не говорит о дворянском крепостном праве, вытекшем из нее как из своего источника. По требованию исторической логики или общественной справедливости на другой день, 19 февраля, должна была бы последовать отмена крепостного права; она и последовала на другой день, только спустя 99 лет, — горько шутил В. О. Ключевский. — Россия даже от стран Центральной Европы отставала — на крепостное право, на целый исторический возраст, длившийся у нас 2½ века» («Курс русской истории», т. 4, лекция LXXII).

Пропасть между двумя Россиями в Екатерининский век углубилась, что было чревато грядущими катастрофами. Нерешенный крестьянский вопрос незаметно разрушал здание Российского государства.

После смерти Екатерины на троне оказался ее сын, нелюбимый Павел I, много лет ожидавший смерти столь же нелюбимой матери. Этот «романтический император» — одна из самых загадочных фигур в русской истории.

Одни считали его недалеким сумасбродом, еще одной курьезной случайностью на русском троне. О его правлении ходило множество анекдотов; один из них — об опечатке, превращенной Павлом в человека, сделавшего блестящую карьеру, — Ю. Н. Тынянов сделал сюжетом замечательной новеллы «Подпоручик Киже» (1928). В других исторических исследованиях Павел предстает еще большим просветителем, чем Екатерина, оказавшимся в одиночестве и просто не успевшим осуществить свои либеральные идеи.

Павел правил всего пять лет (1796–1801) и был убит при очередном дворцовом перевороте. Трон занял его сын Александр I (1801–1825). Александр знал о готовящемся заговоре и одобрил его. Тень отцеубийства пала на все его царствование.

«Всю жизнь провел в дороге, / А умер в Таганроге» — таков самый короткий некролог-эпиграмма первому русскому императору XIX века.

На царствование Александра (1801–1825) выпало главное, чем может гордиться русская история императорского периода. Вершиной его правления стала Отечественная война, в которой русский народ на короткое время забыл о социальной розни. Генералы и солдаты общими усилиями отстояли родную землю от Наполеона и окончили поход в Париже, где русские казаки поили лошадей из Сены (от этого времени нам, между прочим, досталось французское *бистро*, образованное от *быстро*, слова, которым казаки сопровождали свои заказы в парижских кофейнях).

Но за смертью Александра последовало восстание декабристов 14 декабря 1825 года. Оно было, в сущности, спровоцировано нерешительностью царя и тайной передачей власти Николаю, о которой не знало общество. В этом несостоявшемся дворцовом перевороте судьба страны снова решалась на площади — Сенатской — у памятника Петру Великому. Но, в отличие от Смутного времени, на площадь вышли не «худые люди», «черный народ», а поколение, выросшее после указа о вольности дворянской, выигравшее Отечественную войну и мечтавшее не о собственном благополучии, а о благе Отечества. Мятеж на Сенатской площади стал очередной поворотной точкой в истории России.

Река времен могла изменить свое течение. Но взошедший на трон император Николай II не услышал исторического предупреждения и в течение тридцати лет (1825–1855) «подмораживал» Россию. Все завершилось страшным поражением в Крымской войне, ощущением упущенных возможностей и, наконец, отменой крепостного права — ровно через 99 лет после Манифеста о вольности дворянской. Писанная российская история — от призвания Рюрика — завершала к этому времени первое тысячелетие.

Итоговую характеристику всего доступного ему романовского периода русской истории (1613–1855) дал В. О. Ключевский: «Новая, европеизированная Россия в продолжение четырех-пяти поколений была Россией гвардейских казарм, правительственных канцелярий и барских усадеб... <...> Так случилось, что расширение государственной территории, напрягая не в меру и истощая народные средства, только усиливало государственную власть, не поднимая народного самосознания, вталкивало в состав управления новые, более демократические элементы и при этом обостряло неравенство и рознь общественного состава, осложняло народно-хозяйственный труд новыми производствами, обогащая не народ, а казну и отдельных предпринимателей, и вместе с тем принижало политически трудящиеся классы. <...> *Государство пухло, а народ хирел*» («Курс русской литературы», т. 3, лекция XLI).

В таких условиях русская литература становится глотком свободы, защитой народа от тяжелой длани государства, зеркалом, отражающим течение исторической реки, фонарем, пытающимся осветить темноту прошлого и будущего.

В 1913 году империя Романовых отметила трехсотлетие. Через четыре года она исчезла, а русская река времен — после мировой войны, двух революций и

Гражданской войны — получила новое название и потекла в неизвестное (но известное уже нам) будущее.

Хронология: русское тысячелетие

862 — призвание варяжских князей, начало русской государственности.

862–879 — правление князя Рюрика.

980–1015 — княжение Владимира Святославича, Владимира Красное Солнышко.

988 — Крещение Руси.

1019–1054 — правление Ярослава Мудрого.

1113–1125 — правление Владимира Мономаха.

1185 — поход на половцев князя Игоря Святославича Новгород-Северского (1151–1202), изображенный в «Слове о полку Игореве» (1185 или 1187).

1223, 31 мая — битва на реке Калке.

1237–1242 — монгольское нашествие.

1359–1389 — правление московского князя Дмитрия Донского.

1380, 8 сентября — Куликовская битва (Мамаево побоище), начало освобождения Руси от татаро-монгольского ига.

1462–1505 — правление князя Ивана III Васильевича.

1480 — Стояние на Угре, окончание татаро-монгольского ига.

1533–1584 — правление Ивана IV Грозного.

1584–1598 — правление Федора Иоанновича, последнего из династии Рюриковичей.

1613, 21 февраля — избрание на трон Земским собором Михаила Романова, первого царя новой династии.

1645–1676 — правление Алексея Михайловича.

1682–1725 — правление Петра I Великого.

1703 — основание Петербурга.

1709, 27 июня — Полтавская битва.

1725–1727 — правление Екатерины I.

1730–1740 — правление Анны Иоанновны.

1741–1761 — правление Елизаветы Петровны.

1755 — открытие Московского университета.

1762, 18 февраля — император Петр III издает манифест «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству».

1762–1796 — правление Екатерины II.

1773–1775 — восстание Емельяна Пугачева.

1790 — публикация книги А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

1796–1801 — правление Павла I.

1801–1825 — правление Александра I.

1812–1814 — Отечественная война и Заграничный поход.

1825, 14 декабря — восстание декабристов.

1825–1855 — правление Николая I.

1855–1881 — правление Александра II.

1861, 19 февраля — Александр II издает манифест «О всемилостивейшем даровании крепостным людям прав состояния свободных сельских обывателей», отмена крепостного права в России.

1866, 4 апреля — неудачное покушение Д. Каракозова на Александра II, начало эпохи контрреформ.

1874 — «Хождение в народ».

1881, 1 марта — убийство Александра II революционерами-народовольцами.

1881–1894 — правление Александра III.

1894–1917 — правление Николая II.

1904–1905 — Русско-японская война.

1905, 9 января — Кровавое воскресенье, начало первой русской революции.

1914, 19 июля (1 августа) — Германия объявляет войну России, начало Первой мировой войны.

1917, 2 (15) марта 1917 года — кульминация Февральской революции: отречение от престола Николая II, создание Временного правительства.

1917, 25 октября (7 ноября) — Октябрьская революция: свержение Временного правительства и приход к власти большевиков.

Фольклор: от былины до частушки

Фольклор, народное творчество — основа, фундамент любой национальной культуры. Существовая в устном виде в течение многих столетий, фольклор формирует свою, отличную от литературной систему жанров, в которой, однако, проявляются те же родовые признаки эпоса, лирики или драмы. Но они дополняются тематическими, функциональными, даже возрастными характеристиками. Важное значение имеет также форма существования фольклора, его конкретная языковая структура: фольклорные жанры, подобно литературным, делятся на прозаические и стихотворные.

Таким образом, возникает пышная крона жанров, сопровождавших человека от рождения до смерти.

С фольклором ребенок мог столкнуться уже в раннем детстве, когда сам даже не умел говорить. Мать, бабушка, нянька пели ему *колыбельные песни*, относящиеся к разряду *стихотворных лирических жанров*. Вот одна их самых известных колыбельных песен:

Баю-баюшки-баю,
Не ложися на краю.
Придет серенький волчок,
Он ухватит за бочок
И потащит во лесок,
Под ракитовый кусток.
К нам, волчок, не ходи,
Нашу Сашу не буди.

Имя ребенка в последнем стихе, естественно, менялось в зависимости от того, к кому была обращена песня.

Жанр колыбельной песни позднее использовали профессиональные поэты и композиторы. Хорошо известны «Казачья колыбельная песня» (1840) М. Ю. Лермонтова, сатирическая «Колыбельная песня» (1845) Н. А. Некрасова, которую сам автор определил как «подражание Лермонтову», «Колыбельная песня» (1904) А. А. Блока и др. Музыку на тексты колыбельных песен писали М. И. Глинка, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский.

Колыбельная песня была тесно связана с бытом русского крестьянина, с его образом жизни. «Нельзя до конца почувствовать старинную колыбельную песню, не зная, не видя черной избы, крестьянки, сидящей у лучины, вертящей веретено и ногой покачивающей люльку. Вьюга над разметанной крышей, тараканы покусывают младенца. Левая рука прядет волну, правая крутит веретено, и свет жизни только в огоньке лучины, угольками спадающей в

корытце. Отсюда — все внутренние жесты колыбельной песни» (А. Н. Толстой. «О драматургии», 1934).

Прежний уклад давно исчез, но колыбельные песни пережили его, остались и в современном бытовании.

Ребенок вырастает, знакомится со сверстниками, выходит в большой мир и практически знакомится с разнообразными *малыми жанрами детского фольклора*.

Сталкиваясь с какими-то природными явлениями, выкрикивали *заклички* (этот жанр связан с древним мифологическим сознанием, заклинанием стихий). «Дождик, дождик, пуще, / Дам тебе гущи». — «Дождик, дождик, перестань, / Я поеду в Ерестань, / Богу молиться, / Царю поклониться».

Игру начинали со *считалки*, определяя, кто будет водить.

Плыл по морю чемодан.

В чемодане был диван,

А в диване спрятан слон.

Кто не верит — выйди вон!

Во время ссор звучали *дразнилки*. «Жадина-говядина, / Злая шоколадина», — дразнили мальчишку (определение при слове «шоколадина» часто меняется). — «Кто обзывается, / Тот сам так называется», — получал он в ответ.

Малые жанры фольклора активно используются и взрослыми.

Это *пословицы* и *поговорки*, *скороговорки* и *загадки*, а также *анекдоты*, из которых вырастают и другие, более сложные жанры.

Основными *эпическими жанрами* русского фольклора являются *былины* и *сказки*.

Былины (на Русском Севере их называют также *ста́ринами*) — стихотворные повествования о подвигах богатырей, сражающихся с чудовищами и врагами, защищающих русскую землю, иногда вступающих в конфликты между собой или даже с князем.

В зависимости от того, к каким событиям привязывались былины (а в их основе, несмотря на обилие фантастических элементов, реальные события), выделяют былины киевского и новгородского цикла. В центре киевского цикла — три богатыря: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович. Прозвище первого, самого известного и главного богатыря связано с городом Муромом, под которым он родился в селе Карачарове. Второй богатырь имеет отчество, он — сын Никиты. Третий характеризуется по происхождению. (Все три героя изображены на знаменитой картине В. М. Васнецова.)

Различаются и характеры этих персонажей. Илья Муромец — силен и простодушен. Он «сидел сиднем на печи 30 лет и три года». Потом в дом Ильи пришли странники, исцелили Илью, и он стал вечным защитником родной земли, верным слугой киевского князя Владимира. Он побеждает Соловья-разбойника, а также Идолище поганое (в основе этого образа — воспоминание о завоевании Руси татаро-монголами).

В одном из былинных сюжетов Илья Муромец бунтует против князя Владимира, который сажает его в погреб на семь лет. Но вдруг на город наступает Ка́лин-царь с татарами. Илья Муромец сразу забывает о прежних обидах, снова побеждает врагов, которые в панике бегут, поклявшись никогда не возвращаться на Русь.

Добрыня Никитич, рожденный в Рязани, — вежливый, воспитанный, обходительный. Он применяет свои способности дипломата и хитреца. Среди его противников — змей, другой богатырь, Дунай, бойкая девушка Маринка.

Алеша Попович, родившийся в Ростове, — самый молодой и неоднозначный среди былинных персонажей. Он весел, хитер, но в то же время легкомыслен и склонен к хвастовству. Наиболее известный его подвиг — победа в бою с Тугарином Змеевичем.

С Новгородом Великим связаны былинные сюжеты, имеющие более частный характер. Здесь речь идет уже не о подвигах, защите родной земли, а о фантастических событиях и буйных поступках.

Гусляр Садко сначала очаровывает своей игрой морского царя. Благодаря этому став богачом, он заключает пари с другими купцами, что сможет купить все новгородские товары, но проигрывает спор и покидает город. Между тем морской царь снова призывает его к себе и предлагает жениться на своей дочери и навсегда остаться в подводном царстве. Однако герой предпочитает не подводную красавицу, а Чернавушку-русалку, с которой возвращается в родной город.

Силач Васька Буслаев, которому посвящены две былины, еще в детстве дерется со сверстниками, потом собирает дружину таких же буянов и вступает в схватку со всем Великим Новгородом, наконец, едет со своей дружиной в Иерусалим, пренебрегая запретом, начинает скакать через бел-горюч камень и погибает, покаранный неведомой (Божьей) силой.

В былинах использовался так называемый тонический стих, основанный на четком выделении ударений (обычно четыре в каждом стихе). Они исполнялись певцами речитативом под аккомпанемент гуслей, что, вероятно, напоминало современный рэп.

Для стиля былины характерны постоянные эпитеты (*поле ровное, добрый молодец, буйна голова, дева красная*), многочисленные повторы как слов (*дивным-дивно, дани-пошлины*), так и целых эпизодов. Причем для сюжета былины характерно трехкратное повторение.

Вот начало одной из былин, посвященной Илье Муромцу:
Из того ли из города из Мурома,
Из того ли села да Карачаева
Была тут поездка да богатырская.

Выезжает оттуль да добрый молодец,
Старый казак да Илья Муромец,
На своем ли выезжает на добром коне
И во том ли выезжает во кованом седле.
И он ходил-гулял да добрый молодец,
Ото младости гулял да он до старости.

Едет добрый молодец да во чистом поле,
И увидел добрый молодец да Латырь-камешек,
И от камешка лежит три ростани,
И на камешке том было подписано:
«В первую дороженьку ехати — убиту быть,
В другую дороженьку ехати — женату быть,
Третью дороженьку ехати — богату быть».
(«Три поездки Ильи Муромца»)

Богатырь, пренебрегая угрозами и посулами, едет по всем трем дорогам, совершая очередные подвиги: убивает целых сорок тысяч разбойников, грабивших людей при первой дороге; освобождает двенадцать богатырей,

томившихся в подземелье у красной девицы на дороге второй, наконец, находит три погреба со золотом-серебром на третьей дороге, сразу раздавая это богатство «нищей братии», «сиротам да бесприютным». И всякий раз (трижды!), возвращаясь на распутье, богатырь заменяет прежнюю надпись иной: «И как очищена эта дорожка прямоезжая».

Другим фольклорным повествовательным жанром, но уже не стихотворным, а прозаическим, являются *сказки*.

Однако сказки самой по себе не существует. Сказки — разные. Обычно различают три главные жанровые разновидности сказки.

Волшебная сказка отличается фантастическим характером. Герой волшебной сказки, обычно получая трудное задание, отправляется в иное царство-государство, имеет волшебных помощников и такие же предметы (чудесный конь, серый волк, ковер-самолет и скатерть-самобранка), сражается с врагами-вредителями (Кощей Бессмертный, Баба-яга, Змей Горыныч), умирает и воскресает, испив живой и мертвой воды, наконец, возвращается, выполнив задание, и получает в жены царскую дочь или какую-то еще славную девушку.

Сюжеты волшебных сказок привлекали многих писателей — от Пушкина («Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях») до авторов современных фэнтези (иногда сказку называют «прабабушкой фэнтези»).

Бытовая сказка, в отличие от волшебной, связана с реальностью, с *этим* миром и в сатирическом освещении отражает социальные конфликты и проблемы. Ее герои — не Иван-царевич и серый волк, а недалекий барин, хитрый мужик, скупец-купец и его глупая дочь. В пушкинском цикле сказок есть и такая разновидность — «Сказка о попе и работнике его Балде».

Третья жанровая разновидность — *сказка о животных* — выделяется не по характеру мира (это или иное царство), а по основным персонажам. Ее герои — хитрая лиса, глупый волк, сильный медведь, простодушная и добрая собака. Каждое животное действует в соответствии с обозначенными качествами. Если мы начнем искать корни сказки в глубине веков, окажется, что она восходит к мифу, в котором животные понимались как покровители и защитники (тотемы) рода.

Продолжая линию сказки о животных в будущее, мы натолкнемся на басню, где образы животных обладают уже не самостоятельным бытием, а понимаются как воплощение каких-то нравственных качеств и повод для поучения, морали. Таковы басни И. А. Крылова, а также сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина, в сущности представляющие тоже басни на политические темы.

Лирические жанры фольклора представлены прежде всего *песнями*. Песенные жанры чрезвычайно разнообразны.

Жизнь человека после колыбельных песен сопровождала обрядовая лирика, связанная с религиозными праздниками или значительными семейными событиями.

В канун Рождества дети или молодежь ходили по деревне и пели *святочные песни, колядки*, получая денежное или материальное поощрение от хозяев двора. Коляда, коляда!

Пришла коляда

Накануне Рождества!

Мы ходили, мы искали

Коляду святую.

По всем дворам, по всем проулочкам.

Нашли коляду

У Петрова-то двора!

В ожидании весны, обычно в марте, пели *веснянки*.

Со временем уборки урожая были связаны *зажиночные* и *дожиночные* песни.

На всех этапах свадебного обряда — при сватовстве, приезде жениха с друзьями в дом невесты, венчании, свадебном пире — пели *свадебные песни*. Покидающая родной дом невеста по традиции должна была грустить, оплакивать свой уход из родного дома.

У родимого батюшка,

У его сердце каменно,

В железо сковано,

В булате сварено.

Он сходил к дубову столу,

Он принял золоту чару,

Он выпил зелено вино,

Он пропил меня, молоду,

На чужу дальнюю сторону.

Во время погребальных обрядов пели не менее трагические *похоронные песни*, заплачки и причитания.

Удалилась моя белая лебедушка

За горушки она за высокие,

За облачка она за ходячие,

К красну солнышку, девица, во беседушку

В светлу месяцу она в приберегушку.

Другая часть лирических песен не связана с обрядом. Это песни любовные и сатирические, бытовые и исторические.

На более поздней стадии из любовных песен вырастают *баллада* (фабульная песня) и *романс*, обычно любовный, один из главных «интеллигентских» лирических жанров XIX века.

Во второй половине XIX века в среде выходцев из деревни, городского простонародья появляются *частушки*, краткие припевки (четверостишия, а иногда и двустишия), часто исполнявшиеся под гармонь или балалайку, — то трогательно-любовные, то озорные, сатирические, то совсем грубые, содержащие нецензурную лексику и этим провоцирующие публику.

* * *

Лягу спать — глаза закрою,

Ох, не дает любовь покою.

* * *

Распроклятая машина

Мово милку утащила.

Распроклятый паровоз

Мово милого увез.

* * *

Ах, топнула я,

И не топнула я.

Съела пряников полпуда
И не лопнула я.

Драматический жанр, театр, в силу сложности не получил в русском фольклоре существенного развития. Однако диалогичностью, театральностью, стремлением не просто рассказать или спеть, но разыграть былинку, сказку, песню отличаются многие фольклорные жанры.

«Начало искусства слова — в фольклоре», — сказал М. Горький. В этом его огромное значение не только самого по себе, но и как истока различных литературных жанров. Творчество многих писателей-классиков строится на фундаменте фольклора.

Литература: от горухщи до «Бедной Лизы»

Древняя Русь: парадоксы историзма

Русская письменность начинается с неразборчивой надписи на разбитом глиняном сосуде (он был найден под Смоленском только в 1949 году), которая читается то как *горухща*, то как *горушина*, то как *горуница*, а переводится чаще всего как *горчица*. Археологи датируют ее серединой X века. От этой надписи до первой известной русской книги, так называемого Остромирова Евангелия (1056–1057), — всего сто лет, а до великого «Слова о полку Игореве» — около двух веков. По историческим меркам русская литература родилась почти мгновенно.

Литература, особенно на ее начальных стадиях, конечно, связана с историей, но имеет свои особенности развития. *Древнерусской* обычно называют литературу XI–XVII веков, то есть существующую в очень разные исторические эпохи: Киевской Руси, татаро-монгольского ига, становления и укрепления Московского государства. Тем не менее на протяжении семисот лет эта литература обладала единством, цельностью и, с другой стороны, многими существенными отличиями от литературы Нового времени.

Именно поэтому древнерусские тексты часто называют не произведениями, а *памятниками*, и даже самому термину *литература* предпочитают другой: *словесность*. Памятники древнерусской словесности отличаются от привычной нам литературы во многих отношениях: по форме, содержанию, жанру, условиям бытования — и даже языку.

Славянскую азбуку, необходимую после принятия христианства для перевода церковных книг, создали в середине IX века просветители Мефодий и Кирилл (по его имени она и сегодня иногда называется кириллицей). Она послужила основой для *старославянского языка*, который из-за особенностей употребления называют также *церковнославянским*, потому что в первую очередь он обслуживал религиозные потребности, был языком церковных книг и богослужения.

Этот язык отличался от разговорного *древнерусского языка* той же эпохи. Первый принадлежит к южной группе славянских языков и родствен болгарскому и сербскому языкам, второй относится к восточнославянской языковой группе и стал основой для современных русского, украинского и белорусского языков. Поэтому древнерусские памятники своеобразны по лексическому составу, грамматике, синтаксису и требуют перевода на современный русский язык.

Древнерусская литература, как и другие в эту эпоху, существует в форме сначала пергаменных (изготовленных из телячьей кожи), а лишь потом (с конца XIV века) бумажных *рукописей*, которые обычно долго изготовлялись в

монастырях, потом переплетались, заключались в дорогие деревянные обложки (отсюда выражение: *прочитать от доски до доски*) и хранились в монастырских или княжеских библиотеках. Лишь позднее дорогие рукописные книги появились у частных людей, еще сегодня их находят на Русском Севере, чаще всего у потомков старообрядцев. Дорогие пергамен или бумагу приходилось экономить, поэтому текст в этих книгах обычно не разделяется на слова, сопровождается сокращениями: для его чтения требуются специальные знания и навыки.

Книги в Древней Руси были не только дорогим, но и священным, сакральным предметом. Их содержание тоже подчинялось критерию ценности, значительности. Занимаясь высокими материями, писец из своей тихой и одинокой монашеской кельи смотрел на современность с высоты птичьего полета. Его интересовали не мелочи окружающей жизни, а вечные, значительные проблемы. Вся словесность Древней Руси отличается религиозным пафосом и четкой моральной установкой.

«Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни» (Д. С. Лихачев. «Великое наследие»). Однако в зависимости от литературного жанра эта тема оборачивалась разными гранями: менялись конкретные *обстоятельства* и *персонажи*, на примере которых реализовывался этот сюжет.

В *летописях* описывалась история государства, Русской земли, которая тем не менее обычно начиналась издалека, с изложения библейских легенд о происхождении человека и мира, и обязательно подчинялась моральной установке (летописные персонажи четко делились на героев и грешников). Древнейшей русской летописью является так называемая «Повесть временных лет», начинающаяся с рассказа о том, «откуда есть пошла Русская земля...», и доходящая до событий 1113 года. Ее составителем считается монах Киево-Печерского монастыря Нестор. Имя — вот и все, что о нем известно. (А. Ахматова как-то выразила свое отношение к спорам о Гомере такой шуткой: «Гомера не было, был другой старик, но тоже слепой». Мы тоже можем вообразить, что эту летопись составил не Нестор, а пушкинский вымышленный Пимен. Конкретное имя мало что добавляет к знанию о летописи и об эпохе.)

В *житиях святых* изображалась их высокоморальная жизнь, подвижнический путь к высшей правде, заключающейся в служении Богу. Среди ранних житий наиболее известны «Сказание о святых мучениках Борисе и Глебе» (середина XI века) и «Киево-Печерский патерик» (XIII век), сборник рассказов о монахах-подвижниках Печерского монастыря в Киеве.

Позднее, в начале XV века, появилось «Житие Сергия Радонежского», посвященное одному из самых выдающихся и почитаемых деятелей Древней Руси.

Жизнь Сергия (это его монашеское имя, в миру, до пострижения в монахи, он носил имя Варфоломей) захватила почти весь XIV век (1314–1392). Первоначальную редакцию жития примерно через три десятилетия создал его ученик, имя которого сохранилось в пространном заглавии: «Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия чудотворца, написано премудрейшим Епифанием». Однако этот текст был слишком пространным и пышным (не случайно стиль Епифания называют «плетением словес»). Позднее его обработал другой агиограф, Пахомий Логофет. В сокращенной, упрощенной

и более официозной форме житие и дошло до нас, его первоначальная редакция не сохранилась.

Как и положено в житии, будущее призвание Сергия определяет его судьбу. Первое чудо происходит еще до его рождения: «И до своего рождения он избран был Богом, и было предсказано его будущее, когда, находясь в утробе матери, трижды он в церкви прокричал, что удивляет всех, кто слышит об этом. <...> Так, еще до рождения святого Бог отметил его: ведь было не простое, не пустое это, достойное удивления, первое знамение, но началом было пути будущего» (перевод М. Ф. Антоновой и Д. М. Буланина).

И дальнейший путь Варфоломея-Сергия сопровождается вещими предвестиями и чудесами. Он по-настоящему уразумел грамоту не от людей, а от Бога, после встречи с таинственным старцем. Позднее, уже после перехода в монашество и поселения в пустыни, его кротость и данная ему благодать действуют даже на животных. «Многие тогда звери часто приходили к нему, не только ночью, но и днем; а были эти звери — стаи волков, которые были и ревели, а иногда и медведи. Преподобный Сергей, хотя немного и боялся, как всякий человек, но, однако, молитву прилежно к Богу обращал и ею укреплялся; и таким образом, по милости Божьей, остался не тронут ими: звери отходили от него, а зла ему никакого не причиняли».

Главным делом жизни Сергия становится основанный им монастырь, Троице-Сергиева лавра, вокруг которого он постепенно собирает учеников-послушников, потом становится его игуменом и распространяет влияние обители на всю Русь. Именно к Сергию в 1380 году приезжает московский князь Дмитрий перед сражением с ханом Мамаем. «Святой же <...> благословил его, молитвой вооружил и сказал: „Следует тебе, господин, заботиться о порученном тебе Богом славном христианском стаде. Иди против безбожных, и, если Бог поможет тебе, ты победишь и невредимым в свое отечество с великой честью вернешься“». Предсказание сбывается, оно приносит Сергию новую славу, а Дмитрий, ставший теперь Донским, с благословения Сергия закладывает еще один монастырь.

«Не оставив по себе писаний, Сергей будто бы ничему не учит. Но он учит именно всем обликом своим: одним он утешение и освежение, другим — немой укор. Безмолвно Сергей учит самому простому: правде, прямоте, мужественности, труду, благоговению и вере», — оканчивает рассказ о Сергии писатель Б. К. Зайцев («Преподобный Сергей Радонежский», 1925).

Воинские повести, еще один важный жанр древнерусской литературы, были посвящены уже не подвижничеству святых, а подвигам князей, прославлению не религиозного, а военного героизма.

Авторы *слов* и *поучений*, которые называют также жанрами *торжественного* и *учительного красноречия*, прямо размышляли о смысле жизни, иногда обращаясь за примерами к собственной биографии. Древнейшим памятником торжественного красноречия является «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона (первая половина XI века). К этому жанру относится и «Поучение Владимира Мономаха» (1124 или 1125).

Однако границы между жанрами в древней литературе были прозрачными, в летописи могли включаться и жития, и поучения, и рассказы о битвах. Все литературные жанры подчинялись общим принципам, которые были важнее, чем жанровые различия.

Самыми важными принципами древнерусской литературы являются *историзм изображения, этикетность повествования, авторская анонимность*.

Древние авторы описывают только то, что считают действительно бывшим. Словесность — слишком серьезное дело, чтобы заполнять ее своими вымыслами. И реальные, с нашей точки зрения, события (войны, княжеские походы и распри, редкие спокойные годы), и, очевидно, вымышленные (чудеса, происходящие со святыми, предсказания и знамения) рассматриваются древнерусскими авторами как абсолютная реальность. Мир средневекового человека, подобно миру мифа, сделан из одного куска. В нем нет места фантазии, индивидуальному вымыслу. В этом смысле древнерусская словесность — не литература как искусство вымысла и продукт творческой фантазии, а *историческое повествование* о самых значительных событиях и персонажах.

Однако рассказ об этих лицах и событиях подчиняется принципу «литературного этикета». Он ведется на языке традиционных формул, повторяющихся ситуаций, канонических представлений о должном поведении.

«Древнерусский писатель с непобедимой уверенностью влагал все исторически происшедшее в соответствующие церемониальные формы, создавал разнообразные литературные каноны. Житийные, воинские и прочие формулы, этикетные саморекомендации авторов, этикетные формулы интродукции героев, приличествующие случаю молитвы, речи, размышления, формулы некрологических характеристик и многочисленные требуемые этикетом поступки и ситуации повторяются из произведения в произведение. <...> Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным, эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т. д. Писатель жаждет ввести свое творчество в рамки литературных канонов, стремится писать обо всем „как подобает“, стремится подчинить литературным канонам все то, о чем он пишет...» (Д. С. Лихачев. «Поэтика древнерусской литературы»).

Сочетание историзма и этикетности рождает парадокс: хотя сочинения древнерусских авторов посвящены преимущественно истории, из них мы узнаем о реальных исторических событиях меньше, чем, например, из романов или мемуаров последующих эпох. Конкретные детали происходящего, как и психологические подробности, просто неинтересны летописцу или создателю жития святого. История скрывается, прячется за этикетными формулами, подобно тому как лицо актера в античном театре скрывала маска. За идеальным миром религиозных норм и этикетных правил мы должны угадывать реальных людей и события. Они лишь изредка прорываются в средневековые тексты, тем более их ценит читатель Нового времени.

Из этого парадокса вырастает и другой: делая историю своим главным сюжетом, древнерусские книжники, как и вообще люди той эпохи, были лишены исторического сознания. В движении времени для них существовали, конечно, понятия *раньше* — *позже*, но практически отсутствовало представление о причинно-следственной связи событий, категория «*потому что*».

«Древнерусская литература существует для читателя как единое целое, не разделенное по историческим периодам, как некий склад произведений, библиотека, в которой имеется только систематический каталог, отчасти каталог

авторов, но нет каталога хронологического» (Д. С. Лихачев. «Поэтика древнерусской литературы»).

Особый принцип действовал и по отношению к создателям летописей, житий, слов и воинских повестей. Они сознавали себя не гордыми авторами, создающими художественный мир, а скромными переписчиками, отступающими в тень перед величию своих героев и масштабом событий. Поэтому многие древнерусские тексты анонимны. Если же мы знаем имя автора, оно мало что добавляет к восприятию памятника, ибо автор стремится не подчеркнуть оригинальность своего восприятия, а, напротив, спрятать ее за этикетными формулами.

Такая позиция вела автора к отказу от права на текст. Любой последующий переписчик рассматривал его как материал, который можно было редактировать — изменять, дополнять, расцвечивать своими этикетными формулами. Поэтому древнерусских авторов иногда называют просто *книжниками*. «Книжником мы называем человека, причастного к истории литературного текста».

Большинство ранних памятников дошли до нас в поздних *списках* (редакциях), в которые книжники вносили разнообразные изменения. «Если переписываемый текст не был освящен особым авторитетом, то есть если это не был текст Священного Писания, богослужебная книга или хроника, книжник редко оставался просто переписчиком, он, как правило, подходил к переписываемому тексту творчески, в той или иной степени изменяя его. Иногда такие изменения носили весьма ограниченный характер: переписчик заменял отдельные слова, менял их местами, пропускал или добавлял союзы и частицы, исправлял отдельные неясные или испорченные чтения, но чаще всего перед нами — результат более серьезной творческой работы: перерабатывал текст своих источников летописец; создавал новый компилятивный (то есть составленный из разных источников) текст книжник, работавший над хроникой; осуществлялись коренные стилистические переработки житий, в повестях книжники изменяли сюжетные детали, добавляли или опускали реплики персонажей и т. д.» (О. В. Творогов. «Литература Древней Руси»).

Таким образом, книжник и больше, и меньше автора Нового времени. Оставаясь невидимым, ограничивая себя ролью свидетеля-летописца, смиренно рассказывающего только о том, что действительно было, он в то же время активно правит старые рукописи, приспособливает их к своим вкусам и воззрениям. Для него не существует понятия неприкосновенности текста, созданного каким-то другим автором.

Книжники относились к предшествующей словесности так, как многие школьники и студенты — к научной литературе, по которой составляют рефераты. Они «списывали» у других летописцев, свободно использовали материалы по нужной теме, не задаваясь вопросами об авторе и его правах. Нужный им материал понимался как ничей и подвергался свободной обработке. Имя последнего составителя летописного или житийного «реферата» отменяло предшествующих авторов.

Метод и стиль древнерусской литературы иногда называют *монументальным историзмом*. Она, как мы уже говорили, посвящена исключительно истории, однако взятой в самых общих этикетных чертах. Памятник, монумент представляет собой обобщенный, символический образ, который снижают, разрушают конкретные детали.

То, что на основании источников исследует историк или литературовед, может вообразить поэт. Прочитаем монолог героя пушкинского «Бориса Годунова», летописца Пимена (его фрагмент уже цитировался ранее).

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья
Спасителя смиренно умоляют.

Пушкин замечательно воспроизводит практически все особенности мировоззрения, подхода к действительности средневекового книжника.

Летопись Пимен определяет как *правдивые сказанья*, то есть историю, рассказ о реальных событиях, лишенный вымысла.

Ее героями являются *цари великие*, труды которых оцениваются с нравственной точки зрения, с четким разделением и пониманием *славы, добра и грехов, темных деяний*.

Свой труд летописец воспринимает как *долг, завещанный от Бога*, но в то же время называет себя не творцом, а смиренным и грешным *свидетелем*. Он не претендует на индивидуальное авторство, спокойно предполагая, что его *безымянный труд* когда-нибудь *перепишет* (что предполагает не простое копирование, а изменение) другой *монах трудолюбивый*.

И наконец, свою задачу он понимает как исторический урок, назидание, обращенное к будущим поколениям. «*Да ведают потомки православных / Земли родной минувшую судьбу...*»

Пушкин настолько точно воссоздает отсутствующую в древнерусской словесности психологию летописца, что для следующих поколений его Пимен стал таким же историческим персонажем, как реальные книжники. В стихотворении-песне А. А. Галича «Мы не хуже Горация» (1966) *Несторы и Пимены* упоминаются в одном ряду.

Повести Смутного времени: счастье-злостие

С конца XV века на Руси начинается переходная эпоха, растянувшаяся почти на два века. 1492 год (7000-й от Сотворения мира) ожидался как год апокалипсиса, конца света и Страшного суда. Когда предсказание не оправдалось, суд переносили на другие годы, содержащие страшные семерки: 1499 (7007), 1562 (7070), 1569 (7077).

Не ожидая всеобщего конца света, русская история шла своим драматическим путем. Радость от окончания татаро-монгольского ига сменяется ужасами правления Ивана Грозного, последовавшим вскоре Смутным временем,

завершением которого было возведение на русский трон династии Романовых и медленное собирание и укрепление под их властью Московского государства.

Литература XVI–XVII столетий тоже меняется. Наряду с религиозными появляются новые, светские жанры. Расширяется круг затрагиваемых тем. В ряде случаев на смену анонимным летописцам и составителям житий приходят индивидуальные авторы (хотя, как правило, историки знают о них очень мало, и в этом смысле они все-таки близки древнерусским книжникам, а не писателям Нового времени).

Самый известный писатель XVI века — *Ермолай-Еразм*. Однако известность его сочинений не касается его биографии. В 1540-е годы под именем Ермолай он жил в Пскове, потом перебрался в Москву и в 1560-е годы постригся в монахи под именем Еразма (монах обязательно должен был менять свое светское имя на церковное). Ему принадлежат несколько произведений разных жанров («Книга о Троице», «Моление к царю», «Повесть о епископе Василии»), и в том числе популярнейшая «*Повесть о Петре и Февронии*», созданная приблизительно в 1547 году (она дошла до нашего времени более чем в 350 списках).

Слово *повесть* используется в заглавии в привычном для древнерусской литературы значении — *повествование, рассказ*.

Полное заглавие памятника намного длиннее и лучше определяет его специфику: «Повесть о житии святых новых чудотворцев муромских, благоверного, и преподобного, и достохвального князя Петра, нареченного во иночестве Давидом, и супруги его, благоверной, и преподобной, и достохвальной княгини Февронии, нареченной во иночестве Евфросинией. Благослови, отче».

Заглавие — краткий конспект повествования. В нем отражены и отношения главных героев (супруги), и их эволюция (перед смертью они переходят в монашество и получают, как и сам Ермолай, новые имена), и место их жительства (Муром), и их статус (чудотворцы, святые), определяющий жанр сочинения Ермолая-Еразма (житие).

Однако автор нарушает формальные признаки жития, сочетает его с иными жанрами, создает произведение почти столь же оригинальное, как «Слово о полку Игореве».

Повесть начинается с молитвы, отражающей основные этапы Священной истории (создание Богом человека, рождение Иисуса Христа, его смерть и воскресение) и лишь в самом ее конце Ермолай-Еразм вспоминает о «тех святых», «о которых будет наша повесть».

В рассказе об этих муромских святых (небольшой город Муром находится во Владимирской области, на реке Оке), которые после сочинения Ермолая-Еразма были канонизированы и приобрели всероссийскую известность, автор опирается уже не на Священное Писание, а на другие источники: народное предание, сказку. Житие Ермолая-Еразма приобретает настолько оригинальный характер, что его не включили в канонический житийный сборник «Четьи mineи», составлявшийся в ту же эпоху.

Сам автор разделил повесть на четыре части-главы, каждая из которых имеет собственные фабулу и смысл. Композиция повести напоминает матрешку: четыре новеллистические истории со своими завязкой, кульминацией и развязкой словно вложены одна в другую, одновременно образуя сюжет самой большой, охватывающей «матрешки»-жития.

Героем первой главы является Петр. В ее основе — известная по преданиям многих народов фабула о герое-змееборце, избавляющем страну или город от злых сил, дьявольских козней.

Змей — известное символическое воплощение дьявола, который может принимать разные обличья, соблазняя человека, толкая его на злые, греховные деяния.

В данном случае змей соблазняет жену муромского князя Павла (он, как и Петр, — фигура не историческая, а легендарная). Узнав с помощью лукавства от самого змея тайну его гибели («Смерть мне суждена от Петрова плеча и Агрикова меча»), жена передает эту тайну брату мужа, и Петр находит Агриков меч и убивает змея. Помимо обязательных для такого персонажа смелости и силы, у Петра в этой части сюжета обнаруживается и еще одно, вполне неожиданное для такого героя свойство. Он слишком долго разбирается в отличиях брата от принявшего его облик змея: ходит, выясняет, сомневается.

Древнерусский автор рассказывает, а не объясняет. Психологически поведение Петра можно понять и как нерешительность, боязнь ошибки (сравнив его, скажем, с Гамлетом, который тоже должен расправиться со злодеем-королем, но долго сомневается в праве на убийство), и как некоторую ограниченность, тугодумие (поэтому он будет все время проигрывать интеллектуальные поединки с мудрой Февронией).

Мостиком к дальнейшему развитию сюжета становится одна деталь: «Змей же, обратившись в свое естественное обличье, затрепетал и умер, и обрызгал он блаженного князя Петра своей кровью. Петр же от зловредной той крови покрылся струпьями, и появились на теле его язвы, и охватила его тяжкая болезнь. И искал он у многих врачей от своего недуга исцеление, но ни у кого не нашел» (здесь и далее перевод А. А. Алексеева и Л. А. Дмитриева).

Поиски исцеления начинают новый виток сюжета повести, в котором на первый план выдвигается уже не князь Петр, а простая муромская девушка, дочь древолаза-бортника (собирателя дикого меда) Феврония.

В рассказе о женитьбе Петра и Февронии Ермолай-Еразм использует другой сказочный сюжет, уже не о герое-змееборце, а о мудрой деве, сказочной кудеснице, определяющей свою судьбу с помощью загадывания и разгадывания загадок.

Во второй главе князь Петр и дева Феврония ведут — главным образом заочный — поединок, в котором испытываются уже не смелость и мужество, а ум.

Сначала Феврония загадывает две загадки княжескому слуге, и тот сразу же понимает, что перед ним незаурядная натура: «Вижу, девушка, что ты мудра. Назови мне имя свое».

Потом она исцеляет Петра, заранее зная, что поставленное ею условие (женитьба князя на простолюдинке) не будет выполнено. Чтобы избежать выполнения обещания, князь в свою очередь ставит Февронии условие: «Эта девица хочет стать моей супругой ради мудрости своей. Если она так мудра, пусть из этого льна сделает мне сорочку, и одежду, и платок за то время, пока я в бане буду» — и Феврония дает достойный ответ. Она обращается к княжескому слуге: «Возьми этот обрубок поленца, пойди и дай своему князю от меня и скажи ему: за то время, пока я очешу этот пучок льна, пусть князь твой смастерит из этого обрубка ткацкий стан и всю остальную снасть, на чем будет ткаться полотно для него».

В итоге Феврония побеждает: она окончательно излечивает Петра и становится его женой. «Таким-то вот образом стала Феврония княгиней. И прибыли они в вотчину свою, город Муром, и начали жить благочестиво, ни в чем не преступая Божиих заповедей».

И в этой части сюжета автор не анализирует психологию героев, а рассказывает о них. Объяснение мотивов их поведения остается на усмотрение читателя.

Какой камешек в фундамент своей будущей святости кладет Петр? (В переводе с греческого имя Петр и значит *камень*.) Если в борьбе со змеем он проявляет героизм, то здесь — причем далеко не сразу — демонстрирует христианское смирение. Гордость и высокомерие не позволяют ему пойти на невыгодную женитьбу, мезальянс. Но он преодолевает их и в конце концов выполняет свое «твердое слово».

Неоднозначно можно трактовать и поведение Февронии. С точки зрения бытовой логики она ставит условия, добивается от Петра выполнения слова, вынуждает его на женитьбу («Вынужденная женитьба» — называется короткая пьеса М. Е. Салтыкова-Щедрина). Однако нельзя забывать, что мы имеем дело пусть и со своеобразным, но житием, в котором поступки героев имеют символический смысл.

Уже в заглавии Феврония именуется благоверной и преподобной. В горнице девушки скачет заяц, который в народных верованиях является символом семейной жизни, обещающим много детей, гармоничный брак, счастье. В этом смысле требование героини жениться на ней после исцеления князя можно объяснить как предчувствие ею и своей судьбы, и судьбы Петра, становящегося святым, в том числе благодаря женитьбе на Февронии.

Третья часть «Повести о Петре и Февронии» является иллюстрацией последнего тезиса второй части — о благочестивой жизни по Божьим заповедям. Это мудрое правление описано в краткой утопической концовке: «И правили они в городе том, соблюдая все заповеди и наставления Господние безупречно, молясь беспрестанно и милостыню творя всем людям, находившимся под их властью, как чадолюбивые отец и мать. Ко всем питали они равную любовь, не любили жестокости и стяжательства, не жалели тленного богатства, но богатели Божьим богатством. И были они для своего города истинными пастырями, а не как наемники. А городом своим управляли со справедливостью и кротостью, а не с яростью. Странников принимали, голодных насыщали, нагих одевали, бедных от напастей избавляли».

Обратим внимание: сквозь описываемый Ермолаем-Еразмом идеал просвечивает нелегкая историческая жизнь русского Средневековья. На одном жизненном полюсе — лживые бояре и их чванливые жены. Но творить добро Петру и Февронии приходится среди голодных, нагих и бедных.

Однако и третий эпизод повести строится по законам новеллы. Основное место в нем уделено не мудрому правлению князя и княгини, а поединку Февронии со лживыми боярами, в котором она снова вынуждена проявить свою мудрость и способность творить чудеса.

Кульминация этой главы тоже строится на столкновении трудных загадок. Во время пира бояре предлагают княгине выгодное изгнание: «Мы, госпожа, все хотим, чтобы князь Петр властвовал над нами, а жены наши не хотят, чтобы ты господствовала над ними. Взяв сколько тебе нужно богатств, уходи куда пожелаешь!» Но она с честью выходит из положения, взяв с собой как самое ценное собственного мужа. В этой же третьей главе Феврония, как истинная

святая, урезонивает искушаемого лукавым бесом человека с помощью притчи о воде и женском естестве и совершает два маленьких чуда: хлебные крошки в ее ладони превращаются в благоухающий ладан и фимиам, а древесные обрубки по ее благословению за одну ночь превращаются в «большие деревья с ветвями и листвой».

Четвертая глава — рассказ о смерти Петра и Февронии. Смерть обычно — последнее испытание святого, демонстрация его избранности. Ермолай-Еразм и здесь существенно меняет житийный мотив. Смерть героев повести демонстрирует их верность не столько Богу, сколько друг другу. Они умирают одновременно и не хотят разлучаться даже после смерти. Положенные в разных церквях, их тела дважды чудесным образом оказываются в одном гробу.

Рассказ о последних минутах героини сопровождается деталью, на которую обычно обращают внимание историки литературы, профессиональные читатели. Готовясь к смерти, героиня так и не успела окончить вышивку, но, втыкая в полотно иглу, заботливо «замотала вокруг нее нитку, которой вышивала», как будто она еще вернется к прерванной работе.

Такие «чеховские» детали обычны в литературе Нового времени, но уникальны в литературе древней. Поэтому *иглу Февронии* и замечают исследователи.

Формулу любви благоверных Петра и Февронии замечательно передает фраза писателя-романтика Александра Грина (которая, видимо, так нравилась ему, что ею оканчиваются сразу две новеллы — «Позорный столб» и «Сто верст по реке»): «*Они жили долго и умерли в один день*». Жизнеописание святых оказывается и вполне светской историей великой любви судьбой предназначенных друг для друга людей.

Но оканчивается эта история все-таки не в области новеллы, а в мире жития. Начав с молитвы, в концовке повести Ермолай-Еразм возносит хвалу героям, перечисляет главные их добродетели, фактически представляя еще один конспект повести, и трогательно напоминает о себе, признаваясь в собственной литературной неумелости.

«Радуйся, Петр, ибо дана тебе была от Бога сила убить летающего свирепого змея! Радуйся, Феврония, ибо в женской голове твоей мудрость святых мужей заключалась! Радуйся, Петр, ибо, струпья и язвы нося на теле своем, мужественно все мучения претерпел! Радуйся, Феврония, ибо уже в девичестве владела данным тебе от Бога даром исцелять недуги! Радуйся, прославленный Петр, ибо, ради заповеди Божьей не оставлять супруги своей, добровольно отрекся от власти! Радуйся, дивная Феврония, ибо по твоему благословению за одну ночь маленькие деревца выросли большими и покрытыми ветвями и листьями! <...> Мы же молим вас, о преблаженные супруги, да помолитесь и о нас, с верою чтущих вашу память! Помяните же и меня, прегрешного, написавшего все то, что я слышал о вас, не ведая — писали о вас другие, сведущие более меня, или нет».

Ермолай-Еразм написал притчу о человеческом счастье. Приблизительно через столетие, но в ту же переходную эпоху появилась притча о человеческом несчастье.

«*Повесть о Горе-Злочастии*» — произведение анонимное. Оно, как и «Слово о полку Игореве», дошло до нас лишь в одном сохранившемся списке, который был обнаружен в середине XIX века, через два столетия после предположительного создания памятника.

Неизвестно имя не только его автора, но и героя этой повести. Это — просто *молодец, человек вообще*, претерпевающий судьбу, испытываемый Горем-Злостью.

Полное заглавие повести — «Повесть о Горе и Злостии, как Горе-Злостие довело молодца во иноческий чин». Язык середины XVII века уже настолько близок современному русскому, что эту повесть, в отличие от более ранних памятников древнерусской литературы, можно читать без перевода. Может быть, лучше было ее не просто читать, а читать выразительно, произносить. Повесть написана так называемым былинным стихом, который распевали перед слушателями древние сказители.

Безымянный автор, как и Ермолай-Еразм, начинает свой сказ с библейских времен. В первой части, первом, в отличие от «Повести о Петре и Февронии», композиционно не обозначенном фрагменте повести речь идет о Сотворении мира, Адаме и Еве, грехопадении, изгнании из рая и наказании, проклятии, дотянувшимся с библейских времен до современности.

Ино зло племя человеческо:
вначале пошло непокорливо,
ко отцову учению зазорчиво,
к своей матери непокорливо
и к советному другу обманчиво.

<...>

И за то на них Господь Бог разгневался,
положил их в напасти великия,
попустил на них скорби великия,
и срамныя позоры немерныя,
безживотие злое, сопостатныя находы,
злую, немерную наготу и босоту,
и бесконечную нищету, и недостатки последние,
все смиряючи нас, наказуя
и приводя нас на спасенный путь.

Любопытно, что, завершая вступление, автор меняет местоимение: речь идет уже не о них («И за то на них Господь Бог разгневался...»), а о нас («...все смиряючи нас, наказуя...»).

В качестве примера этой общей мысли о грехе, Божьем наказании и спасении рассказана история молодца. Она (здесь тоже возникает произвольное совпадение с «Повестью о Петре и Февронии») состоит из четырех частей, четырех этапов в жизни молодца, построенных по принципу «преступление — наказание». Молодец уходит из дома, забывает наставления родителей («Молодец был в то время се мал и глуп, / не в полном разуме и несовершен разумом...»), верит словам ложного друга, пьет с ним «зелено вино» в кабаке — и просыпается ограбленным, жалуясь на свою несчастную жизнь. «Житие мне Бог дал великое, — / ясти, кушати стало нечево! / Как не стало денги, ни полуденги, — / так не стало ни друга, не полдруга: / род и племя отчитаются, / все друзи прочь отпираются».

Затем молодец попадает «на чужу сторону», «на честен пир» — начинается второй этап его странствий. И здесь, рассказав о своей горькой судьбе, он получает советы, сходные с родительскими:

Доброй еси ты и разумный молодец,
не буди ты спесив на чужей стороне,
покорися ты другу и недругу,

поклонися стару и молоду <...>

И ты с кротостию держися истины с правдою, —

то тебе будет честь и хваля великая:

первое тебе люди отведают

и учнуть тя чтить и жаловать

за твою правду великую,

за твое смирение и за вежество,

и будут у тебя милые други,

названные братья надежные!

Уйдя в новую «чужу сторону», молодец снова наживает богатство, собирается жениться, но, на свою беду, на новом пиру впадает в грех похвальбы и гордости:

«А всегда гнило слово похвальное: / похвала живет человеку пагуба!» Здесь-то

он и оказывается на примете у Горя-Злочастия, которое преследует молодца

на яву и даже во сне и в конце концов снова приводит в кабацкую, где он пропивает

нажитое богатство (животы), снимает «платье гостинное», меняя его на «гунку

кабацкую».

Последний, четвертый эпизод странствий молодца происходит у переправы, в очередной чужой стране, «дальней, незнаемой». У него нет денег даже для оплаты перевозчикам. Горе, кажется окончательно, догоняет и сламыкает его.

Но, потеряв все (Горе отказывает ему даже в самоубийстве), молодец вдруг

меняется: «Когда у меня нет ничево, / и тужить мне не о чем!» Он запекает

«молодецкую припевочку», которая покоряет перевозчиков, и те доставляют его на другой берег.

Потом он пытается спастись от Злочастия бегством (это самый динамичный фрагмент повести).

Полетел молодец ясным соколом, —

а Горе за ним белым кречетом;

молодец полетел сизым голубем, —

а Горе за ним серым ястребом;

молодец пошел в поле серым волком,

а Горе за ним с борзыми вежлецы;

молодец стал в поле ковыль-трава,

а Горе пришло с косою вострою...

Эти попытки спасения оканчиваются неожиданным — и закономерным — финалом.

Спамятует молодец спасенный путь —

и оттоле молодец в монастырь пошел

постригаться,

а Горе у святых ворот остается,

к молодцу впредь не привяжется!

А сему житию конец мы ведаем.

Избави, Господи, вечныя муки,

а дай нам, Господи, светлый рай.

Во веки веков. Аминь.

Повесть строится по принципу композиционного кольца: начинаясь с пересказа библейских мотивов, она завершается краткой молитвой.

Но история героя не замкнута. Покинув родительский дом, молодец странствует по разным сторонам (хотя ни одна из них подробно не описана) и оканчивает свои странствия не возвращением раскаявшегося блудного сына

домой (таким было бы ожидаемое композиционное кольцо), а спасением (заточением) в монастыре.

Молодец — своеобразный лишний человек Смутного времени. Монашество, иночество оказывается для него не возвышением, как это обычно бывало со святыми, а убежищем, спасением от Горя-Злочастия окружающего мира.

Сходство обеих разобранных нами повестей — в конечном обращении героев и авторов к Богу, в назидательности, притчевости повествования.

Древнерусская литература *учит*, прибегая к помощи образов. Литература Нового времени *изображает*, но ее образы могут иметь и нравственный смысл.

К рубежу XVII–XVIII веков цикл развития древнерусской словесности в основном завершился (хотя рукописные книги продолжали создаваться и позднее). Распространение книгопечатания, утверждение в правах писательского вымысла, расширение тематики, культивирование новых «светских» жанров, обретение автором права на свой текст почти мгновенно «отменили» древнерусскую словесность. Она стала казаться неинтересной и непонятной.

В XVIII веке древнерусская культура оказалась забыта. Потом, уже в XIX, даже XX веке, красоту и своеобразие древнерусской словесности, иконописи, архитектуры пришлось открывать заново, подобно тому как в европейской культуре эпохи Возрождения пришлось заново открывать Античность.

Век просвещения: в погоне за Европой

Бурное историческое время, когда Россия во главе с Петром Великим прорубала окно в Европу, оказалось для литературы тоже переходным, но спокойным периодом. «Петровская эпоха — это перерыв в движении литературы, остановка. <...> Это самая „нелитературная“ эпоха за все время существования русской литературы. В это время не возникло значительных произведений литературы и не изменился ее характер» (Д. С. Лихачев. «Поэтика древнерусской литературы»).

Однако вскоре после смерти Петра начинается одна из самых замечательных эпох: процесс становления литературы Нового времени, когда после резких государственных и культурных изменений и русская литература бросилась в погоню за Европой.

«Новый тип литературного развития вступает в силу со второй четверти или, вернее, со второй трети XVIII в. Он поднимается и формируется с необычной быстротой. Здесь действовала совокупность причин: появление в литературе книгопечатания (до этого типографии служили административным, учебным и церковным целям), возникновение литературной периодики, развитие интеллигенции высшего, светского типа и многое другое» (Д. С. Лихачев. «Поэтика древнерусской литературы»).

Новую русскую литературу создавали люди, подхваченные ветром петровских перемен, из разных краев Российской империи и разных социальных слоев: сын господаря (правителя) Молдавии и Валахии (нынешней Румынии) Антиох Кантемир (1708–1744) и сын северного холмогорского крестьянина М. В. Ломоносов (1711–1765), представитель знатного дворянского рода А. П. Сумароков (1717–1777) и вышедший из семьи мелкого провинциального священника В. К. Тредиаковский (1703–1769), потомок немецких рыцарей Д. И. Фонвизин (1745–1792) и имевший предков-татар, завоевателей Руси, Г. Р. Державин (1743–1816).

Пережившая эпоху Возрождения, «безымянный», но очень важный XVII век, Европа вступила в *век Просвещения*, оборвавшийся Великой французской

революцией. Английский философ Джон Локк (1632–1704), французские философы, писатели, публицисты Вольтер (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ; 1694–1778), Жан-Жак Руссо (1712–1778), Дени Дидро (1713–1784), мыслители немецкие и американские предложили современникам новую, чрезвычайно привлекательную систему идей, основанную на *рационализме*, культе разума и связанном с ним научном познании. Недаром главным делом и высшим достижением французских просветителей стала 35-томная «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–1780), фундаментальный свод научных знаний эпохи.

Просветители утверждали несколько, как им казалось, простых, достигнутых мучительным развитием истории идей и истин.

Человек по природе добр. («Человек по природе бобр», — воспроизводит, согласно анекдоту, этот тезис на экзамене плохо расслышавший подсказку студент.) Все зло связано с неправильными общественными установлениями, государственными порядками, которые искажают эту первоначально существовавшую гармонию.

Мир развивается по единым законам, которые постигаются с помощью научного познания, деятельностью разума.

Познав существующее, его можно разумно перестроить, установив *естественное право* (справедливые законы), *естественные религию и нравственность* (законы человеческого общежития) и вернувшись тем самым к прежней гармонии человека и мира, *свободе, равенству и братству* (эта триада стала главным лозунгом французской революции 1789–1794 гг.).

Прогресс цивилизации может обеспечить *просвещенная монархия*: цари, короли, императоры, проникнутые идеями просветителей и пользующиеся их советами.

В России идеи просветителей получили широкое распространение. По числу переводов из «Энциклопедии» она обогнала все остальные страны Европы. Во второй половине века появилось более 500 статей, составивших в совокупности около 30 томов.

В культурном, литературном преломлении идеи Просвещения отразились в России в рамках *классицизма*, художественного метода, возникшего в европейской литературе еще в XVII веке.

Имея в виду его «запоздалый» характер, русский классицизм ученые XIX века иногда высокомерно называли псевдоклассицизмом. Однако при внимательном взгляде становится ясно, что, активно используя многие идеи европейских предшественников, русский классицизм был вполне оригинальным явлением, решавшим важнейшие национальные задачи.

Поскольку русский классицизм возник позже европейского почти на целый век, в нем обычно пытаются увидеть «элементы» других художественных методов, как более ранних, так и позднейших. В творчестве М. В. Ломоносова обнаруживается связь с искусством барокко, в «Недоросле» Д. И. Фонвизина находят элементы реализма или же просто называют его метод просветительским реализмом. Но увидеть эти элементы мы можем лишь на фоне доминирующего метода и направления.

Классицизм является главным методом русской литературы 1730–1780-х годов.

Особая заслуга в создании новой русской литературы принадлежит первому поколению писателей послепетровской эпохи, великому треугольнику XVIII

века, трем «богатырям», часто ожесточенно враждовавшим между собой: В. К. Тредиаковскому, М. В. Ломоносову и А. П. Сумарокову.

Современный поэт В. С. Шефнер (1915–2002) сочинил цикл стихотворений (фактически — поэму) об одном из самых известных и самых несчастных поэтов XVIII века — «Василию Тредиаковскому посвящается» (1958–1966).

Поэтом нулевого цикла

Я б Тредьяковского назвал.

Еще строенье не возникло —

Ни комнат, ни парадных зал.

Еще здесь не фундамент даже —

Лишь яма, зыбкий котлован...

Когда на камень камень ляжет?

Когда осуществится план?

<...>

Он трудится, не зная смены,

Чтоб над мирской юдолью слез

Свои торжественные стены

Дворец Поэзии вознес.

И чем черней его работа,

Чем больше он претерпит бед —

Тем выше слава ждет кого-то,

Кто не рожден еще на свет.

(«Нулевой цикл»)

Шефнеровский образ можно отнести не только к Тредиаковскому, но и к его современникам. Все русские поэты XVIII века начинали нулевой цикл культурного строительства, закладывали фундамент, совершали огромную, часто неблагодарную работу, благодаря которой на зыбкой почве совсем скоро возник сияющий Дворец Русской Поэзии.

Нужно было переводить уже существующие на других языках произведения, сочинять собственные, объяснять их пока немногочисленным читателям, а для этого — создать особый эстетический язык, язык разговора о литературе, объяснения ее.

Русский классицизм, как и его французского предшественника, связывает с Просвещением главная черта — рационализм. Исходя из строгих требований разума, опирающегося на понимание и изучение античного искусства, в котором теоретики классицизма обнаруживали непререкаемые *нормы и образцы*, классицисты выстраивали свою эстетику и поэтику.

Эти нормы можно представить в виде четырех оценочных шкал, «линеек», которыми классицисты «измеряли» современную культуру.

Первая система норм — *языковая*. Она была задана прежде всего «Российской грамматикой» (1755) М. В. Ломоносова. В ней ученый в виде шести «наставлений» (частей) представил систему языка, начиная с философских обоснований («О человеческом слове вообще»), продолжая фонетикой, орфографией, классификацией частей речи и оканчивая стилистическими

советах о правилах сочетания слов. Собственно стилистическим проблемам было посвящено более раннее «Краткое руководство к красноречию» (1748).

Из описания специфики русского языка выросла другая норма — *стилистическая*. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1757) была представлена *теория трех штилей* (стилей), оказавшая огромное влияние на литературу XVIII века. Ломоносов не придумал эту оценочную шкалу, о трех разных стилях говорили и античные ораторы, и теоретики французского классицизма. Но он совершил не менее важное: приспособил эту теорию к особенностям развития русского языка, наполнил ее конкретным содержанием, показал, из какой «материи» можно создавать тексты, относящиеся к разным стилям. Критерием разграничения стилей стала для Ломоносова церковнославянская лексика, употреблявшаяся в специальных, небытовых ситуациях (молитва, чтение церковных книг) и потому имеющая возвышенный характер.

Ломоносов разделил словарный состав современного языка на три рода (группы).

Общеславянская лексика. Слова, «которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: *бог, слава, рука, ныне, почитаю*».

Церковнославянская лексика, вышедшая из активного употребления, однако еще понятная современному человеку. Слова, «кои, хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны, например: *отверзаю, господень, насажденный, взываю*». Совершенно устаревшие славянизмы Ломоносов исключал из этой группы и выводил за пределы теории трех штилей.

Собственно русские слова, «которых нет в остатках славенского языка, то есть в церковных книгах, например: *говорю, ручей, который, пока, лишь*».

«От рассудительного употребления и разбору сих трех родов речений рождаются три штиля: высокий, посредственный и низкий», — формулировал Ломоносов главный стилистический принцип.

Высокий стиль «составлялся» из лексики первых двух групп, однако окрашивался прежде всего «языком славенским из книг церковных», то есть словами из «второго рода».

Средний стиль преимущественно опирался на слова из первой группы, однако в нем могли использоваться слова и второго рода, «некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым».

«Низкий штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских обще не употребительных вовсе удаляться...»

Доминанта каждого стиля находилась в выделенной Ломоносовым лексической группе. Однако, как мы увидим позднее в разговоре о поэзии самого Ломоносова и Державина, этот рационалистический принцип невозможно было провести до конца. В реальной поэтической практике слова определенного стиля лишь «окрашивали» произведение. В целом же его стилистическая система, отбор слов диктовался не строгими рецептами, а поэтическим замыслом. «Восторг внезапный» в поэтическом произведении всегда побеждает строгие правила, даже если они формулируются самим поэтом.

Из иерархии стилей вырастает следующая нормативная «линейка» — *жанровая*. Она намечена Ломоносовым в том же «Предисловии о пользе книг церковных...» и активно развивалась другими писателями эпохи.

Литературные жанры классицистической эпохи тоже делились на три группы.

К *высоким жанрам* относились *поэма* (в эпосе), *трагедия* (в драме) и *ода* (в лирике). Опыты эпической поэмы («Петр Великий» Ломоносова, «Россиада» М. М. Хераскова) и трагедии («Дмитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина) не были особо удачными и вскоре превратились в исторические памятники (над «надутостью» поэмы Хераскова иронизируют уже в пушкинскую эпоху). Ода стала главным жанром русского классицизма, определив его развитие от Ломоносова до Державина и потом постоянно «оживая» в творчестве Пушкина, Тютчева, даже Маяковского.

На другом полюсе, *низких жанров*, находились *комедия* (драматический род), *басня* (эпический жанр).

Противоположные по эмоциональной доминанте, трагедия и комедия в литературе классицизма были объединены общим принципом — знаменитым *правилом трех единств*: действия, места и времени. «Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет, / Лишь в этом случае оно нас увлечет», — четко формулировал знаменитый французский теоретик классицизма Н. Буало, который был авторитетен и в России («Поэтическое искусство», песнь третья. Перевод Э. Л. Линецкой).

Однако если единство места и времени было довольно легко проконтролировать (хотя критики, бывало, и спорили с автором, можно ли вместить изображенное событие в 24 часа, или драматург все-таки превысил регламент), то восприятие единства действия было более субъективным. Уже в «Недоросле», как мы увидим, единство действия оказывается под подозрением, а позднее драматурги и вовсе позабыли про него.

Средние жанры — *элегия*, *идиллия*, *песня*, *сатира* — не пользовались в эпоху классицизма особым вниманием. Они оказались мало подходящими для больших тем и государственного пафоса литературы этого времени. Вне системы оказались и эпические жанры (роман, повесть, новелла), уже утвердившиеся в европейских литературах. Новая русская литература развивалась преимущественно в лирическом и драматическом роде. Интерес к эпическим, повествовательным жанрам появится чуть позднее.

Наконец, четвертой нормативной шкалой, заложенной в фундамент новой русской литературы, оказалась *система стиха*. На смену распространенной в XVII веке *силлабической системе*, основанной на счете слогов в стихе (русские стихи, как и польские, были одиннадцати- и тринадцатисложниками), пришла разработанная Тредиаковским и Ломоносовым *силлабо-тоническая* (слоγοударная) *система*, основанная на равномерном чередовании ударных и безударных (а точнее, сильных и слабых) слогов, объединяющихся в повторяющиеся «единицы», стопы.

Четырехстопный ямб становится «центральным стихом русской поэзии (и почти единственным стихом оды)» (Л. В. Пумпянский. «К истории русского классицизма»). Однако и другие силлабо-тонические метры — двусложный хорей, трехсложные дактиль, амфибрахий, анапест — оказались самыми «долгоиграющими» нормами XVIII века, пережившими и классицизм, и множество других литературных эпох. Несмотря на все изменения, преобразования, дополнения, и сегодня, почти через триста лет, силлабо-тоническая «пятерка метров» остается ядром русской стихотворной системы.

Язык — стиль — жанр — стих: в этом семантическом квадрате развивался русский классицизм.

Начиная новую эпоху литературного развития, русские классицисты в то же время подхватили и продолжили одну из самых главных традиций древнерусской литературы — ее обращенность к общим вопросам бытия. Но вместо Русской земли, князей и святых они воспевали теперь величие императоров (чаще — императриц) и государства.

«Мысли <...> людей классического века (кроме богословия) были об одном: о государстве. Судьбы и назначение России, общие судьбы народов и монархов — вот что занимало людей, которые сами видели рождение нового государства и были детьми политического деяния...» (Л. В. Пумпянский. «К истории русского классицизма»).

Русских писателей-классицистов вдохновляла вера как в перспективы созданного Петром государства, так и в богатство русского языка.

«Карл Пятый, римский император, говаривал, что ишпанским языком с Богом, французским — с друзьями, немецким — с неприятелями, итальянским — с женским полом говорить прилично. Но если бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно, ибо нашел бы в нем великолепие ишпанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того, богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка», — пел изысканную риторическую хвалу языку М. В. Ломоносов («Российская грамматика». Предисловие).

Классицизм был искусством важных тем, общественного пафоса, строгих норм и объективного изображения. Главный его принцип определялся как *подражание природе* (натуре).

Следующее литературное направление и художественный метод — *сентиментализм* — решительно пересматривает этот принцип и его многочисленные следствия.

Сентиментализм тоже возникает в Европе и связывается с тремя известными произведениями разных литератур: романами Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), И. В. Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774) и Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). Благодаря последнему он и получил свое название.

В погоне за Европой русская литература стремительно осваивает европейские идеи и образцы. Если путь классицизма в Россию занял около века, то сентиментализм утверждается у нас всего через полтора-два десятилетия после появления европейских образцов.

Ведущей фигурой нового литературного этапа, главным теоретиком и практиком русского сентиментализма становится Н. М. Карамзин (1766–1826). Его исключительное влияние на литературу продолжается около двух десятилетий (1790–1810-е).

В программной статье-манифесте «Что нужно автору?» (1794) он заявляет, что современный автор должен прежде всего быть *добрым* и *чувствительным*, потому что произведение есть портрет его *души* и *сердца*. «Одним словом: я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором». Так на смену поэту-гражданину появляется тонко чувствующий, добродетельный частный человек.

Новый образ автора потребовал и нового стиля: доминирующий в классицизме высокий штиль плохо подходил для изображения жизни сердца. «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения — все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством; если не оно разгорячает воображение

писателя, то никогда слеза моя, никогда улыбка моя не будет его наградой», — продолжает развивать свою чувствительную концепцию искусства Карамзин.

Поэтому на смену высокому стилю, прежним риторическим «фигурам и метафорам» приходит *средний стиль*, разговорный язык образованного общества. Создавая его, Карамзин заимствует слова из европейских языков, придумывает неологизмы, но самое главное — отбирает из разговорного языка лексику, отвечающую критериям *чувствительности* и *поэтичности*. Так формируется карамзинская фраза: синтаксически сложная и в то же время ритмичная, постоянно использующая *инверсию* и *перифразу* как главные признаки поэтического воздействия. (В таком стиле написаны не только повести и стихи, но и критические статьи Карамзина: только что приведенная цитата состоит из одной сложной, но ритмически организованной и потому удобной для произнесения фразы-периода, в которой есть и чувствительно-поэтическая лексика, и обязательные инверсии.)

Для этого нового содержания плохо подходил жанр оды. Поэтому Карамзин за всю жизнь написал их всего четыре или пять: по случаю присяги московских жителей Павлу I (1769) и несколько од, посвященных Александру I. Главными карамзинскими жанрами становятся *элегия* и *дружеское послание* (в лирике) и *повесть* (в эпическом роде).

Таким образом, русская литература XVIII века после петровского промежутка проходит, пробегает две главные эпохи.

1730–1780-е годы. *Эпоха классицизма*: абстрактные типы в условном хронотопе; высокий штиль; жанры оды, трагедии.

1790–1800-е годы. *Эпоха сентиментализма*: чувствительный характер в пространстве частной жизни; средний стиль, разговорная речь образованного общества; жанры элегии, повести.

Карамзин стал переходной фигурой, мостом между XVIII и XIX веком. Основатель сентиментализма, искусства, обращенного к частному миру, в самом начале нового века он покинул литературу ради государственных занятий, став, как говорил Пушкин, «последним летописцем» и первым историком. Развитие литературы в XIX веке шло уже без него, но по намеченному им пути. Русская словесность вступала в золотой век, хотя еще не подозревала об этом.

«Слово о полку Игореве»

Книга-феникс: сгоревшая и воскресшая

«Рукописи не горят», — веско произносит герой романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» и восстанавливает, воскрешает сожженный автором роман. Этот афоризм не буквален, а символичен. В нем отразилась мечта художника о неуничтожимости творчества, вера в то, что написанное, пусть даже неизвестное современникам, все-таки кто-нибудь когда-нибудь прочтет.

Но в реальности рукописи горят. Иногда книги исчезают вместе с авторами. И мы можем только догадываться, сколько замечательных произведений погибло в катаклизмах, на которые была так богата русская история, особенно ранняя.

Судьба «Слова о полку Игореве» — цепь случайностей, похожих на чудо. Читая эту маленькую великую книгу (в сборниках она занимает едва ли десять страниц), трудно представить, что на ее месте в истории русской литературы могла быть просто дыра, прочерк, пустое место.

Единственную рукопись «Слова», относящуюся, как считается, к XVI веку, обнаружил в конце XVIII века в ярославском Спасо-Преображенском монастыре

страстный коллекционер, собиратель древних текстов Алексей Иванович Мусин-Пушкин (1744–1817). Она находилась в составе рукописного сборника.

Специалисты и литераторы сразу оценили находку как уникальную. Уже в 1797 году известный поэт XVIII века М. М. Херасков славит Баяна и «незнаемого Писателя» в поэме «Владимир»:

О древних лет певец, полночный Оссиян!

В развалинах веков погребшийся Баян!

Тебя нам возвестил незнаемый Писатель,

Когда он был твоих напевов подражатель.

Так Игорева песнь изображает нам,

Что душу подавал Гомер твоим стихам;

В них слышны, кажется мне, песни соловьины,

Отважный львиный ход, парения орлины.

Радость, однако, была недолгой. «Слово» не пощадила новая война. «Но ведь Москва и сгореть может, а с ней моя рукопись», — опасается писатель

Кармазинов в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Достоевский издевается над самодовольным героем (его прототипом, увы, был И. С. Тургенев), для которого собственное произведение дороже великого города. Но именно так произошло со «Словом». Найденная Мусиным-Пушкиным рукопись вместе с его библиотекой сгорела в 1812 году во время пожара Москвы. Таким образом, виновником утраты памятника отчасти был захвативший русскую столицу Наполеон.

К счастью, Мусин-Пушкин с помощниками успел сделать два важных дела. В 1790-е годы для императрицы Екатерины II была подготовлена специальная копия. В 1800 году появилось издание «Слово о полку Игореве» под измененным в духе классицизма заглавием: «Ироическая песнь о походе на Половцов удельнаго князя Новагорода-Северскаго Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия, с переложением на употребляемое ныне наречие».

Таким образом, екатерининский список и первое издание — два источника, благодаря которым мы знаем «Слово».

Они отличаются друг от друга. Люди, которые готовили издание и делали список, по-разному разбирали древний текст: им пришлось разбить сплошной текст писца на слова и предложения, заменить некоторые буквы и расшифровать сокращения, то есть приспособить текст к языковым нормам XVIII века. В результате этой работы в «Слове» возникли так называемые *темные места* (неясные прочтения), над которыми уже два столетия ломают голову профессиональные филологи и энтузиасты-любители.

Об авторе «Слова» ни в самом произведении, ни в других исторических источниках не сказано буквально ничего. Анонимность обычна для произведений древней литературы, но «Слово», особенно для первых читателей, настолько выделялось на общем фоне («уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности» назвал его А. С. Пушкин в неоконченной статье с характерным заглавием «О ничтожестве литературы русской»), что больше двух веков исследователи играли в две исторические игры.

Поклонники искали возможного автора среди современников описываемых событий. Круг претендентов оказался широк. Согласно разным гипотезам, «Слово» могли написать и сам князь Игорь, и его сын Владимир, и его дружинник, и киевский боярин Петр Бориславич, и несколько известных и неизвестных князей XII века.

Однако уже в начале XIX века возникло *скептическое направление* в исследовании «Слова». Скептики считали, что текст — созданная в том же XVIII веке подделка, мистификация, подобная упоминаемым Херасковым древним песням псевдошотландского барда Оссиана, на самом деле написанным также в XVIII веке поэтом Дж. Макферсоном. Их даже не убедила обнаруженная позднее «Задонщина», памятник конца XIV века, повествующий о победе князя Дмитрия Донского над татарами и явно использующий некоторые мотивы и формулы «Слова». Скептики утверждали: неизвестный автор использовал именно «Задонщину» как образец для своей фальсификации.

Особой остроты спор достиг в XX веке, приобретя идеологический характер: считалось, что «отдать» памятник скептикам — значит унизить Россию-СССР как государство. Сторонники этой точки зрения предложили свой список претендентов. Возможными авторами подделки называли самого открывателя А. И. Мусина-Пушкина, одного архимандрита, одного чешского филолога и даже Н. М. Карамзина.

Уже в нашем столетии знаток древнерусского языка, составитель словарей, исследователь новгородских грамот А. А. Зализняк всесторонне исследовал язык «Слова» и сделал одновременно парадоксальный и закономерный вывод.

Текст «Слова» ни в чем не противоречит языковым нормам XII века, однако осложнен влиянием жившего где-то на северо-западе переписчика XV–XVI веков (в списке отразились особенности северорусского говора).

Если же это подделка XVIII века, то ее автором должен быть либо интуитивный «гений имитации», либо «безмерный гений» лингвистики, который знал и виртуозно использовал результаты исследований древнерусского языка, достигнутые совокупными усилиями за все следующее столетие. К тому же этот гений предпочел навсегда скрыть свое имя. Вероятность существования такого автора тоже есть, но она исчезающе мала.

Таким образом, автор «Слова» — человек XII, а не XVIII века. Его имя, видимо, навсегда останется тайной, но главное о нем мы знаем. Он действительно был интуитивным гением, причем даже не подозревающим о своей гениальности. Как Гомер или, тоже безвестный, создатель французской «Песни о Роланде», с которой «Слово» часто сопоставляют. Только гений способен так рассказать о своем времени, что его читают и через восемь веков.

Подлинный текст «Слова» мы видим словно в нескольких зеркалах, преломляющих призмах. Созданный в конце XII века (наиболее вероятными датами называют 1185 или 1187 год), он, скорее всего, неоднократно переписывался и сохранился в погибшем списке XV–XVI веков. Его переписали еще раз и успели издать по орфографическим нормам века XVIII. Перевод «Слова» на современный русский язык — еще одно зеркало. Стихотворный перевод, особенно рифмованный, вносит в текст дополнительные изменения.

Но под слоями этих изменений-отражений-искажений читающие по-русски уже третье столетие угадывают великий оригинал.

Летописная история:

горькое поражение и странный плен

В древнерусской литературе, как мы помним, не было вымышленных сюжетов и героев. История — главный предмет ее интереса. Поэтому летопись — «Повесть временных лет» — и ее разнообразные продолжения были главным жанром, становым хребтом литературы той эпохи. Вокруг летописи располагались другие сочинения с невыдуманными персонажами:

похвальные слова князьям, жития святых, слова-наставления к религиозным праздникам, поучения религиозных деятелей или князя Владимира Мономаха.

«Слово о полку Игореве» тоже вырастает на реальной основе. История Игорева похода с некоторыми разночтениями изложена в Ипатьевской и Лаврентьевской летописях (первая названа по местонахождению списка в костромском Ипатьевском монастыре, вторая — по имени одного из переписчиков, монаха Лаврентия).

Конец XII века — осень Древнерусского государства. Золотые времена Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха остались позади. Киевская Русь вступила в эпоху междоусобиц и потрясений. Князья разделились на два лагеря: потомков Владимира Мономаха и его противника Олега Святославича (в «Слове» он упоминается под знаменательным прозвищем Олег Гориславич). Мономаховичи и Ольговичи ожесточенно враждовали и друг с другом, и между собой. Игорь Святославович, князь Новгород-Северский, внук Олега Святославича, правнук Ярослава Мудрого, принадлежал к ветви Ольговичей.

В это время на южных границах Древнерусского государства, между Волгой и Доном, укрепились кыпчаки, тюркоязычные кочевники, на Руси называемые половцами. В «Слове» они постоянно именуются погаными, что означает не оценку, а определение: нехристиане, язычники. В эпоху княжеских раздоров половцы, напротив, объединились под предводительством хана Кончака и регулярно совершали набеги на русские земли, разоряли города и селения.

Для русских князей половцы бывали то врагами, то союзниками. Мощные половецкие отряды использовались в княжеских распрях. Еще в 1180 году половцы фактически спасли Игоря. Разбитый в сражении с другим русским князем, он успел вскочить в одну ладью с будущим противником, ханом Кончаком, и уплыл от погони.

Однако в 1184 году и русским князьям удалось объединиться под предводительством Святослава Всеволодовича и нанести половцам чувствительное поражение: освободить русских пленных, захватить военные машины и даже «басурманина», который стрелял «живым огнем». Игорь на это победоносное сражение не успел: его коннице помешал гололед.

Может быть, пытаясь искупить прежний союз с ханом Кончаком и доказать преданность общему русскому делу, он начинает свой поход против поганых — вопреки предзнаменованиям (солнечное затмение — не вымысел, а историческая реальность), не согласовав свои действия с другими князьями, взяв в союзники лишь родственников: брата, князя Курско-Трубчевского Всеволода, племянника, князя Рыльского Святослава Ольговича, и сына, князя Путивльского Владимира.

Начало похода обычно датируют вторником, 23 апреля 1185 года (дата определяется по солнечному затмению, произошедшему накануне выступления). В первом сражении Игорю сопутствовала удача: враги обратились в бегство, были захвачены пленные и их полевые кибитки-домики (вежи). Но уже на следующий день половцы окружили Игореву войско. Летописный Игорь говорит: «Кажется, мы на себя собрали всю их землю». Русские в пешем строю начали пробиваться к реке Донец. «Если побежим, спасемся сами, а черных людей <рядовых ратников> оставим, то от Бога нам будет грех, — произносит Игорь. — Или умрем, или живы будем все вместе».

Битва длилась целый день, в результате почти осуществилось первое предсказание князя. Почти все рядовые воины погибли или утонули. Раненный в руку, Игорь был схвачен половцами, чуть позднее к нему присоединили других

князей-пленников. Свое поражение Игорь рассматривал как Божье наказание за свои грехи: убийства, кровопролитие, разорение «безвинных хрестьян».

Однако плен оказался для него достаточно легким и даже относительно свободным. Видимо, Кончак видел в Игоре не только врага, но и прежнего союзника. Двадцать сторожей при князе были скорее слугами: они не мешали его поездкам по степи и выполняли его поручения. Игорь развлекался ястребиной охотой и даже вызвал из Руси священника: «поганые» не мешали ему молиться по-своему.

Инициатива его побега тоже принадлежала половцу, видимо крещенному в христианство. Вначале князь отказался пойти «неславным путем», рассматривая побег как хитрость или трусость. Но, узнав, что возвращающиеся из очередного набега половцы собираются убить всех русских пленных, он все-таки решился.

Побег был, конечно, опасным, но нетрудным. На другую сторону реки был послан слуга с конем. Вечером, на закате, когда стражники играли и веселились, думая, что князь спит, Игорь помолился, тихо переплыл реку и тайно проехал сквозь половецкие вежи.

Через одиннадцать дней, спасаясь от погони, он добрался до пограничной со степью реки Донец, потом появился в своем Новгороде-Северском и лишь затем — в Киеве.

История Игорева похода и побега имеет любопытный эпилог. Сын Игоря Владимир еще до похода был помолвлен с дочерью Кончака. В плену, уже после побега отца, состоялась их свадьба. Через два года Владимир вернулся на родину «с дитятею» и был повенчан с Кончаковой. Так что слово «сваты» употреблено в «Слове» совсем не случайно: русский князь Игорь и половецкий хан Кончак действительно стали сватами.

Игорь умер в самом начале следующего, XIII века, в 1202 году. Если бы не «Слово», он так и остался бы малозаметной исторической фигурой, одним из удельных князей эпохи феодальной раздробленности Руси.

Но из исторической реальности, опираясь на нее, безвестный автор «Слова» сотворил реальность художественную. Автор обессмертил князя Игоря, превратив его в *образ*.

Автор: искусство видеть мир

Летописный текст, который мы только что пересказали, линеен. Летописец последовательно повествует о походе, поражении и побеге Игоря. Даже внешняя композиция «Слова о полку Игореве» сложнее. Рассказ о герое предваряется вступлением и перемежается эпизодами, связанными с другими персонажами. Композиционно «Слово» состоит из пяти разных по объему блоков-фрагментов: *вступление — поход и поражение Игоря — золотое слово Святослава с историческими отступлениями и увещеваниями — плач Ярославны — побег и возвращение Игоря*. Однако внутри этой схемы возникает сложная микрокомпозиция. Многочисленные переключки, языковые и тематические повторы, отступления и размышления образуют вырастающую на документальной основе плотную художественную ткань.

Летописный «памятник» в великое «Слово» превращает *Автор*.

«Он действительно заполняет собою все произведение от начала до конца, — замечает И. П. Еремин. — Голос его отчетливо слышен везде: в каждом эпизоде, едва ли не в каждой фразе. Именно он, автор, вносит в „Слово“ и ту лирическую стихию, и тот горячий общественно-политический пафос, которые так

характерны для этого произведения» («„Слово о полку Игореве“ как памятник политического красноречия Киевской Руси»).

«Слово» начинается с авторского вступления, где его манера рассказа противопоставлена манере легендарного Бояна, «соловья старого времени» (уже эта характеристика певца — замечательная метафора). Автор воспроизводит стиль Бояна: «Так бы пелась тогда песнь Игорю, того внуку: „Не буря соколов занесла через поля широкие — стаи галок несутся к Дону Великому“. Или так бы запел ты, вещий Боян, внук Белеса: „Кони ржут за Сулой — звенит слава в Киеве. Трубы трубят в Новгороде, стоят стяги в Путивле“» (цитируется перевод Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева и О. В. Творогова. В отдельных случаях используется древнерусский текст первого издания и другие переводы).

Образы Бояна гиперболичны, метафоричны и антропоморфны. Отрицательное сравнение первого зачина Бояна включает дела человеческие в мир природы. Антитезы второго варианта показывают как масштаб Русской земли (Киев — центр Древнерусского государства, река Сула — приток Днепра, граница между русскими и половецкими землями), так и ее внутреннее (или ощущаемое поэтом) единство: происходящее в одном конце Руси сразу же отзывается в другом. Кроме того, второй зачин строится на важном для «Слова» тропе: метонимии. Звон труб и поднятые стяги (знамена) — сигнал к началу похода, который одновременно начинают Игорь и его сын Владимир.

Автор «Слова» утверждает, что он начинает свою песнь «по былям нашего времени, а не по замыслению Бояна». Однако его стиль не только противостоит Бояну, но и наследует ему.

Масштабность изображения, антропоморфизм, метонимичность, даже отрицательные сравнения — поэтические принципы всего текста «Слова», а не только Бояновых фрагментов. Характерно, что последнюю метонимию-антитезу (трубы — стяги) переводчики «Слова» то включают в Боянову песнь, то приписывают уже самому автору «Слова» (рукопись «Слова», как мы помним, не имела деления на слова и предложения и тем более знаков прямой речи).

Мы ничего не знаем об авторе как человеке, но многолетние исследования «Слова» позволили многое узнать об авторе-художнике.

Прежде всего, для него характерно *органичное сочетание письменной, книжной культуры и культуры устной, бытовой, фольклорной*. Он, вероятно, знаком с «Повестью временных лет» и другими письменными памятниками. Он хорошо ориентируется в русской истории и географии: в «Слове» достаточно подробно представлены более десятка князей и перечислены многие русские города, реки, местности. Он широко использует риторические вопросы, обращения, восклицания, сложные синтаксические фигуры с многочисленными инверсиями и повторами, характерные для книжной культуры своего времени. «Ты, храбрый Рюрик, и Давыд! Не ваши ли воины злачеными шлемами в крови плавали? Не ваша ли храбрая дружина рыкает, словно туры, раненные саблями калеными, на поле неведомом? Вступите же, господа, в золотое стремя за обиду нашего времени, за землю Русскую, за раны Игоря, храброго Святославича!»

В то же время автор — человек практического знания, глубоко погруженный в быт, знаток народных примет, предсказаний, поверий.

Предметная основа «Слова», источник большинства его тропов, находится в двух близких областях, двух главных мужских занятиях эпохи: войне и соколиной охоте (ею, как мы помним, Игорь занимался и в плену).

«Яр Тур Всеволод! Бьешься ты в первых рядах, прыщешь на воинов стрелами, гремишь по шлемам мечами харалужными. Куда, Тур, поскачешь, своим

золотым шлемом посвечивая, — там лежат проклятые головы половецкие. Расщеплены шлемы аварские твоими саблями калеными».

«И сказали бояре князю: „Уже, князь, тоска ум полонила. Вот слетели два сокола с отцовского золотого престола добыть города Тмуторокани или хотя бы испить шлемом Дона. Уже соколам крылья подрезали саблями поганых, а самих опутали в путы железные“».

«Говорит Гзак Кончаку: „Если сокол к гнезду летит — расстреляем соколенка своими злачеными стрелами“. Говорит Кончак Гзе: „Если сокол к гнезду летит, то опутаем мы соколенка красной девицей“».

Автор «Слова» — *книжник и воин*. Благодаря такому сочетанию «Слово» оказывается уникальным жанром. В нем соединяются традиции письменных жанров *ораторского слова, воинской повести* и фольклорных жанров *славы и плача* (имеется в виду не только плач Ярославны, но и плач самого автора, плач Русской земли по погибшим). Собственное произведение автор также определяет по-разному, сохраняя, однако, фольклорно-литературную двуплановость: «Слово» называется то *трудной повестью*, то *песнью*.

Не менее важно и другое сочетание. Автор — *христианин*, связанный в то же время с более древним, *мифологическим, восприятием мира*.

Он называет язычников-половцев погаными, утверждает, что Игорю во время бегства указывал путь Бог, упоминает о его поездке к киевскому храму Богородицы Пирогощей, оканчивает «Слово» традиционным «Аминь».

Но одновременно он вспоминает и славянских языческих божеств (Дива, Дажьбога, Стрибога), а главное, совершенно по-особому воспринимает природу.

Природа в «Слове» — не пейзаж, а *активное действующее лицо*. Она сопровождает Игоря на его пути, к ней обращается Ярославна. Звери, птицы, растения, небесные светила, стихии активно участвуют в действии: предостерегают, печалются, радуются, сочувствуют, предвкушают.

Князь отказался откликнуться на идущее от природы предостережение, все-таки продолжил поход после солнечного затмения, и она знает о том, что произойдет, еще до самого сражения. «Игорь к Дону войско ведет. Уже беды его подстерегают птицы по дубравам, волки грозу накликают по яругам, орлы клектом зверей на кости зовут, лисицы брешут на червленые щиты».

У половцев тоже есть свои природные покровители. «Вот ветры, внуки Стрибога, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоря. Земля гудит, реки мутно текут, пыль поля покрывает, стяги говорят: половцы идут от Дона и от моря и со всех сторон русские полки обступили».

Начинается битва — одно сражение в «поле неведомом», — но ее печальные последствия распространяются по всей Руси. «С раннего утра до вечера, с вечера до рассвета летят стрелы каленые, гремят сабли о шлемы, трещат копыя булатные в поле неведомом среди земли Половецкой. Черна земля под копытами, костями была посеяна, а кровью полита; горем взошли они по Русской земле!»

Игорь пленен, и вся природа откликается на человеческую драму: «Никнет трава от жалости, а дерево с тоской к земле приклонилось».

Игорь бежит из плена, за ним начинается погоня — и снова ему помогает не только Бог, но опять-таки природа. «То не сороки застрекотали — по следу Игоря рыщут Гзак с Кончаком. Тогда вороны не каркали, галки примолкли,

сороки не стрекотали, только полозы ползали. Дятлы стуком путь к реке указывают, соловьи веселыми песнями рассвет предвещают».

Наконец, возвращение князя на родину снова связывается с образом солнца, которое теперь не предсказывает беду, а радуется победе. «Солнце светится на небе — Игорь-князь в Русской земле».

Большинство таких описаний строится на метафорах, в некоторых случаях на развертывании и материализации метафоры (тоска *течет*, как вода, и *разливается* по Русской земле; поле *засевается* костями, *поливается* кровью и *дает всходы* в виде горя). Однако некоторые сюжетные эпизоды (разговор Игоря с Донцом, обращение Ярославны к ветру, Днепру и солнцу) позволяют предположить, что автор «Слова» еще не расстался с *мифологическим мышлением*, с представлением о том, что природные стихии действительно имеют душу, вступают с человеком в тесные отношения, определяют его судьбу.

«Кликнул, стукнула земля, зашумела трава, задвигались вежи половецкие. А Игорь-князь скакнул горностаем в тростники, белым гоголем — на воду, вспрыгнул на борзого коня, соскочил с него босым волком, и помчался по лугу Донца, и полетел соколом под облаками, избивая гусей и лебедей к завтраку, и к обеду, и к ужину. Когда Игорь соколом полетел, то Овлур волком побежал, отряхая студеную росу: загнали они своих борзых коней».

Побег Игоря и погоня за ним в исторической реальности происходили на лошадях. Они мимоходом упоминаются и автором «Слова». Но описание так убедительно в своей динамике, что в превращения Игоря и его противника можно поверить. История побега превращается в поединок персонажей-оборотней: Игорь мгновенно меняет несколько обличей (горностай — гоголь — волк — наконец, сокол), Гзак проигрывает ему, оставаясь только волком. С волками сравниваются и другие персонажи «Слова»: сам Боян, воины-куряне, князь Всеслав.

Особого внимания заслуживает *язык, стиль «Слова»*. Словарь этого небольшого текста очень богат. В «Слове» есть слова, которые отсутствуют во всех других древнерусских памятниках (их называют *гапаксами*). Но главное, конечно, не в самом словаре, а в умении им пользоваться. Автор купается в речевой стихии, как рыба в воде. Как уже говорилось, он свободно соединяет книжную и разговорную речь, использует многообразные риторические приемы и тропы, обращается к фольклорной образности и создает по ее образцам собственные оригинальные образцы.

Для «Слова» характерны обычные в былинах и песнях *постоянные эпитеты*: *серый* волк, *сизый* орел, *черный* ворон, *храбрая* дружина, *борзый* конь, *широкое* поле.

В то же время автор может найти эпитет очень оригинальный, даже загадочный, вызывающий многолетние споры. Как неожиданны и красивы рядом с привычными черными тучами *синии* молнии! А ведь в «Слове» есть еще и *синее* вино и *синя* мгла. А что такое *мысленное древо*, по которому скачет соловей Боян?

Аллитерации «Слова» (созвучие, инструментовку согласных) исследователи называют роскошными: «Ветри Стрибожи внуци веют», «сабли изострени, сами скачут, аки серый влци», «Святослав изрони злато слово, с слезами смешено».

Столь же обычны в «Слове» *ассонансы* (инструментовка гласных): «Дремлет в поле Ольгово хороброе гнездо, далече залетело, не было оно обиде порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный ворон, поганый половчине».

Начиная с фонетических, автор «Слова» выстраивает целую лестницу повторов и перекличек: лексических, синтаксических, сюжетных. Подобная повторяемость, пронизанная и подкреплённая всеобъемлющим авторским присутствием, экспрессивными оценками, создает *лиризм* «Слова». Он настолько всеобъемлющ, универсален, что трудную повесть, славу и плач пытаются представить еще и *поэмой*, найти в тексте особый ритм. В переводах, даже прозаических, «Слово» часто делят на условные стихи и строфы.

Может быть, наиболее близки чистой лирике, причем лучшим ее образцам, возникшим через столетия, не сложные построения, оригинальные метафоры, роскошные аллитерации, а самые простые слова, лирические вздохи, законченные «стихотворения», состоящие из одной-двух коротких фраз.

«О Русская земля! Ты уже за холмом!» (В древнерусском оригинале это восклицание звучит еще лучше: «О Руская земле, уже за шеломянем еси!» Шеломянь ведь напоминает еще и о шлеме; уходя в поход, воины оставляют Русскую землю за шлемами, за спиной.)

«Дремлет в поле Олегово храброе гнездо. Далеко залетело!»

«Что шумит, что звенит вдалеке рано перед зорями?» (Снова сравним, насколько лиричнее и ритмичнее выглядит древнерусский вариант: «Что ми шумить, что ми звонить далече рано пред зорями?»)

Автор «Слова о полку Игореве» демонстрирует замечательное *искусство видеть мир*. Он использует огромный контекст русской литературы и фольклора, разные памятники и приемы, но все равно остается оригинальным.

Но, конечно, «Слово о полку Игореве» — не искусство для словесного искусства. Своеобразие авторского видения вырастает из художественной концепции, оригинального замысла «Слова».

Князь Игорь: героизм и трагедия

«Две задачи, две цели наметил себе автор „Слова“. Одна из них — вполне политическая. Тут дано изображение того состояния, в котором тогда (в XII веке) находилась Киевская Русь, раздробленная, разрозненная, живущая сепаратными интересами отдельных областей и не довольно сознающая необходимость объединения хотя бы перед лицом общего врага. Пробудить национальное сознание, призвать враждующих и друг с другом борющихся князей к согласию, во имя единой русской земли, — такова была государственная задача автора», — заметил В. Ф. Ходасевич («Слово о полку Игореве», 1929).

Пробудить национальное сознание автор пытается не на положительном, а на *отрицательном примере*.

Характеристика князя в обычных похвальных словах была однозначно панегирической. В «Слове о полку Игореве» так, пожалуй, изображен буй-тур Всеволод (слава ему уже цитировалась). Игорь же — не просто идеальный образ храброго воина, стремящегося защитить землю Русскую. Его изображение противоречиво. Автор показывает его как героя (поэтому в «Слове» не упоминаются прежний союз Игоря с Кончаком и особенности его вольной жизни в плену, противоречащие создаваемому образу). Жалость к нему после поражения тоже несомненна. Но слава, произнесенная князю в конце, — отчасти ритуальная формула, отчасти аванс, который он должен был оправдать.

Игорь — не просто герой, он — *безрассудный герой*, наносящий своим походом урон общему делу. Эта тема становится центральной в «золотом слове, со слезами смешанном» князя Святослава.

В действительности Святослав Всеволодович (?–1194), принадлежавший к роду Ольговичей, был, как утверждают историки, одним из самых слабых князей. Он захватил киевский престол в 1177 году, но вынужден был уступить земли соперникам, сохранив за собой лишь сам Киев да титул великого князя. Но в «Слове о полку Игореве» именно Святослав становится воплощением государственной мудрости. Дело в том, что он *князь Киевский*, правящий в городе, ставшем символом единства всей Руси.

Святослав вспоминает многих князей, перечисляя их проступки и прегрешения. Причем положительные примеры он находит лишь в прошлом, в баснословных временах Трояна и золотых временах Ярослава Мудрого. «„Слово о полку Игореве“ буквально наполнено проявлениями этого культа предков — дедов и прадедов, но через головы отцов» (Д. С. Лихачев. «„Слово“ и эстетические представления его времени», 1985).

Распри, начавшиеся со времен Олега Святославовича, вызывают у мудрого князя слезы и увещевания: «Ярослав и все внуки Всеслава! Уже склоните вы стяги свои, вложите в ножны мечи свои поврежденные, ибо утратили уже дедовскую славу. Своими крамолами начали вы наводить поганых на землю Русскую, на жизнь Всеслава. Из-за усобиц ведь пошло насилие от земли Половецкой! <...> О, стонать Русской земле, вспоминая первые времена и первых князей!»

Чуть раньше, сразу после рассказа об окончательном поражении Игорева войска, сам автор говорит о пришедшей на Русскую землю деве-обида: «Уже ведь, братья, невеселое время настало, уже пустыня войско прикрыла. Поднялась обида над войском Дажь-Божьего внука, вступила девой на землю Трояню, всплескала лебедиными крылами на синем море у Дона, плеская, растревожила времена обилия. Борьба князей с погаными кончилась, ибо сказал брат брату: „Это мое, и то мое же“. И стали князья про малое „это великое“ молвить и сами на себя крамолу ковать, а поганые со всех сторон приходили с победами на землю Русскую».

Обратим внимание еще на одну важную особенность «Слова». В реальности русские князья могли вступать в союзы с половцами и в браки с половецкими женщинами, но для автора половцы все равно остаются погаными. Богатство красок и интонаций сочетается в «Слове о полку Игореве» с четкостью моральных оценок. Граница между *мы* и *они* остается непреодолимой. Если бы половецкий автор написал о походе Игоря, он увидел бы социальный мир в той же самой черно-белой гамме. Оттенки, полутона, сложность психологических характеристик станут задачей литературы последующих столетий.

В главном Святослав и автор совпадают: усобицы, распри губят Русскую землю. «И застонал, братья, Киев от горя, а Чернигов от напастей. Тоска разлилась по Русской земле, печаль обильная потекла среди земли Русской».

Образ *страдающей Родины* оказывается еще одним масштабным, грандиозным обобщением «Слова».

Даже самое мирное занятие — жатва — становится в «Слове» развернутой метафорой кровопролитного сражения: «На Немиге снопы стелют из голов, молотят цепами булатными, на току жизнь кладут, веют душу от тела. Немиги кровавые берега не добром были засеяны, засеяны костями русских сынов».

«Суть поэмы, — четко сформулировал К. Маркс, — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием собственно монгольских полчищ» (Ф. Энгельсу, 5 марта 1856 г.).

Однако князь Игорь представлен в поэме не только как безрассудный герой. «Другая задача была более отвлеченного и философического характера, — продолжил размышление о „Слове“ В. Ф. Ходасевич. — В лице князя Игоря нам показан герой, человек возвышенного душевного склада, в его действии, в его столкновении с обстоятельствами и роком. Игорь идет на половцев вопреки явным предостережениям самой природы и невзирая на численное превосходство половцев. Совершенно замечательно, что, наперекор всему, он сперва побеждает (единой силой своей воли), а затем падает под напором оправившегося врага. И опять его падение не окончательно: из половецкого плена он успевает бежать, растеряв армию, но не утратив воли. Сама природа, побежденная или убежденная его героизмом, теперь приветствует героя, как будто поверженного, но, в сущности, непобедимого» («Слово о полку Игореве»).

Однако эти победа и слава за пределами героической поэмы в исторической реальности обернулись поражением.

Автор «Слова о полку Игореве», кажется, говорит о простых вещах. Мир лучше войны. Но мир надо защищать, поэтому приходится воевать. Успешной защите Русской земли может способствовать только сильная власть, поэтому князья должны перестать «ковать крамолу», объединиться вокруг «старшего» стола в Киеве и тем самым объединить всех русских людей.

Автор был патриотом, но не пророком. Мечты о сильном русском государстве с центром в Киеве оказались утопией: прежнюю Русь, Русь Владимира и Святослава, восстановить не удалось. Веселье и радость в концовке «Слова» оказались преждевременными. Страстный призыв к примирению услышан не был. Распри в Русской земле продолжались и через полвека обернулись катастрофой: нашествием врагов намного более страшных, чем половцы.

Вскоре после татаро-монгольского нашествия было написано «Слово о гибели Русской земли». Его автор, совсем в духе «Слова о полку Игореве», набрасывает грандиозную картину прекрасной и необъятной Родины: «О, светло светлая и прекрасно украшенная земля Русская! Многими красотами прославлена ты: озерами многими славишься, реками и источниками местночтимыми, горами, крутыми холмами, высокими дубравами, чистыми полями, дивными зверями, разнообразными птицами, бесчисленными городами великими, селениями славными, садами монастырскими, храмами Божьими и князьями грозными, боярами честными, вельможами многими. Всем ты преисполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!» (перевод Л. А. Дмитриева).

Однако этот безымянный автор оказался менее счастлив. «Слово о гибели...» тоже практически погибло: от памятника осталось несколько строчек. Текст обрывается на словах: «И в те дни <...> обрушилась беда на христиан...»

Автору «Слова о полку Игореве» повезло больше, причем как поэту, а не наставнику князей. Его слышали, поняли, восхитились им читатели нескольких столетий.

За два века появилось около ста полных переводов «Слова» на русский язык. Количество других откликов — исследований, размышлений, вариаций, эпиграфов — не поддается учету. Существует «Энциклопедия „Слова“», одна из двух в русской культуре энциклопедий, посвященных одному произведению. Часто одной строки, одной метафоры достаточно, чтобы пробудить воображение другого поэта.

«Слово о полку Игореве» осталось не только великим произведением древнерусской литературы. Оно растворилось в крови новой русской культуры. Что мне шумит, что мне звенит издали рано пред зорями? За семь веков не оглядеть! Как же за жизнь разберешь?

(О. Чухонцев)

Антиох Дмитриевич Кантемир
(1708–1744)

Годы: от вундеркинда до резидента

Антиох Кантемир — не только заметный писатель Петровской эпохи, но и замечательный деятель культуры, космополит, судьба которого является ярким эпизодом в отношениях Российской империи со странами-соседями, в формировании ее культурной элиты, ее образованного слоя.

Истоки семьи Кантемиров восходят к знаменитым татарским предкам. По преданию, эта фамилия произошла от имени знаменитого полководца Тамерлана (Тимура): Хан-Тимур — Кантемир.

Семейство Кантемиров обосновалось в Молдавии в XVI веке, приняло христианство и уже в следующем веке стало играть большую роль в истории страны. Деда будущего писателя, Константина Кантемира, турецкий султан в 1672 году назначил молдавским господарем, правителем (Молдавское княжество в это время находилось под властью Турции). Однако его сын Дмитрий (1673–1723) несколько лет в качестве заложника вынужден был жить в Константинополе, где 10 (21) сентября 1708 года и родился Антиох Кантемир.

В этих опасных условиях Дмитрий Кантемир стал одним из самых образованных людей эпохи. Он выучил несколько языков, увлекался разными науками, от философии до математики, много занимался турецкой историей, позднее написал «Описание Молдавии», при его жизни так и не изданное. В 1710 году, через несколько лет после смерти отца, он в свою очередь стал молдавским господарем.

Желая избавить Молдавию от власти Турции, Дмитрий Кантемир вступил в тайные переговоры с Петром I. Но после неудачной войны России с Турцией все его большое семейство (жена и шестеро детей) вынуждено было покинуть Молдавию, оставшуюся под властью турок. На требование Турции выдать Кантемира Петр I будто бы говорил придворным: «Я лучше уступлю туркам всю землю до Курска, нежели выдам князя, пожертвовавшего для меня всем своим достоянием. Потерянное оружием возвращается; но нарушение данного слова невосвратимо. Отступить от чести — то же, что не быть государем».

Император Петр высоко ценил своего союзника. В России Дмитрий Кантемир получил княжеский титул и должность сенатора, ему было пожаловано несколько имений.

Будучи сам высокообразованным, исключительным для своего времени человеком, Дмитрий Кантемир заботился о воспитании своих детей. Из всей семьи его надежды оправдал лишь младший сын, которого отец (он умер, когда Антиоху было пятнадцать лет) определил как «в уме и науках от всех лучшим».

Уже с раннего детства Антиох Кантемир был неистовым книгочеем и почти все время проводил в своей комнате в уединенных занятиях. Он словно знал, что проживет недолго, и очень торопился.

25 мая 1724 года шестнадцатилетний юноша подает на имя Петра I прошение, перечисляя науки, к которым испытывает «немалую охоту»: история древняя и новая, география, юриспруденция, политические и математические науки,

живопись. Примечательно, что здесь отсутствует словесность, литература, ставшие главным вкладом Кантемира в русскую культуру.

Разговорным языком в семействе Кантемиров, вероятно, был греческий. Известно, что одиннадцатилетний Кантемир в одной из московских церквей при большом стечении народа в присутствии императора Петра произнес на греческом языке похвальное слово святому Дмитрию Фессалийскому.

Но мальчик быстро овладел и русским языком (с ним занимался известный в свое время литератор и переводчик Иван Ильинский) и, вероятно, воспринимал его как родной. В 1727 году восемнадцатилетний Кантемир отдает в типографию свое первое ученое сочинение «Симфонию на Псалтырь».

После смерти Петра I в Российской империи наступила очередная смутная эпоха. Правители быстро менялись, шла борьба за петровское наследие, неясны были пути дальнейшего исторического развития Российской империи. Антиоху Кантемиру тоже приходится участвовать в этих событиях. Он выступает как сторонник твердой императорской власти, считая, что только она может сохранить новое направление исторического развития, заданное Петром Великим.

Как член так называемой «ученой дружины» (в нее входили также сподвижник Петра Феофан Прокопович, историк В. Н. Татищев), Кантемир не только занимался философскими, религиозными, культурными проблемами, но и принимал участие в политической борьбе. В 1730 году члены дружины поддержали приглашение на русский престол Анны Иоанновны, обещавшей продолжить дело Петра (ее царствование, впрочем, не оправдало надежд и было одним из самых неудачных в XVIII веке).

Но подлинной страстью Кантемира является не политика, а культура. Ему было отказано в должности президента Академии наук, которой Кантемир заслуживал больше всех своих современников. Но он сам, как чуть позднее М. В. Ломоносов, становится малым «университетом».

В 1730 году он переводит на русский язык трактат французского философа-просветителя Б. Фонтанеля «Разговор о множестве миров», в котором в популярной форме описывалась гелиоцентрическая система Вселенной. Благодаря Кантемиру в русском языке появились такие научные термины, как *начало* (принцип), *понятие* (идея), *наблюдение*, *плотность*. Книга была опубликована лишь через десять лет, а еще через шестнадцать, уже после смерти Кантемира, запрещена духовной цензурой как «богопротивное» сочинение.

В начале 1730-х годов Кантемир принимается за работу над поэмой «Петрида, или Описание кончины Петра Великого», которая должна была удовлетворить запрос на эпопею в русской литературе. Она так и осталась неоконченной. И позднейшие опыты в этом роде М. В. Ломоносова и М. М. Хераскова были не более удачными, русской «Илиадой» стала лишь «Война и мир».

Кантемир также переводил древнегреческих поэтов и философов, французских просветителей, сочинял басни, лирические песни, эпиграммы, готовил материалы для русско-французского словаря, с сестрой переписывался на итальянском языке.

Главным же вкладом Кантемира в русскую литературу стал цикл из девяти «Сатир», который он писал и редактировал почти до конца жизни (1729–1743).

Политическая активность Кантемира вызвала опасение нового правительства, главную роль в котором стал играть фаворит Анны Иоанновны Бирон. В 1731 году поэт был отправлен в почетную ссылку — в Лондон. Служа резидентом (послом) сначала в Англии, затем во Франции (1738–1744), Кантемир проявил и

блестящие способности дипломата, последовательно отстаивавшего интересы России, утверждавшего ее роль в Европе. Но его участие в литературной жизни было затруднено, утверждение русского классицизма проходило без его участия. Новая русская литература, русский стих развивались уже иными путями.

Кантемир умер в Париже 30 марта (11 апреля) 1744 года. «Не могу уже читать — значит умираю», — произнес он за несколько дней до кончины. Только через полтора года любимой сестре Марии удалось выполнить его последнюю волю: доставить прах в Москву и похоронить рядом с могилой отца в церкви Николаевского греческого монастыря. «Отметим <...> что в настоящее время посетителям этой церкви отыскать могилу нашего первого сатирика очень трудно, потому что чугунные могильные плиты семьи Кантемиров застланы деревянным помостом, сделанным для богомольцев, не желающих смешиваться с толпою. Таким образом эти „аристократы“ среди богомольцев попирают ногами прах того человека, который первым среди русских писателей возвысил громко голос в пользу равенства „пахаря и вельможи“», — сокрушался в конце XIX века биограф Кантемира (Р. Сементковский).

В 1930-е годы монастырь был взорван, и могила Антиоха Кантемира исчезла. Но его произведения остались в истории литературы.

«Кантемир начал собою историю светской русской литературы. <...> Кантемир своими сатирами воздвиг себе маленький, скромный, но тем не менее бессмертный памятник в русской литературе. Имя его уже пережило много эфемерных знаменитостей, и классических и романтических, и еще переживет их многие тысячи. Этот человек, по какому-то счастливому инстинкту, первый на Руси свел поэзию с жизнью...» — определил В. Г. Белинский главный итог его деятельности («Кантемир», 1845).

Основные даты жизни и творчества

10 (21) сентября 1708 — родился в Константинополе.

1710 — отец назначен молдавским господарем.

1711 — переселение семьи Кантемиров в Россию.

1719 — семья поселилась в Петербурге.

1723 — смерть отца, Дмитрия Кантемира.

1727 — первый печатный труд, «Симфония на Псалтырь».

1729 — написана первая сатира «На хулящих учение. К уму своему».

1731 — назначен резидентом (послом) в Лондон.

1738–1744 — дипломатическая служба во Франции.

1743 — окончательная редакция цикла сатир (книга издана только в 1766 г.).

30 марта (11 апреля) 1744 — умер в Париже.

Сатира: на хулящих учение

В. Г. Белинский, как мы только что убедились, высоко оценивший творчество Кантемира, отметил главную трудность восприятия его творчества. «Кантемир писал так называемыми силлабическими стихами — размером, который совершенно несвойствен русскому языку; но этот размер существовал на Руси задолго до Кантемира. <...> По стихосложению, столь несвойственному русской просодии, сатиры Кантемира нельзя читать без некоторого напряжения, тем более нельзя их читать много и долго».

Далеко не все историки литературы соглашались с тем, что силлабический стих, которым пользовался Кантемир, несвойствен русскому языку. Но

совершенно очевидно, что сегодня эти стихи кажутся необычными, непривычными, «корявыми» и требуют при чтении специальных навыков.

Силлабический стих пришел в русскую литературу из Польши и активно использовался предшественниками и современниками Кантемира. В отличие от знакомых, привычных силлабо-тонических метров, появившихся благодаря современникам Кантемира В. К. Тредиаковскому и М. В. Ломоносову и построенных на ритмичном чередовании ударных и безударных слогов (ямб, хорей, амфибрахий и т. д.), силлабический стих основывается на подсчете ударений в каждом стихе (строке).

Поэты второй половины XVII — начала XVIII века писали восьми-, одиннадцати- или тринадцатисложниками, обычно (но не всегда) с ударением на предпоследнем слоге (это объяснялось законами польского языка, где ударение постоянно). Но Кантемир, заботясь о большей ритмичности стиха, внес в исходную схему дополнительные критерии. В его силлабическом тринадцатисложнике окончание стиха было только женским (с ударением на предпоследнем слоге), а ударение перед цезурой, напротив, обязательно мужским или дактилическим, но не женским. Кроме того, соседние стихи в сатирах связывались парными (*смежными*) *рифмами*.

Все эти свойства стиха Кантемира нужно учитывать при чтении его сатир: соблюдая цезуру, подчеркивая два главных ударения, а также рифмы. При этих условиях стихи Кантемира приобретают ритмическую выразительность и даже оригинальность на фоне привычной для нас силлаботоники.

Уме недозрелый, плóд / недолгой нау́ки!

Покойся, не понужда́й / к перу мои ру́ки.

Не писав, летящи дни / века проводити

Можно, и славу достáть, / хоть творцом не слыти...

Сатира — лирический (в других поэтиках его квалифицируют как лиро-эпический) жанр, посвященный осмеянию, обличению какого-либо лица или явления. «Ювеналов бич», — метафорически определяет А. С. Пушкин сатиру, используя имя знаменитого римского сатирика I–II веков.

Г. Р. Державин в «Надписи к портрету князя Кантемира» (1777) говорит и о пафосе сатиры как жанра: «Старинный слог его достоинств не умалит. / Порок! Не подходи: сей взор тебя ужалит!»

Кантемир сечет сатирическим бичом, жалит разные пороки, обычно указывая на них в заглавии. Но почти все его сатиры содержат в заголовке и указание на адресата. Тем самым сатира приобретает признаки послания, в том числе более личный, интимный характер: «О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому» (сатира III); «О воспитании. К князю Никите Юрьевичу Трубецкому» (сатира VII). В других случаях подобное посвящение имеет не конкретный, а условный, игровой характер: «На состояние сего света. К солнцу» (сатира IX), «О опасности сатирических сочинений. К музе своей» (сатира IV).

Аналогично озаглавлена и первая — лучшая — сатира Кантемира: «На хулящих учения. К уму своему». Сатирическое изображение хулителей учения, науки, просвещения становится, таким образом, беседой с самим собой. Сатира приобретает признаки уже не послания, а печального размышления, элегии.

Над циклом Кантемир, как мы помним, работал очень долго, редактировал тексты в связи с изменением взглядов, в том числе особенностей стиха, а также написал подробные комментарии к ним, которые стали не только разъяснением,

но и важным дополнением к стихам, подобно пушкинским примечаниям к «Евгению Онегину».

Первое примечание объясняет общий замысел, объект сатиры и обстоятельства ее появления: «Сатира сия, первый опыт стихотворца в сем роде стихов, писана в конце 1729 года, в двадесятое лето его возраста, — трогательно признается автор. — Насмевается он ею невежам и презирателям наук, для чего и надписана была „На хулящих учения“».

Сатирическое «насмевание» состоит из 196 стихов и делится на три композиционные части (четкая риторическая структура — вступление, основная часть, заключение — характерна и для других сатир Кантемира).

Вступление (оно занимает 22 стиха), в свою очередь, двучастно. Сначала автор обозначает, вводит общую тему сатиры, причем парадоксальным, отрицательным путем. Он обращается к уму с предостережением: может быть, не стоит писать, понуждать руки к перу; славы в наше время можно достигнуть и более легкими путями, богатства этот труд тоже не принесет.

Кто над столом гнется,

Пяля на книгу глаза, больших не добьется

Палат, ни расцвеченна мраморами саду;

Овцу не прибавит он к отцовскому стаду.

Однако, вопреки очевидности, автор все-таки пишет, размышляет, сочиняет сатиру, занимается трудом, осененным девятью сестрами-музами.

Вторая часть вступления содержит похвалы юному императору Петру II (1715–1730), в недолгое царствование которого (1727–1730) сочинялась сатира. Этот обязательный панегирик, однако, тоже оканчивается сатирическим уколom, обращенным к лицемерным подданным: «Но та беда: многие в царе похваляют / За страх то, что в подданном дерзко осуждают».

Основная часть сатиры, «средник», строится как своеобразная портретная галерея, характеристика персонажей, представляющая своеобразный триптих.

Кантемир начинает сатирическое изображение с четырех саморазоблачительных монологов. В первой редакции эти персонажи были безымянны. В последней — получили условные имена. А в примечаниях Кантемир прямо выявил их сатирический смысл, высмеиваемые черты.

«Вымышленным именем Критона (каковы будут все в следующих сатирах) означает тут притворного богочтения человек, невежда и суеверный, который наружности закона существу его предпочитает для своей корысти. — Под именем Силвана означен старинный скупой дворянин, который об одном своем поместье радеет, охуждая то, что к распространению его доходов не служит. — Лука — пьяница, с вина румяный и с вина, часто рыгая, говорит и проч. — Медор. Щеголь тем именем означен».

Таким образом, главными сатирическими объектами в сатире Кантемира становятся столь разнородные типы, как религиозный лицемер, эгоист-скупец, гуляка-пьяница и модник-щеголь.

В каждом из монологов Кантемир старается найти какое-то острое, точное выражение, афоризм, в наибольшей степени выражающий суть данного типа.

Расколы и ереси науки суть дети;

Больше врет, кому далось больше разумети;

Приходит в безбожие, кто над книгой тает...

<...>

Теперь, к церкви соблазну, Библию честь стали;

Толкуют, всему хотят знать повод, причину,
Мало веры подавая священному чину...
Критон — идеолог. Он сокрушается об утрате почтения к церкви,
распространении просвещения, самостоятельном, а не начетническом чтении Библии.

Силван критикует новые времена и новых людей с другой стороны:
Учение, — говорит, — нам голод наводит;
Живали мы преж сего, не зная латыне,
Гораздо обильнее, чем мы живем ныне;
Гораздо в невежестве больше хлеба жали;
Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли.

<...>

Землю в четверти делить без Евклида смыслим,
Сколько копеек в рубле — без алгебры счислим.
Силван — ограниченный практик. Ученым занятиям он противопоставляет
здравый смысл и вечные жалобы стариков-консерваторов на то, что раньше
люди жили гораздо лучше, чем в новые времена. Доказать ему, что прямой связи
между изучением латыни и неурожаем нет, наверное, невозможно.

Лука, названный Кантемиром в комментарии пьяницей и начинающий свой
монолог с отталкивающего жеста (рыгая), на фоне других хулителей
просвещения кажется в чем-то обаятельным. Он, вероятно не подозревая об
этом, исповедует эпикурейскую философию: наслаждайся жизнью, пока жив.

Что же пользы иному, когда я запруся
В чулан, для мертвых друзей — живущих лишуся,
Когда все содружество, вся моя ватага
Будет чернило, перо, песок да бумага?
В веселье, в пирах мы жизнь должны провождати:
И так она недолга — на что коротати,
Крушиться над книгою и повреждать очи?
Не лучше ли с кубком дни прогулять и ночи?
Автор, однако, в отличие от героя, знает, какими источниками он вдохновлялся в
данном случае. В примечании для любознательного читателя он дает ссылки на
оды Горация и элегии Овидия и приводит цитаты на латинском языке, тем
самым практически опровергая Силвана («Живали мы преж сего, не зная
латыне»).

Щеголь Медор, вероятно, самый неинтересный персонаж в этом ряду.
Поэтому автор даже не приводит его монолог, а пересказывает в косвенной речи:
«Медор тужит, что чресчур бумаги исходит / На письмо, на печать книг, а ему
приходит, / Что не в чем уж завертеть завитые кудри...»

Как мы уже говорили, примечания для Кантемира — не обычные пояснения, а
полноценный элемент, часть художественного мира сатиры. Только заглянув в
примечания, мы можем понять некоторые тропы или получить более детальное
представление о мировоззрении автора.

Краткая характеристика Медора после только что приведенных строк
завершается загадочными сравнениями:

Не сменит на Сенеку он фунт доброй пудры;
Пред Егором двух денег Virgilij не стоит;
Рексу — не Цицерону похвала достоин.
Даже несведущий читатель легко сумеет установить, кто такие Сенека, Virgilij
и Цицерон (Кантемир тоже комментирует их). Но только из комментария мы

можем узнать: «Егор был славный сапожник в Москве, умер 1729 г. <...>. Рекс был славный портной в Москве, родом немчин». Строки самой сатиры за счет комментария получают дополнительный иронический смысл: великий поэт, кстати, как отмечает сам Кантемир, сын горшечника, противопоставлен «славному сапожнику», а знаменитый оратор, «сын римского некоего всадника» — не менее славному портному. Дело, следовательно, не в происхождении, а в личных заслугах человека, достигаемых как раз учением, образованием.

Точно так же в примечании к строке из монолога Силвана «Сколько копеек в рубле — без алгебры счислим» появляется замечательное авторское определение алгебры, демонстрирующее подлинную ученость и остроумие автора, противопоставленные ограниченному практицизму персонажа: «Алгебра есть часть математики весьма трудная, но и преполезная, понеже служит в решении труднейших задач всяя математики. Можно назвать ее *генеральною арифметикою* (выделено мной. — И. С.), понеже части их по большей мере между собою сходны, только что арифметика употребляет для всякого числа особливые знаки, а алгебра генеральные, которые всякому числу служат».

Во второй части «средника» появляются безымянные образы епископа и судьи, основанные уже не на моральных свойствах, а на профессиональных ролях.

Рисуя эти сатирические портреты, Кантемир прибегает и к просторечию, и к гротескному сгущению отталкивающих деталей:

Епископом хочешь быть — уберися в рясу,
Сверх той тело с гордостью риза полосата
Пусть прикроет; повесь цепь на шею от злата,
Клобуком покрой главу, брюхо — бороною,
Клюку пышно повели — везти пред тобою;
В карете раздувшись, когда сердце с гневу
Трещит, всех благословлять нудь праву и леву.

Наконец, в третьем разделе основной части оды Кантемир использует прием краткой характеристики, обзора. Как в калейдоскопе, здесь мелькают светский человек, считающий себя равным семи мудрецам древности за умение играть в карты и различать вкус разных вин; мелкий «безмозглый церковник», знающий лишь богослужебные книги; воин, требующий командования полком лишь потому, что «имя свое подписать умеет»; писец с хорошим почерком; родовитый, но бедный дворянин; боярин.

Их недовольство сливается в общий вопль — проклятия науке, просвещению. Хулят учение по разным причинам, оказывается, все. Автор в своей одинокой келье, «чулане», подводит печальный итог:

Наука ободрана, в лоскутах обшита,
Изо всех почти домов с ругательством сбита;
Знаться с нею не хотят, бегут ея дружбы,
Как, страдавши на море, корабельной службы.
Все кричат: «Никакой плод невидим с науки,
Ученых хоть голова полна — пусты руки».

Но итогом сатиры оказывается не разочарование, не цинизм, не бегство, не проклятия, а твердое осознание своего удела, участи — одинокой верности своему призванию:

Таковы слыша слова и примеры видя,
Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя.
Бесстрашно того житье, хоть и тяжко мнится,

Кто в тихом своем углу молчалив таится;
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую.
Почти триста лет назад Антиох Кантемир на малопонятном уже языке эпохи защищал науку, просвещение. Ситуация и в XXI веке не очень изменилась. Они и сегодня нуждаются в защите.

«Над всеми сатирами Кантемира, вместе взятыми, витает один образ, оставшийся неназванным, частично обрисованный в VI сатире, образ человека, серьезно относящегося к цели человеческой жизни и нашедшего эту цель в выполнении долга перед обществом», — обобщил наблюдения над сатирическим циклом Кантемира литературовед Л. В. Пумпянский.

Начало сатиры «О истинном блаженстве» выглядит как исповедание веры, формула жизни Кантемира:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен,
В тишине знает прожить, от суетных волен
Мыслей, что мучат других, и топчет надежду
Стезю добродетели к концу неизбежную.

Михаил Васильевич Ломоносов
(1711–1765)

Годы: от рыбака до академика

Современники и потомки не скупались на характеристики Ломоносова. Его сравнивали с античными одописцами Пиндаром и Вергилием, со знаменитым живописцем эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, с Галилеем и Гёте.

Ломоносову находили и русские параллели. «Петром Великим русской литературы» назовет его В. Г. Белинский. Ф. М. Достоевский предложит уже собственно литературный ряд: «Бесспорных гениев, с бесспорным „новым словом“ во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частью Гоголь» («Дневник писателя», 1877. Июль — август. Глава вторая).

А сам бесспорный гений следующей эпохи, много думавший как об императоре Петре, так и о Ломоносове, оставил восторженные и в то же время точные отзывы о нем. «Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенной силою понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения. Жажда науки была сильнейшей страстию сей души, исполненной страстей. Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник: первый углубляется в историю отечества, утверждает правила общественного языка его, дает законы и образцы классического красноречия, с несчастным Рихманом предугадывает открытия Франклина, учреждает фабрику, сам сооружает махины, дарит художества мозаическими произведениями и, наконец, открывает нам истинные источники нашего поэтического языка» (А. С. Пушкин. «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», 1825).

Через десятилетие поэт предложил другую замечательную формулу: «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом» (А. С. Пушкин. «Путешествие из Москвы в Петербург», 1834).

Уникальность ломоносовской судьбы — не только в разнообразии занятий и достижений, благодаря которым его сравнивали с титанами эпохи Возрождения.

Она и в другом — в поразительной борьбе с неблагоприятными обстоятельствами, в невероятной жизненной траектории, уложившейся всего в 53 года.

Михаил Васильевич Ломоносов был единственным сыном зажиточного крестьянина-помора. Он родился на севере, близ села Холмогоры Архангельской губернии 8 (19) ноября 1711 года. Судьба вроде бы предназначала ему путь обычного выходца из крестьянской семьи. Он рано начал заниматься каждодневным сельским трудом: пас скот, помогал в поле и на постройках. Уже с десяти лет он начал ходить на отцовском судне на рыбный промысел.

Биографии многих знаменитых писателей и ученых начинаются с неистового увлечения книгой. По легенде, обучавший мальчика дьячок вскоре упал перед ним на колени, признавшись, что больше ничему не может его научить.

Поначалу любимым чтением Ломоносова были жития святых. Но в доме односельчанина обнаружили и две светские книги, которые мальчику с большими трудами удалось получить: «Грамматика» М. Смотрицкого и «Арифметика» Л. Магницкого. «От сего самого времени, — вспоминал современник, — не расставался он с ними никогда, носил везде с собою и, непрестанно читая, вытвердил наизусть. Сам он потом называл их вратами своей учености» (М. И. Веревкин. «Жизнь покойного Михаила Васильевича Ломоносова», 1784).

На почве чтения произошел и семейный конфликт. Через много лет в письме покровителю Ломоносов будет вспоминать: «Я <...> имеючи отца, хотя по натуре доброго человека, однако в крайнем невежестве воспитанного, и злую и завистливую мачеху, которая всячески старалась произвести гнев в отце моем, представляя, что я всегда сижу по-пустому за книгами. Для того многократно я принужден был читать и учиться, чему возможно было, в уединенных местах и терпеть стужу и голод, пока не ушел в Спасские школы» (И. И. Шувалову, 31 мая 1753 г.).

Рассказанное Ломоносовым напоминает сказочную фабулу: добрый, но слабохарактерный отец, злая мачеха (родная мать умерла, когда мальчику было семь или восемь лет), трудолюбивый, жаждущий учения отрок, вынужденный бежать из дома. Но других источников о жизни Ломоносова в эти годы нет. Можно лишь догадываться, что подтолкнуло юношу (ему уже девятнадцать лет) совершить один из главных поступков в жизни. В конце 1730 года Ломоносов уходит с караваном мороженой рыбы в Москву.

Ровно через столетие Пушкин торжественным гекзаметром опишет это событие в коротком стихотворении-эпиграмме «Отрок»:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;

Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!

Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:

Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Этот уход (или побег) стал возможен в том числе и по социальной причине:

Русский Север никогда не знал крепостного права, там жили свободные крестьяне. «Родись Ломоносов в какой-нибудь помещичьей деревне центральной России, ему, пожалуй, не пришлось бы сопровождать своего отца дальше, чем до господской усадьбы и до господской пашни, — с полным основанием предположил Г. В. Плеханов. — Ему чрезвычайно помогло то обстоятельство, что он был именно *архангельским* мужиком, мужиком-*поморцем*, не носившим крепостного ошейника» («М. В. Ломоносов», 1915).

Тем не менее при поступлении в Славяно-греко-латинскую академию (ее также называли Спасскими школами) Ломоносову пришлось выдать себя за сына дворянина. Потом он побывает и сыном попovichа и лишь после специального следствия вынужден будет назвать свое истинное происхождение.

Москва и Академия стали началом новой жизни. Странствия по северным морям сменились скитаниями по России и Европе. Теперь ломоносовская жизнь напоминает уже не волшебную сказку или балладу, а приключенческий роман или «роман испытания».

На первых порах в Москве великовозрастный ученик терпит лишения, преодолевает многочисленные преграды, но его страсть к познанию, «алчное любопытство» (А. Н. Радищев) лишь укрепляется. «Обучаясь в Спасских школах, имел я со всех сторон отвращающие от наук пресильные стремления, которые в тогдашние лета почти непреодоленную силу имели, — вспоминал Ломоносов. — С одной стороны, отец, никогда детей, кроме меня, не имея, говорил, что я, будучи один, его оставил, оставил все довольство (по тамошнему состоянию), которое он для меня кровавым потом нажил и которое после его смерти чужие расхитят. С другой стороны, несказанная бедность: имея один алтын в день жалованья, нельзя было иметь на пропитание в день больше как на денежку хлеба и на денежку квасу, прочее на бумагу, на обувь и другие нужды. Таким образом жил я пять лет и наук не оставил. С одной стороны, пишут, что, зная моего отца достатки, хорошие тамошние люди дочерей своих за меня выдадут, которые и в мою там бытность предлагали; с другой стороны, школьники, малые ребята, кричат и перстами указывают: смотри де, какой болван лет в двадцать пришел латине учиться!» (И. И. Шувалову, 10 мая 1753 г.).

За эти пять лет «болван» прошел шесть классов гимназии, прочел множество книг, одолел латынь, пробовал писать стихи, съездил «за наукой» в Киев, собирался в путешествие по России. В конце 1735 года, как один из лучших учеников, он был отправлен для продолжения образования в обезлюдевшую после смерти Петра I Академию наук. Но через несколько месяцев он уже плывет в Германию для обучения горному делу.

Там снова были голод и безденежье, странствия по чужой стране, веселые пирушки, тайная женитьба, насильная вербовка в прусскую армию, отчаянный побег — и постоянные научные занятия. В 1741 году в Петербург возвращается разнообразно образованный человек, готовый служить Родине на научном поприще. В одном из поздних писем Ломоносов скажет про «истинную и врожденную мою любовь и ревность к отечеству и к наукам, которая всего чувствительнее в моем сердце» (М. И. Воронцову, 30 декабря 1759 г.).

Жизнь Ломоносова снова переломилась. Странствия и приключения сменились странствиями мысли. В третьей ломоносовской жизни были, конечно, и внешние события, научная и литературная борьба. Но главным делом в эти десятилетия становится научная работа, сжигающий Ломоносова пафос познания.

В 1742 году Ломоносов был зачислен в штат Петербургской академии наук адъюнктом (ассистентом) физики. Но уже в 1745 году он становится профессором (академических профессоров называли и академиками) химии. Однако этим круг его академических занятий не ограничивается. Для Ломоносова-ученого словно не существует понятия невозможного. Он берется за все, всюду успевает, постоянно пытается что-то сделать, открыть, понять. Он проводит химические опыты и эксперименты по исследованию атмосферного электричества (во время одного из них был убит молнией соратник Ломоносова

профессор Рихман). Он пишет «Российскую историю» и письмо-трактат «О сохранении и размножении российского народа». Он организует мозаичную фабрику (для чего пришлось проделать около четырех тысяч опытов) и хлопочет о создании Московского университета и гимназии при нем.

Полное собрание сочинений Ломоносова составляет десять огромных томов. Туда входят работы по физике и химии, астрономии и лесной науке, металлургии, географии, истории и, конечно, стихи и филологические исследования.

Ломоносов был настоящим сыном своего века, века Просвещения и классицизма, с его культом Разума, Государства, общего блага. В его бурной, лихорадочной деятельности как-то терялась, исчезала отдельная человеческая судьба. «Дух личной независимости очень хорошо уживался в Ломоносове с почти полным <...> равнодушием к основным вопросам общественного устройства, — заметил Г. В. Плеханов. — Исходной точкой для всех <...> проектов служит государственный интерес. Собственный интерес жителей уходит из поля зрения Ломоносова» («М. В. Ломоносов»).

Великий ученый, как и многие в XVIII веке, верит в необходимость просвещенной монархии. Он не посягает на социальную структуру даже в мыслях (как это чуть позднее сделает А. Н. Радищев), он естественно вживается в нее. Путь к вершинам просвещения видится ему в индивидуальном порыве при создании благоприятных условий.

Однако в силе остается вопрос: мог ли повторить путь Ломоносова талантливый крепостной мальчишка из курской или орловской деревни, из тех мест, где происходит действие тургеневских «Записок охотника»? Или для того, чтобы поступить в основанный Ломоносовым университет, ему надо было подождать еще столетие?

Ломоносов тем не менее до конца жизни помогал устраиваться в Петербурге и искать себе дело по склонностям землякам и родственникам.

Когда-то, перед уходом Ломоносова в Москву, сосед Иван Шубный одолжил юноше три рубля. В 1759 году в Петербурге — по стопам Ломоносова, с обозом мороженой трески — появился его сын Федот. С помощью Ломоносова он начал свою карьеру в столице с должности придворного истопника, но вскоре обнаружил талант художника, стал известным резчиком по кости и скульптором, создавшим один из лучших скульптурных портретов Ломоносова (1793).

Племянник Ломоносова, М. Е. Головин, поступил в академическую гимназию в год смерти дяди и впоследствии стал известным физиком-методистом, по учебникам которого училось несколько поколений русских школьников.

Для истории русской культуры важны не только деятельность Ломоносова, но и его образ, пример его фантастической судьбы. Жизнь в данном случае разыграла счастливый сюжет «романа карьеры»: человек из низов, провинциал, преодолевая множество препятствий, находит свое призвание и приносит славу себе и отечеству.

Последней главой в революционной книге А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) является «Слово о Ломоносове». Хотя многое в деятельности Ломоносова Радищев воспринимает критически (с ним потом спорил Пушкин), разговор о нем является свидетельством громадной потенциальной силы и талантливости народа, страдающего в цепях дикого рабства.

В середине следующего века появляется некрасовский «Школьник» (1856).
Рассказ о босоногом крестьянском мальчишке, идущем на учение в город,
завершается раздумьем-напутствием:

Скоро сам узнаешь в школе,
Как архангельский мужик
По своей и Божьей воле
Стал разумен и велик.

Не без добрых душ на свете —
Кто-нибудь свезет в Москву,
Будешь в университете —
Сон свершится наяву!

<...>

Не бездарна та природа,
Не погиб еще тот край,
Что выводит из народа
Столько славных то и знай...

В конце XIX века еще один мальчик, герой повести А. П. Чехова «Степь» (1888),
услышит от своего спутника похожие слова: «Ничего, ничего, брат... Ломоносов
так же вот с рыбаками ехал, однако из него вышел человек на всю Европу».

Уже в XX веке сходным образом сложилась судьба сибирского мужика В. М.
Шукшина, в зрелом возрасте поступившего в Институт кинематографии и
ставшего известным писателем, кинорежиссером, актером. Недаром Шукшин
любил «Школьника» и использовал стихотворение в фильме «Калина красная».

Судьба Ломоносова, шагнувшего из неизвестности к вершинам науки и
культуры, стала путеводной звездой для многих талантов во глубине России.

Основные даты жизни и творчества

1711, 8 (19) ноября — родился близ Холмогор Архангельской губернии.

1722–1723 — начинает учиться грамоте.

1730 — уходит с обозом в Москву продолжать учение, в январе следующего
года становится учеником Московской Славяно-греко-латинской академии.

1735 — отправлен для дальнейшего обучения в Петербургскую академию
наук.

1736–1741 — учеба в Германии.

1739 — пишет «Оду на взятие Хотина» и «Письмо о правилах российского
стихотворства».

1742 — зачислен в штат сотрудников Петербургской академии наук
адъюнктом физики.

1743 — сочиняет оды «Вечернее размышление о Божием величестве при
случае великого северного сияния» и «Утреннее размышление о Божием
величестве».

1745 — утвержден профессором химии.

1754 — составляет проект организации Московского университета, открыт 26
июля следующего года.

1765, 4 (15) апреля — умер в Петербурге.

Оды: ямбов ломоносовских грома

Ломоносов не только был одним из первых русских поэтов Нового времени. Он (совместно с В. К. Тредиаковским) разработал принципы силлабо-тонического стихосложения, которые в главных чертах сохранились и сегодня.

В 1739 году никому пока не известный студент Михайло Ломоносов прислал в Академию наук из Германии «Письмо о правилах российского стихотворства», в котором были изложены основы новой стиховой системы, призванной заменить привычный для русской поэзии XVII века силлабический стих. К теоретическим размышлениям был приложен практический образец: «Ода блаженные памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года»:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто, ключ молчит,
Который завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.

Основой этого произведения послужило взятие русскими войсками турецкой крепости в Молдавии. Однако его значение шире: Ломоносов фактически заложил основы главного жанра русской поэзии XVIII века: *торжественной оды*.

Поводом оды становится какое-то важное для государства событие: восшествие на престол, день рождения или бракосочетания царствующих особ. Но предмет, тематика оды разнообразны. Это событие включается в широкий контекст, позволяя поэту нарисовать пейзаж или картину сражения, обсудить какую-то общественную идею, поразмышлять о роли искусства и даже собственной жизни (поэтому ода была, как правило, жанром пространным, монументальным, в первой ломоносовской оде 28 строф).

Но все эти темы диктовались общей установкой искусства классицизма: созданием *обобщенной, идеализированной картины мира, подчиненной требованиям Разума*. Поэтому обязательным для оды считались *высокий стиль* (достигавшийся прежде всего за счет использования церковнославянизмов) и *ораторская интонация* (требовавшая не столько чтения, сколько декламации, скандирования).

У Ломоносова и других одописцев XVIII века ода имела и формальный признак — *одическую строфу*. Так называли десятистишие с рифмовкой AbAbCCdEEd. Легко заметить, что десятистишие распадается на четверостишие и шестистишие, по типу рифмовки тоже напоминающее четверостишие с наращением двух стихов. Обычно в четверостишии одической строфы формулировалась ее тема, а в шестистишии она развивалась и конкретизировалась.

Оды Ломоносова (в отличие от его современников А. П. Сумарокова и В. К. Тредиаковского) отличаются индивидуальными признаками. Они более свободны от обязательных требований как в композиции, так и в создании отдельных образов. Для ломоносовской оды характерно, как говорил он

сам, «*сопряжение далековатых идей*» («Краткое руководство к красноречию...», 1748).

Первый стих первой ломоносовской оды уже дает замечательную формулу жанра: рациональный подход (*ум*) подчиняется свободе, поэтическому вдохновению (*восторг внезапный*).

«Из памяти изгрызли годы, / За что и кто в Хотине пал. / Но первый звук Хотинской оды / Нам первым криком жизни стал», — напишет через два столетия В. Ф. Ходасевич («Не ямбом ли четырехстопным...», 1938).

Одной из вершин ломоносовского творчества в жанре торжественной оды стала «Ода на день восшествия на Всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года».

XVIII век был эпохой дворцовых переворотов и недолгих царствований. Ломоносову довелось жить при восьми правителях России. Четырем из них, включая недолго правившего Петра III, он успел посвятить торжественные оды.

Елизавета, дочь Петра I и Екатерины I, захватила престол в 1741 году в результате дворцового переворота и была не худшей правительницей России в этом бурном веке. И в этой, очередной, оде Ломоносов в соответствии с традицией создает не реальный, а *идеализированный образ* императрицы как мудрой правительницы России.

Она одержала военную победу и возвратила в страну мир и спокойствие. «Великая Петрова дочь» покровительствует наукам и искусствам. Держава при ней благоденствует.

Сия тебе единой слава,
Монархиня, принадлежит,
Пространная твоя держава
О как тебе благодарит!

Однако прославление императрицы занимает в композиции оды скромное место. Начав с персонифицированного образа Тишины (первая и начало второй строфы), поэт уже в седьмой—десятой строфах обращается к Петру, потом упоминает его жену, недолго царствовавшую Екатерину I, но уже в середине оды, с тринадцатой строфы, почти забывает об императрице, обращаясь к иным предметам.

Ломоносов создает образ бескрайних российских пространств с великими, не уступающими Нилу реками, богатством лесов и недр, упоминает Колумба Российского, исследователя Камчатки А. И. Чирикова. Эта грандиозная панорама увенчивается выводами: прославлением науки и надеждой на появление собственных, российских философов и ученых.

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,

В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Лишь в последней строфе Ломоносов вспоминает об императрице, завершая композиционное построение.

Таким образом, главному предмету, *Елисавет*, в «Оде на день восшествия...» посвящено, в сущности, всего пять строф из двадцати четырех. Во всех остальных главным лицом оказывается сам поэт и его направленный на разные предметы *восторг внезапный*.

Посылая оды адресатам, автор часто, в соответствии с придворным этикетом, подписывался: «Всепоподданнейший раб Михайло Ломоносов». Но в самом художественном тексте позиции сторон обычно резко меняются. После нескольких обязательных похвал очередная царствующая особа оказывается в роли послушного ученика, а поэт воспаряет, превращается в учителя и пророка, в грандиозных, лихорадочных стихах и образах представляющего программу преобразования русской жизни. «За бледными фигурами „безликих“ самодержцев встает единственная Героиня одической поэзии Ломоносова — великая и необъятная Россия» (А. А. Морозов, «Ломоносов», 1965).

Вторым важным жанром русской поэзии XVIII века была *духовная ода*. Изначально так называли стихотворные переложения библейских текстов, прежде всего — религиозных песнопений, псалмов. У Ломоносова есть и такие произведения. Но тематика духовной оды у русских поэтов расширяется. Обычно под духовными одами понимались *стихотворения-размышления*, не обязательно связанные с религиозной тематикой.

Издавая собрание сочинений, Ломоносов включил в число духовных од «Утреннее размышление о Божием величестве» и «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (обе 1743), в которых предметом лирики стали научные идеи.

«Утреннее размышление...» описывает процессы, происходящие на Солнце: «горящий вечно Океан», в котором «огненны валы стремятся / И не находят берегов». Но в последних строфах Ломоносов-поэт отодвигает в сторону ученого. Метафорическое, но все-таки объективное описание физических явлений сменяется восторгом созерцателя пред красотой мира и величием создавшего его Творца.

От мрачной ночи свободились
Поля, бугры, моря и лес
И взору нашему открылись,
Исполнены Твоих чудес.

Там всякая взывает плоть:

«Велик Зиждитель наш, Господь!»

Но в финале оды ученый снова напоминает о себе. Оказывается, Бог должен выступить в роли учителя, вырвать человека из тьмы незнания, научить его творить, вдохновить на познание, в том числе и на познание самого Бога.

Творец! Покрытому мне тмою
Простри премудрости лучи

И что угодно пред Тобою
Всегда творити научи
И, на Твою взирая тварь,
Хвалить Тебя, бессмертный Царь.

«Вечернее размышление...» дает объективную тему прямо в заголовке: речь пойдет о северном сиянии. Ломоносов наблюдал его еще в детстве. Через десятилетие он опишет это явление и в сугубо научной работе «Слово о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих» (1753).

Но здесь описание конкретного физического явления ведется на высоком поэтическом языке. Ода начинается с грандиозной, даже не географической, а *космической картины*: созерцание заката превращается в чувство удивления, растерянности человека перед бездной Вселенной.

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Далее кратко воспроизводятся несколько научных мыслей: от идеи многообразия галактик («Там разных множество светов, / Несчетны солнца там горят») до размышления о причинах северного сияния, которое заявлено как тема оды («Там спорит жирна мгла с водой; / Иль солнечны лучи блещут, / Склонясь сквозь воздух к нам густой; / Иль тучных гор верьхи горят»).

Но определяющими для поэта являются не ответы, а вопросы. Изложив точку зрения «премудрых» на многообразие Вселенной, поэт ставит ключевой вопрос: «Но где ж, натура, твой закон?» И дальнейшее развитие оды — цепь риторических вопросов, завершающаяся философским: «Скажите ж, коль велик Творец?»

Однако величие Творца, в котором Ломоносов убежден (здесь пафос «Утреннего...» и «Вечернего...» размышлений совпадают), не отменяет как необходимости научного познания (в том числе и северных сияний), так и поэтического творчества (поэтому для Ломоносова эти натурфилософские оды дополняют переложения псалмов).

В торжественных одах Ломоносова представлен образ *поэта-гражданина*, в одах духовных возникает образ *ученого и философа*, охваченного тем же внезапным восторгом познания и лирического вдохновения.

Начальный мотив «Вечернего размышления...» — сияющее звездами ночное небо, бездна Вселенной, в которой тонет, растворяется человек, — станет важным для русской поэзии. По стопам Ломоносова пойдут Ф. И. Тютчев и А. А. Фет, Н. А. Заболоцкий и Б. Л. Пастернак. Ломоносов открывал новые пути не только в науке, но и в поэзии.

Однако Ломоносов-поэт не всегда грандиозен, преисполнен пафоса, воспекает величие России или природы (природы). Вот еще одно его короткое стихотворение:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!
Препровождаешь жизнь меж мягкой травой
И наслаждаешься медвяною росой.
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,
Но в самой истине ты перед нами царь;
Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен!
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен,
Что видишь, все твое; везде в своем дому,
Не просишь ни о чем, не должен никому.
(«Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...»,
лето 1761)

Однако и это изображение беззаботного счастливого насекомого, «ангела во плоти», на которого поэт смотрит с завистью, имеет личный характер, вырастает из ломоносовской биографии. Стихотворение имеет длинный подзаголовок: «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для академии, быв много раз прежде за тем же». Возможно, хлопоты об академических привилегиях и в этот раз оказались неудачными. Но стихотворение о кузнечике тоже осталось в русской поэзии.

Ломоносова-поэта очень ценили современники и ближайшие потомки. Глядя на его портрет, его ближайший последователь Г. Р. Державин вспоминает величайших творцов Античности: одописца, теоретика и автора ораторской прозы, эпического поэта.

Се Пиндар, Цицерон, Вергилий — слава россов,
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих где лишь черкнул пером,
От пламенных картин поныне слышен гром.
(«К портрету Михаила Васильевича Ломоносова»,
1779)

Однако уже в начале XIX века отзывы о творчестве Ломоносова становились все более скептическими, в то время как оценка его научной деятельности, напротив, повышалась. В эпоху создания нового поэтического языка, торжества других жанров, иного отношения к роли поэта ломоносовский пафос кажется чрезмерным, восторг — слишком громким и утомительным, неискренним, интонация — лишенной теплоты и искренности.

Ломоносов и другие литераторы его времени закладывали фундамент, начинали «нулевой цикл» русской поэзии. Об этих первых строителях часто забывают, когда здание уже построено.

Однако звук ломоносовской поэзии можно услышать и сегодня.
Российский стих — гражданственность сама.
Восторг ума, сознание пользы высшей!

И ямбов ломоносовских грома
Закованы в броню четверостиший.
(Д. Самойлов. «Стихи и проза», 1957–1974)
Ему было тяжело. Он был первый.

«Отец русской поэзии, патриарх русских поэтов» (В. Г. Белинский. «Сочинения Державина», 1843).

«Ломоносов стоит впереди наших поэтов, как вступление впереди книги» (Н. В. Гоголь. «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846).

Денис Иванович Фонвизин
(1745–1792)

Годы: друг свободы

Денис Иванович Фонвизин родился 3 (14) апреля 1745 года и первоначально был Фон-Визеном (или Фон-Визиным). Его предок, ливонский рыцарь (Ливония — территория современной Прибалтики), вместе с сыном попал в плен в одном из сражений и стал служить русскому царю Ивану Грозному. Уже в XVII веке предки драматурга перешли в православие и обрусели. Но до середины XIX века фамилия писалась на немецкий лад, хотя уже Пушкин, при издании первой главы «Евгения Онегина», предупреждал брата: «Не забудь Фон-Визина писать Фонвизин. Что он за нехрист? он русский, из перерусских русский» (Л. С. Пушкину, первая половина ноября 1824 г.).

Отец Фонвизина, ровесник нового века (1700?), был дворянином среднего достатка, не очень образованным, но жадным до учения. Позднее Фонвизин вспоминал, что его занятия начались с четырех лет и он не помнит себя не умеющим читать. Однако домашнее образование ребенка было своеобразным, следовало принципу Стародума. Вместо иностранных языков его учили церковнославянскому, и Денис даже был чтецом-псаломщиком во время домашних богослужений.

Детство и юность Фонвизина выпали на счастливое время. Железная узда государственных и военных реформ Петра Великого чуть ослабла, и фактически созданное царем новое государство смогло наконец заняться культурой.

В 1755 году открывается Московский университет с гимназией при нем, и десятилетний Фонвизин становится одним из первых гимназистов, а позднее студентов. Через много лет, описывая экзамен по географии, он вспоминал об alma mater в духе уроков, изображенных в «Недоросле»: «Товарищ мой спрошен был: куда течет Волга? *В Черное море*, — отвечал он; спросили о том же другого моего товарища; *в Белое*, — отвечал тот; сей же самый вопрос сделан был мне; *не знаю*, — сказал я с таким видом простодушия, что экзаменаторы единогласно мне медаль присудили».

«Как бы то ни было, я должен с благодарностию воспоминать университет», — заключает Фонвизин («Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», 1791).

В 1760 году его в числе лучших учеников везут в новую столицу для представления куратору университета И. И. Шувалову, и там он успевает увидеть «бессмертного Ломоносова», услышать от него речь о пользе латыни.

Главное же, определившее жизнь событие произошло в том «волшебном краю», куда Пушкин в «Евгении Онегине» поместит самого Фонвизина. «Но ничто в Петербурге так меня не восхищало, как театр, который я увидел в первый раз отроду. (Русский театр был открыт через год после университета. — И. С.) <...> Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно: комедию, виденную мною, довольно глупую, считал я произведением величайшего разума, а актеров — великими людьми, коих знакомство, думал я, составило бы мое благополучие. Я с ума было сошел от

радости, узнав, что сии комедианты захожи в дом дядюшки моего, у которого я жил».

Фонвизин еще ничего не написал, но его репутация уже сложилась. «Весьма рано появилась во мне склонность к сатире. Острые слова мои носились по Москве; а как они были для многих язвительны, то обиженные оглашали меня злым и опасным мальчишкою; все же те, коих острые слова мои лишь только забавляли, прославили меня любезным и в обществе приятным. <...> Меня стали скоро бояться, потом ненавидеть; и я, вместо того чтоб привлечь к себе людей, отгонял их от себя и словами, и пером» («Чистосердечное признание...»).

В 1762 году на престол в результате дворцового переворота восходит Екатерина II, царствование которой (1762–1796), как и петровское, назовут великим, — и юному студенту скоро находится важное дело. Фонвизин, уже выучивший три языка, поступает переводчиком в Коллегию иностранных дел, переезжает в Петербург и погружается в светскую и культурную жизнь Северной столицы. Любовные приключения и светские кутежи сочетаются с участием в литературных кружках и работой над переводами, которые Фонвизин начал публиковать еще в Москве.

Через несколько лет Фонвизин сближается с графом Никитой Ивановичем Паниным (1718–1783), либералом, воспитателем наследника, будущего императора Павла I, мечтавшим об ограничении русского самодержавия. Фонвизин становится его секретарем (1769) и доверенным лицом.

Панин стал для Фонвизина образцом идеального чиновника, слуги отечества. Фонвизин разделял его идеи и замыслы, во время поездок писал ему подробные письма, покинул службу вместе с попавшим в опалу покровителем (1782), от его имени написал одно из самых важных публицистических сочинений (так называемое «Завещание Панина») и посвятил ему замечательный некролог.

Как и многие вольнодумцы этой эпохи, Фонвизин увлекается идеями французского Просвещения. Он сомневается в существовании Бога, в конце концов склоняясь к философскому деизму (то есть сосуществованию Бога как Создателя мира и природы, которая далее развивается по своим законам и требует для своего познания уже человеческого «естественного разума»).

Он выступает за ограничение крепостного права и расширение свобод других сословий русского общества. «Словом, в России надлежит быть: 1) дворянству совсем вольному, 2) третьему чину совершенно освобожденному и 3) народу, упражняющемуся в земледельстве, хотя не совсем свободному, но по крайней мере имеющему надежду быть вольным, когда будут они такими земледельцами или такими художниками (т. е. ремесленниками), чтоб со временем могли привести в совершенство деревни или мануфактуры господ своих», — оканчивает он один из переводов-рефератов («Рассуждение о третьем чине», около 1766).

Слова *вольный* и *свободный* повторяются в этой короткой программе четырежды!

Однако *друг свободы* не был революционером. Как и Ломоносов, он не отрицал современную ему российскую государственность, а стремился улучшить, усовершенствовать ее изнутри. Между прочим, благодаря покровителю Фонвизин стал богатым помещиком. За воспитание наследника Н. И. Панин получил в подарок девять тысяч крепостных и половину роздал своим секретарям. Фонвизину досталось 1180 крепостных, он, по тогдашним меркам, стал крупным душевладельцем и нисколько не тяготился этим положением.

Как и большинство литераторов-государственников XVIII века, Фонвизин был официальным оппозиционером и *постепеновцем* (так называют одного из героев романа И. С. Тургенева «Новь»). Отвергая самодержавный деспотизм, безнравственную тиранию, он верил в просвещение, мечтал о *просвещенной монархии*, которая постепенно устроит жизнь по законам разума. Реальная русская императрица Екатерина II, конечно, не могла соответствовать его идеалу. (Да и кто вообще может полностью, до конца его осуществить?)

В 1777–1778 годах Фонвизин оказывается в стране, из которой распространялись идеи Просвещения (это было его второе заграничное путешествие). Подробные письма из Франции графу П. И. Панину, брату покровителя, стали одним из первых и лучших описаний Европы русскими наблюдателями (Белинский отдавал фонвизинским письмам-очеркам преимущество перед «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина).

Итог путешествия оказался удивительным. Из Франции Фонвизин вернулся бóльшим патриотом, чем был до поездки. Он, конечно, заметил в стране Просвещения «много чрезвычайно хорошего и достойного подражания». Однако доминантой писем становятся пренебрежительная насмешка или резкая сатира. Путешественнику не нравятся ни состояние городских улиц, ни парижские женщины, ни деловитость и расчетливость французов, ни их веселье.

Но главным становится принципиальное неприятие общественного устройства Франции. Оказывается, крепостное право не так уж плохо по сравнению со свободой французских пейзажей и не мешает счастью несвободных русских мужиков. «Сравнивая наших крестьян в лучших местах с тамошними, нахожу, беспристрастно судя, состояние наших несравненно счастливейшим».

То же чувство вызывает и русская жизнь в целом: «...Если кто из молодых моих сограждан, имеющий здравый рассудок, вознегодует, видя в России злоупотребления и неурейства, и начнет в сердце своем от нее отчуждаться, то для обращения его на должную любовь к отечеству нет вернее способа, как скорее послать его во Францию. Здесь, конечно, узнает он самым опытом очень скоро, что все рассказы о здешнем совершенстве сущая ложь, что люди везде люди, что прямо умный и достойный человек везде редок и что в нашем отечестве, как ни плохо иногда в нем бывает, можно, однако, быть столько же счастлив, сколько и во всякой другой земле, если совесть спокойна и разум правит воображением, а не воображение разумом» (П. И. Панину, 20 (31) марта 1778 г.).

Итогом сравнения *там* и *здесь* становится афоризм: «*Кто сам в себе ресурсов не имеет, тот и в Париже проживет, как в Угличе*» (родным, апрель 1778 г.). Как и всякое острое словцо, фонвизинская фраза эффектна, но ее можно понять по-разному.

Так может сказать увидевший свет *странствователь*, живущий, однако, «сам в себе», по собственному календарю и собственному уму: он носит свой мир с собой. Но можно вообразить эту фразу и в устах чванливого *домоседа*, который не ступал за порог собственной усадьбы, но все равно знает, что у нас, в Угличе, лучше, чем в Париже, поэтому и нечего там делать.

Биограф Фонвизина П. А. Вяземский высказался о фонвизинских письмах определенно, но нелицеприятно: «...Большая часть его заграничных наблюдений запечатлена предубеждениями, духом исключительной нетерпимости и порицаний, которые прискорбны в умном человеке» («Фонвизин», 1848).

Однако и русскую жизнь Фонвизин оценивал столь же резко. В Петербурге он постоянно жаловался на бессмысленность и пустоту придворной жизни, скуку,

одинокчество. «Я не знаю сам, отчего прежний мой веселый нрав переменяется на несносный. То самое, что прежде сего меня здесь смешило, нынче бесит меня... <...> В свете почти жить нельзя, а в Петербурге и совсем невозможно. <...> Народу было преужасное множество; но клянусь тебе, что я со всем тем был в пустыне. Не было почти ни одного человека, с которым бы говорить почитал я хотя за малое удовольствие. <...> Честному человеку жить нельзя в таких обстоятельствах, которые не на чести основаны» (Родным, 23 и 24 января 1766 г.).

Рассказ же о последнем, четвертом заграничном путешествии (1786–1787) начинается жалобой на болезнь и объяснением в ненависти столице древней: «Совет венского моего медика Штоля и мучительная электризация, которою меня бесполезно терзали, решили меня поспешить с отъездом в чужие край и избавиться от Москвы, которая стала мне ненавистна. Сия ненависть так глубоко в сердце моем вкоренилась, что, думаю, по смерть не истребится» («Отрывки из дневника четвертого заграничного путешествия», 13 (24) июня 1786 г.).

Увенчивается эта поездка сценой у киевского трактира: «Дождь ливня лил. Мы стучались у ворот тщетно; никто отпереть не хотел, и мы, простояв больше часа под дождем, приходили в отчаяние. Наконец вышел на крыльцо хозяин и закричал: „Кто стучится?“ На сей вопрос провожавший нас мальчик кричал: „Отворяй: родня Потемкина“. Лишь только произнес он сию ложь, в ту минуту ворота отворились, и мы въехали благополучно. Тут почувствовали мы, что возвратились в Россию» («Отрывки из дневника четвертого заграничного путешествия», 18 августа 1787 г.).

«Родней», именем которой открылись ворота, оказывается Г. А. Потемкин, соученик Фонвизина по гимназии, ставший фаворитом Екатерины II, известным полководцем и постоянным недоброжелателем драматурга.

Фонвизинское чувство к России можно назвать *любовью-ненавистью*: он тосковал в ней и тосковал без нее. Эта странная болезнь заражительна: она отзовется у Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Салтыкова-Щедрина.

Писатели XVIII века были еще очень узкой группой. Они жили близко, тесно, все время наталкиваясь друг на друга. Их можно мысленно собрать в одном сравнительно небольшом зале. В детстве Фонвизин повстречался с Ломоносовым. А с ним, причем в доме Г. Р. Державина, успел познакомиться И. И. Дмитриев, известный поэт, друг Карамзина.

В последние годы Фонвизин мучительно болеет и безуспешно лечится. 30 ноября 1792 года он, с трудом передвигаясь, поддерживаемый двумя молодыми офицерами, появляется на приеме у Державина. «Уже он не мог владеть одною рукою, равно и одна нога одеревенела: обе поражены были параличом; говорил с крайним усилием и каждое слово произносил голосом охриплым и диким, но большие глаза его быстро сверкали. <...> Игривость ума не оставляла его и при болезненном состоянии тела. Несмотря на трудность рассказа, он заставлял нас не однажды смеяться».

Дмитриев пересказывает одну из фонвизинских историй. «По словам его, во всем уезде, пока он жил в деревне, удалось ему найти одного только литератора, городского почтмейстера. Он выдавал себя за жаркого почитателя Ломоносова. „Которую же из од его, — спросил Фонвизин, — признаете вы лучшею?“ — „Ни одной не случилось читать“, — отвечивал ему почтмейстер».

«Мы расстались с ним в одиннадцать часов вечера, — оканчивает Дмитриев, — а наутро он уже был в гробе» («Взгляд на мою жизнь», 1866). Фонвизину было всего сорок семь лет.

«Отец мой жил с лишком восемьдесят лет. Причиною сему было воздержное христианское житие», — утверждал Фонвизин. Век сына оказался почти вдвое короче.

В конце жизни Фонвизин устраивает себе «испытание совести» и предлагает опыт «раскаяния христианского» в четырех книгах. Подобно Ж.-Ж. Руссо в его «Исповеди», он начинает автобиографическое «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», отрекаясь от прежних «заблуждений». Он раскаивается в бурных страстях, в безбожии, но главное — в даровании, которое и сделало его писателем.

«Молодые люди! не думайте, чтоб острые слова ваши составили вашу истинную славу; остановите дерзость ума вашего и знайте, что похвала, вам приписываемая, есть для вас сушая отравка; а особливо, если чувствуете склонность к сатире, укрощайте ее всеми силами вашими: ибо и вы, без сомнения, подвержены будете одинакой судьбе со мною», — обращается он с увещанием к потомству. Но — тщетно.

«Чистосердечное признание...» осталось неоконченным. Образ *Фонвизина-сатирика* уже не зависел от автора, его нельзя было отменить никакими раскаяниями.

Основные даты жизни и творчества

1745, 3 (14) апреля — родился в Москве.

1755–1762 — учеба в гимназии и Московском университете.

1762 — поступает на службу переводчиком в Коллегию иностранных дел.

1769 — начало службы секретарем Н. И. Панина.

1768–1769 — комедия «Бригадир» (поставлена в 1772 г., опубликована в 1786 г.).

1777–1778 — поездка во Францию, письма П. И. Панину.

1779–1781 — комедия «Недоросль» (поставлена в сентябре 1782 г., опубликована в 1783 г.).

1782 — выход в отставку.

1783 — участие в журнале «Собеседник российского слова», «вопросы» и ответы Екатерины II.

1792, 1 (12) декабря — умер в Петербурге, похоронен в Александро-Невской лавре.

Тексты: сатиры смелый властелин

В пушкинской «энциклопедии русской жизни» есть два стиха: «*Сатиры смелый властелин, / Блистал Фонвизин, друг свободы*» (гл. I, строфа XVIII).

Определения литературной деятельности и общественных убеждений Фонвизина окольцевали в «Евгении Онегине» его фамилию.

Дар сатирика, как мы уже говорили, проявился у Фонвизина в ранней юности. Но чтобы реализовать его в литературе, понадобились опыт и время.

В первой половине 1760-х годов Фонвизин пробует себя в малых сатирических жанрах.

Басня «Лисица-кознодей» (хитрая, лукавая, строящая козни) композиционно строится на трех монологах. Заглавная героиня, «взмостясь на кафедру, с восторгом» прославляет добродетели умершего Льва.

Подлинное его лицо видит слепое животное.

«О, лесь подлейшая! — шепнул Собаке Крот. —

Я Льва коротко знал: он был пресущий скот,

И зол... и бестолков, и силой вышней власти
Он только насыщал свои тирански страсти. <...>
Возможно ль ложь сплестать столь явно и нахально!»
Итог дискуссии, выражая мораль басни, подводит мудрая Собака.
Собака молвила: «Чему дивишься ты,
Что знатному скоту льстят подлые скоты?
Когда ж и то тебя так сильно изумляет,
Что низка тварь корысть всему предпочитает
И к счастью бредет презренными путями, —
Так, видно, никогда ты не жил меж людьми».
Другое фонвизинское стихотворение, «Послание к слугам моим Шумилову,
Ваньке и Петрушке» (около 1764), имеет высокий (и пародийный) подзаголовок
«Ода».

«*На что сей создан свет?*» — задает Автор философский вопрос (подобный тем, которыми задавался в настоящих одах Ломоносов) трем (опять здесь три персонажа!) своим слугам: «любезному дядьке, наставнику и учителю» Шумилову, лакею Ваньке, обычно при выезде барина сидящему на запятках кареты, и, видимо, просто лакею Петрушке.

В простодушных, полных бытовых деталей монологах слуг возникают тем не менее три философские позиции.

Шумилов отказывается отвечать на этот не имеющий прямого отношения к его жизни вопрос, представая своеобразным *философом-эмпириком*, для которого существуют только бытовые заботы.

...не знаю я того,

Мы созданы на свет и кем и для чего.

Я знаю то, что нам быть должно век слугами

И век работать нам руками и ногами;

Что должен я смотреть за всей твоей казной,

И помню только то, что власть твоя со мной.

Повидавший жизнь с запяток и барского крыльца Ванька предстает в своем ответе *разочарованным скептиком*, видящим несправедное устройство мира, которое он не может и не хочет изменить.

Здесь вижу мотовство, а там я вижу скупость;

Куда ни обернусь, везде я вижу глупость.

Да, сверх того, еще приметил я, что свет

Столь много времени неправдою живет,

Что нет уже таких кащеев на примете,

Которы б истину запомнили на свете.

Попы стараются обманывать народ,

Слуги — дворецкого, дворецкие — господ,

Друг друга — господа, а знатные бояря

Нередко обмануть хотят и государя;

И всякий, чтоб набить потуже свой карман,

За благо рассудил приняться за обман.

Петрушка в своем ответе предстает наследником *философов-*

эпикурейцев, которые советовали не думать о смерти и наслаждаться настоящим.

Я мысль мою скажу, — вещает мне Петрушка, —

Весь свет, мне кажется, ребятская игрушка;

Лишь только надобно потверже то узнать,

Как лучше, живучи, игрушкой той играть.

Что нужды, хоть потом и возьмут душу черти,
Лишь только б удалось получше жить до смерти!
На что молиться нам, чтоб дал Бог видеть рай?
Жить весело и здесь, лишь ближними играй.
Последнее слово опять принадлежит Автору.

А вы внимлите мой, друзья мои, ответ:
«И сам не знаю я, на что сей создан свет!»

Замыкая композиционное кольцо, Автор оказывается ироническим Сократом, варьирующим известный афоризм «Я знаю, что я ничего не знаю». Иронически трансформировав жанр оды, Фонвизин тем не менее наследует в комическом преломлении ее высокое содержание. «Его „Послание к Шумилову“ переживет все толстые поэмы того времени», — утверждал В. Г. Белинский («Сочинения Александра Пушкина. Статья первая», 1843).

После стихотворных произведений Фонвизин, не переставая заниматься переводами и службой, обращается к драме. В 1766–1769 годах появляется «Бригадир», комедия, которой восхищались все, начиная от простых зрителей, оканчивая императрицей.

Фонвизин с большим искусством читал комедию Екатерине II. Легенда об этом чтении откликнется в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Прилетевший в Петербург на черте кузнец Вакула оказывается в царском дворце, просит у императрицы черевички для любимой девушки и становится свидетелем короткого диалога.

«— Вот вам, — продолжала государыня, устремив глаза на стоявшего подальше от других средних лет человека с полным, но несколько бледным лицом, которого скромный кафтан с большими перламутровыми пуговицами показывал, что он не принадлежал к числу придворных, — предмет, достойный остроумного пера вашего!»

— Вы, ваше императорское величество, слишком милостивы. Сюда нужно, по крайней мере, Лафонтена! — отвечал, поклонясь, человек с перламутровыми пуговицами.

— По чести скажу вам: я до сих пор без памяти от вашего „Бригадира“. Вы удивительно хорошо читаете!»

Н. И. Панин, тоже услышав «Бригадира» в исполнении автора, произнес знаменитую фразу: «Это в наших нравах первая комедия».

«Бригадир» был комедией о пагубности подражания иноземцам, о дурном воспитании, которое испортило характер русского Иванушки.

«Итак, вы знаете, что я пренесчастливый человек. Живу уже двадцать пять лет и имею еще отца и мать. Вы знаете, каково жить и с добрыми отцами; а я, черт меня возьми, я живу с животными», — жалуется он замужней Советнице, за которой пытался ухаживать (д. 1, явл. 3).

«Тело мое родилось в России, это правда; однако дух мой принадлежал короне французской», — дерзит Иванушка отцу (д. 3, явл. 1).

А результаты его образования таковы (Фонвизин замечательно использует так называемую *макароническую речь*: смешение языков как способ создания комического эффекта): «Всякий галантом <светский человек>, а особливо кто был во Франции, не может парировать <спорить>, чтоб он в жизнь свою не имел никогда дела с таким человеком, как вы; следовательно, не может парировать и о том, чтоб он никогда бит не был. А вы, ежели вы зайдете в лес и удастся вам наскочить на медведя, то он с вами так же поступит, как вы меня трактовать хотите» (д. 3, явл. 1).

Сатира в «Бригадире» носит еще конкретный, частный характер. Но по мере того как объекты ее расширялись, Фонвизин терял расположение императрицы, впадал в немилость.

После поездки во Францию, сочинения «Недоросля» (о котором мы поговорим отдельно) ему пришлось уйти в отставку и вскоре столкнуться с Екатериной в прямой публицистической полемике.

В журнале «Собеседник любителей русского слова», где под заглавием «Были и небылицы» появлялись фельетоны Екатерины, Фонвизин задает «Несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особое внимание» (1783). Они печатаются без подписи вместе с ответами императрицы, в которых прорывается плохо скрытое раздражение, переходящее в угрозы.

«8. Отчего в наших беседах слушать нечего? — На 8. Оттого, что говорят небылицу».

«9. Отчего известные и явные бездельники принимаются везде равно с честными людьми? — На 9. Оттого, что на суде не изобличены».

«14. Отчего в прежние времена шуты, шпыни <остряки> и балагуры чинов не имели, а ныне имеют, и весьма большие? — На 14. Предки наши не все грамоте умели. *НВ.* Сей вопрос родился от *свободоязычия*, которого предки наши не имели; буде же бы имели, то начли бы на нынешнего одного десять прежде бывших».

«20. В чем состоит наш национальный характер? — На 20. В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей, от Творца человеку данных».

Фонвизин понял намек и отступил. В одном из следующих номеров появилось его письмо «К г. сочинителю „Былей и небылиц“ от сочинителя „Вопросов“». Признаюсь, что благоразумные Ваши ответы убедили меня внутренне, что я самого доброго намерения исполнить не умел и что не мог я дать моим вопросам приличного оборота. Сие внутреннее мое убеждение решило меня заготовленные еще вопросы отменить, не столько для того, чтоб невинным образом не быть обвиняему в *свободоязычии*, ибо у меня совесть спокойна, сколько для того, чтоб не подать повода другим к дерзкому *свободоязычию*, которого всей душою ненавижу».

Однако раскаяние не помогло. Просвещенная императрица, когда-то с удовольствием слушавшая мастерское чтение Фонвизина, не нуждалась в друзьях свободы и строптивых чиновниках. Известна ее раздраженно-ироническая реплика в кругу придворных: «Плохо мне приходится жить! уж и г-н Фонвизин хочет меня учить царствовать».

В последующей литературной деятельности Фонвизин испытывает всяческие затруднения. Он хлопочет об издании журнала «Друг честных людей, или Стародум», все материалы которого были написаны им одним, — журнал не разрешают. Он составляет пятитомное Собрание сочинений — собрание не выходит.

Произведения, приготовленные для журнала, были опубликованы лишь через много лет (1830). В них Фонвизин продолжил игру с идеями и образами главного своего творения. О Митрофанушке из материалов журнала мы не узнаем ничего. Главным героем здесь стал Стародум. Фонвизин сочинил «Письмо к Стародуму от племянницы его Софьи» и «Ответ Стародума Софье», «Письмо Стародума к Сочинителю „Недоросля“», а также «Письмо Тараса Скотинина к родной его сестре госпоже Простаковой».

Софья жаловалась, что ее муж Милон влюбился «в презрительную женщину, каковые наполняют здешние вольные маскарады». Помещик Дурыкин просил отыскать для детей домашнего учителя, ибо боялся брать Вральмана.

Тарас Скотинин горевал о кончине любимой свиньи Аксины и угрожал выместить свою скорбь на крепостных: «Я чувствую, что потерял прежнюю мою к свиньям охоту; но надобно чем-нибудь заняться. Хочу прилепиться к нравоучению, то есть исправлять нравы моих крепостных людей и крестьян. Но как к достижению сего лучше взяться за кратчайшее и удобнейшее средство, то, находя, что словами я ничего сделать не могу, вознамерился нравы исправлять березой. Всегдашняя склонность моя влекла меня к строгости. Лишась моей Аксины, не буду знать ни пощады, ни жалости, а там пусть со мною будет, что будет».

Имела продолжение и «грамматическая сцена» «Недоросля». Стародум пересылал Сочинителю «Всеобщую придворную грамматику», будто бы появившуюся «вскоре после всеобщего потопа».

Вступление к грамматике явно учитывало печальный опыт полемики Фонвизина с Екатериной.

«Вопр. Что есть Придворная Грамматика?»

Отв. Придворная Грамматика есть наука хитро льстить языком и пером.

Вопр. Что значит хитро льстить?

Отв. Значит говорить и писать такую ложь, которая была бы знатным приятна, а льстецу полезна.

Вопр. Что есть придворная ложь?

Отв. Есть выражение души подлой пред душою надменною. Она состоит из бесстыдных похвал большому барину за те заслуги, которых он не делал, и за те достоинства, которых не имеет».

Далее Фонвизин делил подлые души на шесть родов и давал определения каждому. Деление придворных было еще проще: на гласных и безгласных.

Красноречивы были определения придворных числа и падежа.

«Вопр. Что есть число?»

Отв. Число у двора значит счет: за сколько подлостей сколько милостей достать можно <...>.

Вопр. Что есть придворный падеж?

Отв. Придворный падеж есть наклонение сильных к наглости, а бессильных к подлости».

Стародум стал alter ego автора комедии. Он советовал, утешал, наставлял, издевался. Фонвизин уже не мог освободиться от главного своего создания. За ним навсегда закрепилась перифраза: *автор «Недоросля»*.

«Недоросль» (1779–1781)

Умри, Денис: странная комедия

Рассказ о премьере «Недоросля» обычно сопровождается репликой, будто бы произнесенной Г. А. Потемкиным: «Умри, Денис, лучше не напишешь». Однако это *крылатое слово* — легенда. Во-первых, всесильный фаворит, екатерининский орел, в это время отсутствовал в Петербурге, во-вторых, он был откровенным недоброжелателем драматурга.

Но фраза укоренилась, стала привычной. Силу, мощь фонвизинской сатиры не могли отрицать даже враги. А публика оценила успех не словами, а делом.

Она, как вспоминал другой Современник (так была подписана его заметка), «метала на сцену кошельки».

Фонвизин жил в эпоху классицизма и разделял исходные установки этого направления. В «Недоросле» внешне соблюдаются классицистические требования к комедии: «низкая», обыденная действительность как предмет изображения (в отличие от высокой тематики трагедии); четкое деление персонажей на положительных и отрицательных; правило трех единств; бытовая речь, «низкий штиль». Однако внимательное прочтение пьесы меняет картину. Фонвизин не просто соблюдает правила, а *творит*, создает оригинальный художественный мир, подчиненный индивидуальному замыслу.

Афиша комедии (конечно, в соотнесении с самой пьесой) представляет простой кроссворд. Персонажи четко делятся на два лагеря и три группы.

По одну сторону невидимой баррикады — семейство провинциальных помещиков, домоседы, «старинные люди» (слова Простаковой): Простаков, госпожа Простакова, их сын Митрофанушка и брат хозяйки Скотинин. Первоначальной характеристикой героев являются уже их «говорящие» фамилии. Говорящим для знающих греческий язык является также имя заглавного персонажа: Митрофан в переводе с греческого значит *являющий свою мать*, то есть подобный матери, похожий на нее.

Аналогично представлен в афише и другой лагерь, новых людей, странствователей, тоже состоящий из четырех персонажей: Правдин, Стародум, Софья, Милон. И здесь к трем открыто говорящим фамилиям и именам (образованным от слов *правда, старая дума, милый*) Фонвизин добавляет одно скрытое (греческое София значит *мудрость*).

В номинациях присутствует и более глубокий контраст. Имена персонажей первой группы взяты из сферы простой, низкой действительности. Их антагонисты получают именованья, связанные с высокой сферой духа: правда, дума, мудрость.

Бессмысленный *скот* (идеалом Скотинина является свинья) и бескомпромиссная *правда* являются полюсами, верхним и нижним уровнем изображенного Фонвизиним мира. (Возможно, помня об уроках Фонвизина, М. Е. Салтыков-Щедрин включил в сатиру «За рубежом» аллегорическую сцену «Торжествующая свинья, или Разговор свиньи с Правдою», в которой свинья сжирает корчащуюся от боли Правду.)

Третья группа персонажей не участвует в основном конфликте, а лишь аккомпанирует ему. Это — второстепенные герои, создающие фон комедии, ее задний план. Они озаглавлены уже по-иному. Фамилии учителей либо метонимически характеризуют их профессиональную принадлежность (кутья использовалась во время богослужения, поэтому семинарист назван Кутейкиным; учитель арифметики, естественно, Цыфиркин), либо моральные качества (за учителя выдает себя кучер Стародума немец Вральман).

В комедии твердо соблюдено характерное для классицистической драмы *единство места и времени*. Действие происходит в имении Простаковой в течение суток: начинается утром с примерки Тришкина кафтана и оканчивается следующим утром неудачным похищением Софьи и известием об опеке над имением Простаковой. Такая сжатость времени ведет к привычным для классицистической драматургии случайностям и условностям: влюбленный Милон определен на постой как раз в имение Простаковых, где живет увезенная от него Софья; едва Софья получила письмо от дяди, как на сцене появляется и он сам.

Однако с *единством действия* все обстоит не так просто. Фабула комедии связана с борьбой за Софью и ее внезапно обретенное наследство: сначала девушку предполагают выдать замуж за Скотинина, потом на нее претендует Митрофанушка, в конце концов она обретает счастье с милым ей Милоном.

Но эта *любовная интрига* эксцентрична по отношению к сюжету, оказывается лишь его частью и не представляет большого интереса. Прекрасная девушка на выданье, достойный и недостойные претенденты на ее руку, внезапно появляющийся богатый дядюшка, счастливо разрешающий сложную ситуацию, были героями комедий и «слезных драм» разных стран и эпох.

Множество бытовых сцен, пространные монологи-размышления Стародума не имеют прямого отношения к любовной фабуле «Недоросля». Оригинальной фонвизинскую комедию делает сюжет, основанный на столкновении, борьбе представлений и принципов старинных и новых людей. Таким образом, *личный конфликт* перерастает в «Недоросле» в *конфликт общественный*. Так будет позднее строиться действие главных русских комедий XIX века: «Горя от ума», «Ревизора», пьес Островского, последней странной комедии Чехова «Вишневый сад».

Для понимания этого общественного конфликта важно знание одного документа, появившегося за двадцать лет до постановки комедии, в год фонвизинского поступления на службу.

В финальном действии «Недоросля» возникает очередной спор.

«Скотинин. Да разве дворянин не волен поколотить слугу, когда захочет?

Правдин. Когда захочет! Да что за охота? Прямой ты Скотинин. Нет, сударыня, тиранствовать никто не волен.

Г-жа Простакова. Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высесть не волен; да на что ж дан нам указ-от о вольности дворянства?

Стародум. Мастерница толковать указы!» (д. 5, явл. 4).

Речь здесь идет об одном из самых важных событий русской истории XVIII века. 18 февраля 1762 года недолговечный император Петр III подписал указ «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству». Благодаря ему железная узда, которой Петр Великий «Россию поднял на дыбы» (образ из пушкинского «Медного всадника»), для дворянского сословия существенно ослабла.

Впервые в истории дворяне освобождались от обязательной 25-летней военной или гражданской службы и могли свободно жить в своих имениях или уезжать за границу. Только война возвращала их к обязательному служению государству под угрозой конфискации земель владений.

Цель *указа о вольности дворянской* (таково его привычное обозначение) виделась в повышении ответственности дворян перед своими крепостными, в распространении идей просвещения и гуманности, в расширении образованного круга за счет провинциального дворянства. То, что получилось в итоге, Фонвизин и демонстрирует в комедии.

Старинные люди: плоды злонравия

«Старинные люди, мой отец! Не нынешний был век», — ностальгически вспоминает о родителях госпожа Простакова в беседе со Стародумом. Но и вся отрицательная четверка «Недоросля» — тоже люди не нынешнего века.

Их объединяет грубость нравов, воинствующее невежество, обыденная жестокость, хитрость и лицемерие в отношении к людям, которых они боятся

или от которых зависят. Но эти свойства проявляются в персонажах в разной степени. Наиболее просты, типологичны Простаков и Скотинин.

Правдин называет Простакова *дураком бессчетным* (д. 2, явл. 1). Если он и дурак, то особый: не торжествующий, а униженный и поэтому вызывающий не смех, а презрение, переходящее в жалость.

Простаков — муж своей жены, полностью зависящий от ее мнения и готовый ежеминутно угадывать ее мысли и поддерживать любые ее поступки. Его главная черта проявляется уже в первой сцене примерки кафтана. «Да я думал, матушка, что тебе так кажется. <...> При твоих глазах мои ничего не видят. <...> В этом я тебе, матушка, и верил и верю», — трижды оправдывается он перед Простаковой (д. 1, явл. 3). Он — своеобразный семейный крепостной, не имеющий воли и прав. Его униженное положение в доме чувствует и ловко использует Митрофанушка.

В конкретной исторической ситуации Фонвизин создает вечный тип *мужа-подкаблучника*, встречающийся как в жизни, так и в литературе разных народов.

Более оригинально придуман Тарас Скотинин, но в его характеристике тоже акцентируется одна черта. В суждениях и поступках героя его фамилия конкретизируется. Оказывается, у него есть любимый скот: «Люблю свиней, сестрица, а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задни ноги, не была бы выше каждого из нас целой головою» (д. 1, явл. 5).

Фонвизин остроумно варьирует мотив этой странной любви. На Софье Скотинин сначала хочет жениться, потому что эти животные есть в ее деревеньке. Известие о наследстве девушки вызывает дополнительный восторг: «Десять тысяч твоего дохода! Эко счастье привалило; да я столько родясь и не видывал; да я на них всех свиней со бела света выкуплю; да я, слышь ты, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям» (д. 2, явл. 3). И светелку для жены герой хочет устроить по образцу свиного хлева.

Сначала он обнаруживает семейное родство и в любви к свиньям Митрофанушки. А потом, уже во время ссоры, подтверждает его, называя племянника чушкой, а себя — свиным сыном. «А смею ли спросить, государь мой, — имени и отчества не знаю, — в деревеньках ваших водятся ли свинки?» — начинает герой знакомство с Правдиным. И уходит он со сцены, провожаемый репликой того же Правдина: «Да и ступай к своим свиньям».

Однако глупость Скотинина, его сосредоточенность на своей идее дополняется еще одним свойством, уже не забавным, а страшным. «Хлопотать я не люблю, да и боюсь, — признается он. — Сколько меня соседи ни обижали, сколько убытку ни делали, я ни на кого не бил челом, а всякий убыток, чем за ним ходить, сдеру с своих же крестьян, так и концы в воду» (д. 1, явл. 5). Видимо, крестьянам Скотинина живется хуже, чем его свиньям.

Еще сложнее построен образ Митрофанушки. В этом случае Фонвизин создает уже не тип, а *характер*. Недоросль Митрофан — *невежда* или *невежа* (в фонвизинскую эпоху эти слова синонимичны, они начали различаться позднее). Таким он проявляет себя прежде всего в сценах уроков. «Не хочу учиться, хочу жениться» — ключевая реплика героя.

Такое же невежество, то стыдливое («Да я не возьму в толк, о чем спрашивают»), то мгновенно переходящее в агрессию («Господи боже мой! Пристали с ножом к горлу»), он демонстрирует и в сцене экзамена.

Но это не единственная его черта. В тех же сценах учения Митрофанушка по-своему забавен и сметлив (ответ на вопрос о двери некоторые литературоведы

объясняют тем, что Кутейкин учил его не светской, а церковнославянской грамматике, где определения частей речи были иными).

Видя отношения матери к отцу, он всячески угождает ей: «Так мне и жаль стало. <...> Тебя, матушка: ты так устала, колотя батюшку...» (д. 1, явл. 4).

В то же время Митрофанушка может быть груб, злопамятен и жесток. Он прямо угрожает мамке Еремеевне: «Ну, еще слово молви, стара хрычовка! Уж я те отделаю; я опять нажалуюсь матушке, так она тебе изволит дать таску повчерашнему». И эти угрозы не случайны: в конце второго действия Еремеевна жалуется, что за сорок лет верной службы она получает «по пяти рублей на год да по пяти пощечин на день» (д. 2, явл. 6).

Однако главный перелом происходит в финале комедии. Увидев лишенную власти, опозоренную, оскорбленную мать, Митрофан сбрасывает маску любящего сына и превращается в торжествующего хама и предателя.

«Г-жа Простакова (*бросаясь обнимать сына*). Один ты остался у меня, мой сердечный друг Митрофанушка!

Простаков. Да отвяжись, матушка, как навязалась...

Г-жа Простакова. И ты! И ты меня бросаешь! А! неблагодарный! (*Упала в обморок.*)» (д. 5, явл. последнее).

Не менее сложным оказывается и характер госпожи Простаковой. Пьеса называется «Недоросль», но именно к матери героя стягиваются основные фабульные нити, она оказывается отрицательным полюсом системы персонажей фонвизинской комедии.

Любопытна цепочка реплик членов простаковского семейства в сцене знакомства со Стародумом. «Это к кому я попался?» — спрашивает герой, вырываясь из одних родственных объятий и сразу же попадая в другие. И получает короткие ответы: «Это я, сестрин брат. — Я женин муж. — А я матушкин сынок» (д. 3, явл. 5). Все родственные связи герои отсчитывают от госпожи Простаковой.

Простакова прежде всего *властная хозяйка-крепостница*. С первого появления в пьесе она проявляет грубость, злобу, безудержность в словах и действиях. «Мошенник», «скот», «воровская харя» — кричит она на портного Тришку.

В ответ на эти угрозы и оскорбления герой остроумно отбивается: «Да первоет портной, может быть, шил хуже и моего». В этой «сцене у кафтана» проявляется замечательный, вроде бы не имеющий отношения к основному конфликту комедии фонвизинский юмор. Мы ведь так и не узнаем, какой кафтан сшил несчастный неумеха Тришка: Простакова считает его узким, Простаков — мешковатым, а Скотинин утверждает, что «кафтанец, брат, сшит изряднехонько» (д. 1, явл. 2–4).

Так же грубо и бесцеремонно общается Простакова со всеми окружающими. «С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь; тем и дом держится, мой батюшка», — признается она Правдину (д. 2, явл. 5).

Перед Стародумом Простакова пытается предстать совсем иной, незлобивой и воспитанной: «Отроду, батюшка, ни с кем не бранивалась. У меня такой нрав. Хоть разругай, век слова не скажу». Но подлинный нрав — *злонравие* — она проявляет в финале комедии, после неудачного похищения Софьи: «Г-жа Простакова (*за кулисами*). Плуты! Воры! Мошенники! Всех прибить велю до смерти!» (д. 5, явл. 2).

Прощенная Стародумом, Простакова не унимается: «Простил! Ах, батюшка!.. Ну! Теперь-то дам я зорю канальям своим людям. Теперь-то я всех переберу поодиночке. Теперь-то допытаюсь, кто из рук ее выпустил. Нет, мошенники! Нет, воры! Век не прощу, не прощу этой насмешки» (д. 5, явл. 4).

Такому напору злонравия не полностью зависимые от Простаковой члены семьи могут как-то противостоять. Однако у отданных в полное распоряжение Простаковой «людей» нет никакого выхода. Страшно, что семейный тиран превращается в тирана для своих дворовых и крепостных. «С тех пор как все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем. Такая беда!» — жалуется Простакова в начале пьесы (д. 1, явл. 5). Спасением для крестьян становится лишь объявленная Правдиным опека над имением.

Недаром героям из другого лагеря помещица представляется отбрасывающей какую-то демоническую, дьявольскую тень. Правдину в начале пьесы она напоминает «*презлую фурию*, которой *адский нрав* делает несчастья целого их дома» (д. 2, явл. 1). В конце пьесы на реплику героини: «Вить я человек, не ангел» — Стародум возражает: «Знаю, знаю, что человеку нельзя быть ангелом. Да и не надобно быть и *чертом*» (д. 5, явл. 4).

Вторая важная черта Простаковой — исступленная, безумная любовь к сыну. Она следит за каждым шагом Митрофана, все время восхищается им, потворствует его прихотям, защищает его от мнимых опасностей. Однако и свою любовь она выражает на грубом, животном языке скотининского круга: «За сына вступлюсь. Не спущу отцу родному. <...> У меня материно сердце. Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?» (д. 3, явл. 3).

Тем ужаснее оказывается для Простаковой поведение Митрофана в финале пьесы. Измену сына она воспринимает больнее, чем утрату имения: «Г-жа Простакова (*очнувшись в отчаянии*). Погибла я совсем! Отнята у меня власть! От стыда никуды глаз показать нельзя! Нет у меня сына!» (д. 5, явл. последнее).

В конце пьесы госпожа Простакова приобретает черты трагической героини, причем ее трагедия связана с русской национальной почвой. Об этом четко сказал первый биограф Фонвизина: «В содержании комедии „Недоросль“ и в лице *Простаковой* скрываются все пружины, все лютые страсти, нужные для соображений трагических; разумеется, что трагедия будет не по греческой или по французской классической выкройке, но не менее того развязка может быть трагическая. Как Тартюф Мольера стоит на меже трагедии и комедии, так и Простакова» (П. А. Вяземский. «Фонвизин»).

В одном эпизоде Фонвизин позволяет заглянуть в прошлое героини, узнать о ее нелегкой судьбе. «Вить и я по отце Скотининых. Покойник батюшка женился на покойнице матушке. Она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было у них восемнадцать человек; да, кроме меня с братцем, все, по власти Господней, примерли. Иных из бани мертвых вытащили. Трое, похлебав молочка из медного котлика, скончались. Двое о Святой неделе с колокольни свалились; а достальные сами не стояли, батюшка» (д. 3, явл. 5).

Но о безрадостном и страшном героиня говорит эпически спокойно и бесстрастно.

«Вот злонравия достойные плоды!» — чеканит Стародум последний, финальный афоризм. Причины подобного злонравия старинных людей пытаются понять Стародум и другие люди *нового времени*.

Другой век: утопия просвещения

Положительный лагерь «Недоросля» численно равен отрицательному и почти симметричен ему. В этой четверке тоже есть персонажи, которые характеризуются просто, почти исчерпываются своими амплуа.

Милон и Софья — герои-любовники. Они благородны, добродетельны, вероятно, красивы (в драме ведь нет описания внешности), самой судьбой предназначены друг для друга. В решающей сцене объяснения они, как теннисные мячики, перебрасывают друг другу однообразно-восторженные реплики: «Нет... не могу скрывать более моего сердечного чувства... — И я люблю его сердечно. — Мое счастье несравненно! — Кто может быть счастливее меня! — Вот минута нашего благополучия! — Сердце мое вечно любить тебя будет» (д. 4, явл. 6).

Столь же понятен и прост, исчерпывается своей фамилией Правдин. Он играет роль деятельной Немезиды: наказывает Простакову, защищает крестьян. Одновременно он «наперсник» Стародума, выслушивающий его речи и задающий нужные вопросы.

Антиподом госпожи Простаковой и ее семейства, центральным персонажем противоположного лагеря является Стародум. Принципиальное противопоставление героев начинается с речевых характеристик. Вместо грубого просторечия при изображении Стародума Фонвизин использует сложные риторические фигуры, философскую и политическую лексику, многочисленные афоризмы, построенные на игре словами, антитезах, каламбурах (П. А. Вяземский замечал: *анатомия слов* была любимым стилистическим средством Фонвизина).

П. А. Вяземский четко определил двойную роль Стародума в сюжете комедии: «Роль *Стародума* можно разделить на две части: в первой он решитель действия и развязки, если не содействием, то волею своею; в другой он лицо вставное, нравоучение, подобие хора в древней трагедии».

Действительно, Стародум словно спустился в мир фонвизинской комедии с небес высоких жанров. Подобно герою трагедии или Автору ломоносовской оды, он говорит — только прозой — о благе Отечества, проблемах воспитания и образования, добродетели и чести.

Стародум не простой резонер, но — философ, alter ego Фонвизина, высказывающий заветные мысли автора. Его идеи складываются в последовательную программу, порожденную Петровской эпохой, когда Россия, расставаясь с патриархальными традициями, стремительно двинулась по европейскому пути.

Прежде всего, герой не оправдывает своего прозвища. *Старые думы* Стародума — это совсем недавняя русская история. В одном из пространных монологов герой (Фонвизин и здесь демонстрирует анатомию, игру слов) с благодарностью вспоминает Петра Великого и его эпоху. «Тогда один человек назывался *ты*, а не *вы*. Тогда не знали еще заражать людей столько, чтоб всякий считал себя за многих. Зато нынче многие не стоят одного. В тогдашнем веке придворные были воины, да воины не были придворные» (д. 3, явл. 1).

Современному лицемерию и мнимой воспитанности Стародум противопоставляет суровый дух Петровской эпохи, когда люди привыкли брать на себя ответственность, жили своим умом и ценились не за придворную лесть, а за воинские подвиги (даже придворные были воинами, а не наоборот, как сейчас).

Времена изменились, и Стародум покинул двор, чтобы продолжать жить своим умом. На предложение вернуться на придворную службу герой отвечает: «Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится» (д. 3, явл. 1). Так Фонвизин продолжает борьбу с «больной» Екатерининской эпохой: в год постановки «Недоросля» он повторит поступок Стародума, выйдя в отставку через несколько месяцев после написания комедии.

Дальнейшая жизнь Стародума окутана дымкой неопределенности. Фонвизин не рассказывает, каким «честным трудом» герой заработал капитал, предназначенный Софье. Далекая Сибирь становится волшебной страной, живущей по иным законам, где возможно всякое. Кстати, автор не поясняет и социальное положение Стародума: мы не знаем, помещик ли он, есть ли у него крепостные?

В доме Простаковых Стародум появляется обогащенный не только деньгами, но и мудрыми мыслями, четкой программой просвещенного устройства жизни.

Первой ее ступенью, как ни странно, оказывается простая *грамотность*. В семидесятые годы XVIII века эта проблема была острой даже для дворянства. Лагерь старинных людей противопоставлен героям новой эпохи еще и по самому простому признаку. Простаковы-Скотинины элементарно неграмотны. В сцене чтения полученного Софьей письма персонажи передают его друг другу, как горячий камень, который невозможно держать в руках.

«Софья. Прочтите его сами, сударыня. Вы увидите, что ничего невиннее быть не может.

Г-жа Простакова. Прочтите его сами! Нет, сударыня, я, благодаря Бога, не так воспитана. Я могу письма получать, а читать их всегда велю другому. (*К мужу.*) Читай.

Простаков (*долго смотря*). Мудрено.

Г-жа Простакова. И тебя, мой батюшка, видно, воспитывали, как красную девицу. Братец, прочти, потрудись.

Скотинин. Я? Я отроду ничего не читывал, сестрица! Бог меня избавил этой скуки.

Софья. Позвольте мне прочесть.

Г-жа Простакова. О матушка! Знаю, что ты мастерица, да лих не очень тебе верю. Вот, я чаю, учитель Митрофанушкин скоро придет. Ему велю...» (д. 1, явл. 6).

Более того, вспоминая *старинных людей*, Простакова с гордостью рассказывает, как тщательно отец оберегал семейство от этой заразы чтения: «Нас ничему не учили. Бывало, добры люди приступят к батюшке, ублажают, ублажают, чтоб хоть братца отдать в школу. К счастью ли, покойник-свет и руками и ногами, царство ему небесное! Бывало, изволит закричать: проклянута робенка, который что-нибудь переймет у басурманов, и не будь тот Скотинин, кто чему-нибудь учиться захочет» (д. 3, явл. 5).

Митрофанушка, таким образом, первый из семейства, кого отдают в учение. Поэтому столь много места занимают в комедии сцены с учителями и изображение его «успехов». Ненависть к учебе оказывается у Митрофанушки семейным свойством.

Но грамотность и просвещение — лишь первый элемент программы Стародума. Вторым необходимым условием становятся нравственные качества, *добродетель*.

«Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время. На все прочее мода: на умы мода, на знания

мода, как на пряжки, на пуговицы. <...> Без нее <души> просвещеннейшая умница — жалкая тварь. (С *чувством*.) Невежда без души — зверь» (д. 3, явл. 1).

Сходные мысли Стародум повторяет и в конце комедии в разговоре с Правдиным: «Так, мой друг; да я желал бы, чтобы при всех науках не забывалась главная цель всех знаний человеческих, благонравие. Верь мне, что наука в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло. Просвещение возвышает одну добродетельную душу» (д. 5, явл. 1).

Добродетель (во всех падежах и формах) — одно из самых частотных понятий комедии.

Таким образом, Стародум выводит формулу настоящего человека: *добродетель, украшенная рассудком просвещенным* (д. 4, явл. 6). При этом огромную роль герой отводит воспитанию. Как истинный просветитель, он убежден, что воспитание важнее врожденных качеств, оно способно поднять человека к вершинам просвещения и укоренить в его душе добродетель. «Поверь мне, всякий найдет в себе довольно сил, чтоб быть добродетельну» (д. 4, явл. 1).

Таким образом, и Митрофанушка небезнадежен. При соответствующих условиях он мог бы превратиться — уже в другом произведении — в честного, самоотверженного, верного слугу отечества Гринева.

В комедии Фонвизина сталкиваются жестокая реальность и просветительский идеал. В финале идеал, конечно, побеждает.

Крепостные спасены от помещичьей тирании благодаря Правдину и монаршей воле. «В наших комедиях начальство часто занимает место рока (*fatum*) в древних трагедиях; но в этом случае должно допустить решительное посредничество власти, ибо им одним может быть довершено наказание Простаковой, которое было бы неполно, если бы имение осталось в руках ее» (П. А. Вяземский. «Фонвизин»).

Скотинин бежит из дома родственников со словами: «Как друзей не остеречь! Повещу им, чтоб они людей... <...> Хоть не трогали».

Неправильно воспитавшая сына мать жестоко наказана, переживает настоящую трагедию.

Митрофанушку отправляют в армию, где возможно и его перевоспитание.

Хотя П. А. Вяземский едко замечал: «*Недоросль* не тем смешон и жалок, что шестнадцати лет он еще не служит: жалок был бы он служа, не достигнув возраста рассудка; но смеешься над ним оттого, что он неуч. <...> Должно признаться, что и Правдин имеет довольно странное понятие о службе, говоря Митрофанушке в конце комедии: „С тобою, дружок, знаю, что делать: пошел-ка служить!“ Ему сказать бы: „пошел-ка в училище!“, а то хороший подарок готовит он службе в лице безграмотного повесы».

Однако в русской жизни реальность отмстила идеалу и разрушила его.

«Для взрослых Митрофан вовсе не смешон; по крайней мере над ним очень опасно смеяться, ибо митрофановская порода мстит своей плодовитостью, — предупреждал через столетие историк В. О. Ключевский. — Повторяю, надобно осторожно смеяться над Митрофаном, потому что Митрофаны мало смешны, и притом очень мстительны, и мстят они неудержимой размножаемостью и неуловимой проницательностью своей породы, родственной насекомым или микробам» («*Недоросль*», 1896).

Действительно, ни тяжелая рука закона, ни немногочисленные Стародумы и Правдины не смогли одолеть толпы Митрофанушек. Из дворянской среды выходили замечательные писатели, храбрые военные, честные чиновники, но не они определяли ее общий тон. Этот тон определяло безудержное казнокрадство,

презрение к низшим классам, служебное безделье или же безделье образованное. Научившись читать и танцевать, такие люди в общественной жизни оставались теми же Митрофанушками.

Друг честных людей Стародум в конце концов одержал пиррову победу. Почти одновременно с горькими размышлениями Ключевского А. П. Чехов напишет рассказ «Свирель» (1887), герой которого, старик-пастух, с иронией рассуждает, как — через сто лет после Фонвизина и через двадцать пять после отмены крепостного права — изменились далекие потомки его персонажей.

Сначала от мудрого старика достается «нестоящим» мужикам: «Ты вот гляди, мне седьмой десяток, а я день-деньской пасу, да еще ночное стерегу за двугривенный, и спать не сплю, и не зябну; сын мой умней меня, а поставь его вместо меня, так он завтра же прибавки запросит или лечиться пойдет. Так-тось. Я, акроме хлебушка, ничего не потребляю, потому хлеб наш насущный даждь нам днесь, и отец мой, акроме хлеба, ничего не ел, и дед, а нынешнему мужику и чаю давай, и водки, и булки, и чтобы спать ему от зари до зари, и лечиться, и всякое баловство. А почему? Слаб стал, силы в нем нет вытерпеть. Он и рад бы не спать, да глаза липнут — ничего не поделаешь».

На фоне этом ослабевшего от хорошей жизни нового крестьянина совсем пародийным предстает обобщенный портрет помещика, которого пастух даже переводит в средний род: «Ежели теперича в рассуждении господ, то те пуще мужика ослабли. Нынешний барин все превзошел, такое знает, чего бы и знать не надо, а что толку? Поглядеть на него, так жалость берет... Худенький, мозглявенький, словно венгерец какой или француз, ни важности в нем, ни вида — одно только звание, что барин. Нет у него, сердешного, ни места, ни дела, и не разберешь, что ему надо. Али оно с удочкой сидит и рыбку ловит, али оно лежит вверх пузом и книжку читает, али промеж мужиков топчется и разные слова говорит, а которое голодное, то в писаря нанимается. Так и живет пустяком, и нет того в уме, чтобы себя к настоящему делу приспособить».

Добродетельные Стародумы, на которых рассчитывал Фонвизин, не выполнили взятой на себя исторической роли, так и не смогли перевоспитать Митрофанушек, сделать их ответственными даже за собственную жизнь, не говоря уже о жизни других людей и государства.

Однако это не отменяет заслуги писателя. Фонвизин был первым, кто создал образ, вошедший в русскую культуру и изменивший русский язык. Он спустился на землю с высот одической риторики и идеализации, обнаружил там своего героя и сделал его имя нарицательным.

Термин «недоросль» раньше был чисто юридическим, обозначая дворянина, не достигшего определенного возраста для несения государственной службы. После фонвизинской комедии недоросль превратился в сверттип маменькиного сынка, торжествующего невежды, наглого хама, а в последней сцене — неблагодарного предателя.

«Первая в наших нравах комедия», — сказал, как мы помним, о «Бригадире» Н. И. Панин. «Недоросль» был второй фонвизинской *комедией нравов*. Но она навсегда затмила первый фонвизинский успех.

Через восемьдесят лет философ и писатель-романтик В. Ф. Одоевский, прочитав первую комедию А. Н. Островского «Банкрот» («Свои люди — сочтемся»), уточнит жанр фонвизинского создания и поставит его в историко-литературный ряд: «Я считаю на Руси три трагедии: „Недоросль“, „Горе от ума“, „Ревизор“. На „Банкроте“ я поставил номер четвертый».

Благодаря А. В. Сухово-Кобылину, Чехову, М. А. Булгакову этот ряд продолжился. Но «Недоросль» навсегда остался *номером первым*.

С Фонвизина начинается традиция странной *комедии-трагедии*, дающей *формулу времени* и вызывающей *смех сквозь слезы*.

Александр Николаевич Радищев
(1749–1802)

Годы: не раб, но человек

Место Радищева в русской культуре парадоксально. Он — фактически автор одной книги и нескольких стихотворений. Но «Путешествие из Петербурга в Москву», в отличие, например, от «Горя от ума», не относится к вершинам русской словесности. Радищев — писатель эпохи Державина и Карамзина.

Однако ни одно произведение русской литературы XVIII–XIX веков не вызвало такого поразительного отклика, таких грандиозных последствий. Напечатанная всего в 650 экземплярах, из которых лишь около трех десятков попали к читателям, а остальные были сожжены, книга едва не отправила автора на смертную казнь, а сама оказалась под запретом на целое столетие (полностью в Российской империи «Путешествие» было перепечатано лишь в 1905 году).

Из Радищева мог получиться крупный государственный деятель, министр, а получился «бунтовщик хуже Пугачева», писатель-мученик, начинающий пророческую линию русской литературы — как честного самосознания и практического действия.

Судьба Александра Николаевича Радищева до поры до времени складывалась благополучно, по модели жизни образованного дворянина послепетровской эпохи. Он родился 20 (31) августа 1749 года в Москве, в семье состоятельного помещика, образованного, хорошо относящегося к своим крепостным (их было более трех тысяч). Много позднее, во время восстания Емельяна Пугачева, Николай Андреевич с младшими детьми оказался на территории пугачевцев и вынужден был прятаться в лесу, но никто из крестьян не выдал его.

Грамоте Радищева учил как раз один из крепостных. Однако вскоре ребенка отправили в Москву и в 1762 году по указу самой Екатерины II зачислили в Пажеский корпус. Здесь Радищев провел четыре года, между прочим, познакомился с Д. И. Фонвизиним, будущим автором «Недоросля», но перспективы придворной карьеры уступили надеждам на более престижную государственную службу.

В 1767 году, тоже по повелению императрицы, Радищев в числе шести отличившихся успехами пажей был отправлен в Лейпциг для подготовки к службе по судебной части. Там он прожил пять важных лет. Помимо напряженной учебы, несколько значительных событий определили его лейпцигские годы.

В наставники будущим слугам отечества был назначен майор Бокум, грубый, необразованный, жадный. Он воровал отпущенные на содержание воспитанников довольно большие деньги, всячески их притеснял, некоторых даже бил. Студенты устроили свой, не пугачевский, бунт, который тоже завершился печально: они были посажены под арест и отпущены только после вмешательства русского посланника. Бокума все-таки уволили, но почти через пять лет, когда Радищев должен был возвращаться в Россию.

Там же, в Лейпциге, Радищев потерял друга. Федор Ушаков (1747 или 1748–1770) был старше других воспитанников. Он пожертвовал уже определившейся карьерой ради учения в Лейпциге и считался самым ревностным студентом. Он

обладал наибольшим авторитетом среди товарищей, фактически возглавил бунт против Бокума, но за год до возвращения в Россию умер в страшных мучениях, тщетно прося дать ему яду.

Свои бумаги он передал Радищеву со словами напутствия-завещания: «Употреби их <...> как тебе захочется. Прости теперь в последний раз; помни, что я тебя любил, помни, что нужно в жизни иметь правила, дабы быть блаженным, и что должно быть твердо в мыслях, дабы умирать бестрепетно».

Память об Ушакове Радищев пронес через всю жизнь. Через восемнадцать лет он напишет панегирическое «Житие Федора Васильевича Ушакова» и издаст его вместе с переводами «Размышлений» умершего друга, сопровождаемыми примечанием: «Сочинения Федора Васильевича суть токмо в переводе. Первое и последнее из оных писал он на французском языке, прочее же на немецком». Это первая радищевская книга (1789). Ушаков остался в истории лишь благодаря ей.

Возвращение в Россию для Радищева тоже было нерадостным. Мечты о ревностном служении отечеству обернулись службой «мелкой сошкой», протоколистом в Сенате. Радищев меняет несколько присутствий и должностей, выходит в отставку, женится (в семье рождаются четверо детей), снова возвращается на службу в таможню (1777) и, в конце концов, достигает достаточно высокого положения.

Параллельно со службой шли литературные занятия. В 1780-е годы Радищев начинает работу над произведениями, которые потом войдут в «Путешествие из Петербурга в Москву» («Сотворение мира», «Слово о Ломоносове»), а потом и над отдельными главами.

Окончание книги почти совпало со служебными успехами. В июле 1789 года «Путешествие из Петербурга в Москву» представлено в цензуру и получает разрешение. Но петербургские книгоиздатели, видимо что-то предчувствуя, отказываются ее печатать.

Тогда Радищев покупает печатный станок и в январе 1790 года начинает домашний набор с помощью слуг. В феврале его назначают директором петербургской таможни. В конце мая — начале июня книга отпечатана: без имени автора, указания типографии и цензурного разрешения. Автор отдал в книжный магазин всего 25 экземпляров, еще несколько — подарил (в том числе Г. Р. Державину).

Гроза разразилась через месяц. Один экземпляр книги оказался у Екатерины II. Она испещрила его своими пометками: «Сочинитель ко злости склонен»; «едет оплакивать плачевную судьбу крестьянского состояния, хотя и то неоспоримо, что лучшее судьбы наших крестьян у хорошего помещика нет во всей вселенной»; «надежду полагает на бунт от мужиков»; «ода совершенно явно и ясно бунтовская, где царям грозит плаху» (о включенной в книгу оде «Вольность»).

Был дан приказ о розыске автора. 30 июня Радищева арестовали и посадили в Петропавловскую крепость. По легенде, сестра умершей жены Радищева, воспитательница его детей, на которой Радищев женится уже в ссылке, собрала все свои драгоценности и через старого слугу передала руководителю тайной полиции, «кнутобойцу» С. Шешковскому. Это позволило автору «Путешествия...» избежать пытки, но не изменило его судьбу.

Следствие прошло быстро. 24 июля 1790 года Радищев был приговорен к смертной казни, несколько недель ожидал ее, но потом приговор был смягчен. После успешной войны со Швецией и заключения мирного договора

последовало помилование; казнь заменили десятилетней ссылкой в Илимский острог.

Автор «Путешествия из Петербурга в Москву» не был неистовым фанатиком. Он был одинок против громадной мощи империи во главе с лично знавшей его императрицей. Узнав о розыске, он сжег оставшиеся у него экземпляры книги. Он давал откровенные показания на следствии и оправдывался перед самой императрицей.

Он каялся, но не раскаивался. По пути в Илимск были написаны замечательные стихи — ответ на вопрос одного из спутников:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?

Я тот же, что и был и буду весь мой век:

Не скот, не дерево, не раб, но человек!

Дорогу проложить, где не бывало следу,

Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,

Чувствительным сердцам и истине я в страх —

В острог Илимский еду.

Ссылка в Илимский острог, давно разрушившийся, необитаемый, находящийся в семи тысячах верст от Петербурга, была фактически медленным убийством.

Радищев мог умереть еще по дороге. Значительно облегчил его участь, фактически спас писателя его бывший начальник, один из самых богатых и образованных деятелей эпохи Александр Романович Воронцов (1741–1805). Пользуясь своим влиянием и связями, он добился снятия с «преступника» кандалов и облегченных условий следования к месту заключения.

Радищев добирался туда более года, причем семь месяцев прожил в Тобольске у местного губернатора. Вместо острога для ссыльного был выстроен специальный дом. Радищев мог заниматься сельским хозяйством, к нему приехала жена с младшими детьми. Он получал из Петербурга от Воронцова деньги и книги, инструменты для научных занятий, лекарства. Не оставлял он и литературных трудов. В Сибири были написаны адресованное Воронцову «Письмо о китайском торге», работа по экономике, и философский трактат «О человеке, его смертности и бессмертии».

Так прошло шесть лет. Судьбу Радищева изменило новое царствование. Сменивший умершую Екатерину Павел I ненавидел мать и всюду пытался избавиться от ее наследства. Он разрешил Радищеву поселиться в Европейской России, однако лишь в деревне, под полицейским надзором. При чем Радищев по-прежнему был лишен прав, дворянства и чина. Павловское царствование он пережил в родовом поместье Немцово, в Калужской губернии.

Убийство Павла и воцарение его сына Александра I, казалось, восстанавливают справедливость. По ходатайству того же А. Р. Воронцова, который был близок новому императору, Радищева наконец освобождают из ссылки, возвращают ему дворянство, чин и когда-то пожалованный орден. Более того, Воронцов привлекает его в Комиссию по составлению законов, созданную в «дней Александровых прекрасное начало» (Пушкин).

Радищев истово берется за новую работу, предоставляя проекты и планы реформ Воронцову. Но либерализм нового царствования был нестойким и относительным. В юном императоре уже проглядывал, как позднее напишет Пушкин, «властитель слабый и лукавый».

В комиссии на Радищева смотрели как на нераскаявшегося бунтовщика, который может снова оказаться в Сибири. 12 (24) сентября 1802 года Александр Николаевич Радищев выпил яд и умер в страшных мучениях, как когда-то его

друг Федор Ушаков. Его самоубийство было вызовом: право свободного человека на этот шаг он отстаивал в своей главной книге.

Основные даты жизни и творчества

1749, 20 (31) августа — родился в Москве.

1762–1766 — учился в Пажеском корпусе.

1767–1771 — учеба в Лейпцигском университете.

1771 — возвращение в Россию, государственная служба.

1775 — выход в отставку.

1790 — публикация «Путешествия из Петербурга в Москву», арест, приговор к смертной казни, замененной ссылкой в Илимск.

1797 — перевод под надзор полиции в родовое имение Немцово после воцарения Павла I.

1801 — освобождение из ссылки после восшествия на трон Александра I, служба в Комиссии по составлению законов.

1802, 12 (24) сентября — самоубийство Радищева.

Книга: «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй»

Уже по заглавию видно, что в основе композиции книги Радищева — путевой очерк. Путешественник выезжает в кибитке из новой столицы и, проследовав через все почтовые станции (их в эпоху Радищева было двадцать четыре), приезжает в столицу древнюю. «Но, любезный читатель, я с тобою закалялся... Вот уже ... Если я тебе не наскучил, то подожди меня у околицы, мы повидаемся на возвратном пути. Теперь прости. — Ямщик, погоняй. МОСКВА! МОСКВА!!!...»

Путешественника, который в начале книги выезжает из Петербурга, в конце прощается с читателем, не надо полностью отождествлять с автором. Это человек близкого Радищеву круга и взглядов. Но чтобы подчеркнуть отличие повествователя от автора, Радищев в главе «Тверь» устраивает встречу путешественника с «новомодным стихотворцем», который рассуждает о стихосложении и цитирует с комментариями радищевскую же оду «Вольность». Радищев, как автор, таким образом, раздваивается.

Но путешествие — лишь внешняя форма книги. Сам путь из Петербурга в Москву практически не описывается. У Радищева нет темы и образа дороги, как, например, в седьмой главе пушкинского «Евгения Онегина» или «Мертвых душах» Гоголя. Путешественник кратко фиксирует приезд на почтовую станцию или отъезд, сосредотачиваясь совсем на другом.

Композиционными кирпичиками книги являются *сцены, рассказы и размышления*: сцены увиденного на очередной станции; рассказы, часто очень пространные, спутников и собеседников путешественника; наконец, его размышления, осмысление увиденного и услышанного.

Главная тема книги обозначена уже эпиграфом из поэмы В. К. Тредиаковского «Тилемахида». Чудовище, как можно понять из текста книги, — это крепостное право, пожирающее русскую жизнь, раскалывающее русский народ, пожирающее, разрушающее нормальные человеческие отношения и связи. В разных главах книги Радищев дает представления о щупальцах охватившего страну страшного спрута. Вышедшие из повиновения, потерявшие терпение крепостные убивают помещика-насильника («Зайцево»), продажа крестьянского семейства, верно служившего барину, поодиночке («Медное»),

сдача крепостных в рекруты, тоже полная злоупотреблений («Городня»), страшная нищета, вызванная алчностью владельцев.

Подобные обыденные, привычные факты вызывают удивление, возмущение путешественника, причем он иногда переходит от «я» к «мы»: то выступает как человек со стороны, внешний обличитель, то, чувствуя и свою вину, отождествляет себя с хозяевами и насильниками.

«Страшись помещик жестокосердый, на челе каждого из твоих крестьян вижу твое осуждение» («Любань»). — «Тут видна алчность дворянства, грабеж, мучительство наше и беззащитное нищеты состояние. — Звери алчные, пиявицы ненасытные, что крестьянину мы оставляем: то, чего отнять не можем, — воздух. Да, один воздух. Отъемлем нередко у него не токмо дар земли, хлеб и воду, но и самый свет» («Пешки»).

Екатерина II, как мы помним, увидела в Радищеве «бунтовщика хуже Пугачева». Однако это было пристрастное, уличающее чтение. Показывая произвол помещиков и редкое возмущение (а чаще просто страдание) крестьян, повествователь ни разу открыто не призывает к бунту, к революции. Более того, в книге есть резкие отзывы о Великой французской революции, которая началась в 1789 году, как раз накануне издания книги. «...Во Франции все твердят о вольности, когда необузданность и безначалие дошли до края возможного... О Франция! ты еще хождаешь близ Бастильских пропастей», — восклицает путешественник, размышляя о цензуре («Торжок»).

Однако к крайним выводам приводят автора и читателей сами изложенные факты, та жизнь, которую он наблюдает в дороге. Восклицания путешественника прекращаются на опасной ноте, а все остальное легко может домыслить читатель.

«Я приметил из многочисленных примеров, что русский народ очень терпелив и терпит до самой крайности; но когда конец положит своему терпению, то ничто не может его удержать, чтобы не преклонился на жестокость» («Зайцево»).

«Вольные люди, ничего не преступившие, в оковах, продаются как скоты! О законы! премудрость ваша часто бывает только в вашем слоге. Не явное ли се вам посмеяние? Но паче еще того, посмеяние священного имени вольности. О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, ярясь в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашею обагрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены».

Но это «если бы» повествователь относит в далекое будущее: «Не мечта сие, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие» («Городня»).

Покажем на примере одной главы, как соотносятся в книге Радищева сцены, рассказы и размышления.

«„Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли, люли“... Хоровод молодых баб и девок — пляшут, — подойдем поближе, говорил я сам себе, развертывая найденные бумаги моего приятеля. — Но я читал следующее. Не мог дойти до хоровода. Уши мои задернулись печалию, и радостный глас нехитростного веселия до сердца моего не проник. О мой друг! где бы ты ни был, внемли и суди». Таково начало одной из самых острых в книге глав — «Медное».

Однако эта редкая сцена крестьянского веселья так и остается неразвернутой. Повествователь разворачивает бумаги своего приятеля, при чтении которых от созерцания веселого хоровода не остается и следа.

Далее следует рассказ о продаже поодиночке крепостных разорившегося помещика. Это состоящая из трех поколений семья: старик 75 лет, который когда-то спас тонущего молодого барина и потом не раз выручал его; его жена, тоже старуха, вынянчившая барина; женщина-вдова, «она ему вторая мать, и ей он более животом своим обязан, нежели своей природной матери»; наконец, их дочь и внучка, «молодица 18 лет».

«Зверь лютый, чудовище, изверг!» — восклицает автор письма, каким-то образом узнав, узрев, что продаваемая девушка подверглась насилию и держит на руках незаконного ребенка помещика, которого тоже ожидает общая судьба.

И после завершения сцены продажи несчастных («Едва ужасоносный молот испустил тупой звук и четверо несчастных узнали свою участь — слезы, рыдание, стон пронзили уши всего собрания») следует итоговое заключение, принадлежащее вроде бы безымянному приятелю, с которым повествователь, безусловно, соглашается. Русские крепостные сравниваются с американскими «черными невольниками», а их освобождение, как предполагается, зависит не от доброй воли помещиков, «но от самой тяжести порабощения».

В открывающем книгу письме А. М. К. повествователь восклицает: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы». Взгляд на внешний мир («взглянул окрест себя») сочетается здесь с характерным для сентиментализма вглядыванием в себя («обратил взоры мои во внутренность мою»).

Однако для всех читателей книги, начиная с императрицы Екатерины, сентиментально настроенный путешественник был прежде всего социальным мыслителем, обличителем, революционером. В книге Радищева видели не портрет души, а политический документ, программу, прогноз, предупреждение.

А. С. Пушкин неоднократно обращался к творчеству Радищева. В одном из очерков, получившем условное название «Путешествие из Москвы в Петербург», он полемически читает книгу Радищева, воспроизводя его маршрут, путешествуя в обратном направлении.

В очерке «Александр Радищев» (1836), написанном в последний год жизни, споря с Радищевым-мыслителем, невысоко оценивая его и как писателя, Пушкин тем не менее отмечает его личную смелость и честность: «Мы никогда не почитали Радищева великим человеком. Поступок его всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым, а „Путешествие в Москву“ — весьма посредственной книгой; но со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарскою совестливостию».

В черновом же варианте итогового «Памятника» появляется строка: «*Что вслед Радищеву восславил я Свободу...*» И для следующих поколений Радищев остался примером писателя, бесстрашно говорящего истину, какими бы гонениями это ему ни грозило.

Крепостное право — главный предмет ненависти Радищева — отменили через 71 год после выхода «Путешествия из Петербурга в Москву», как

оказалось, слишком поздно. Время для иного, более мирного пути развития российской истории, кажется, было упущено.

Гавриил Романович Державин
(1743–1816)

Годы: от солдата до министра

Жизнь Державина по головокружительным поворотам и высоте взлета напоминает жизнь Ломоносова.

Его дальний предок — татарский мурза (князь), приехавший в XV веке из Орды на русскую службу и получивший имя Илья. Но это осталось в далеком прошлом. Отец поэта был военным, мелким дворянином, умершим, когда ребенку было одиннадцать лет.

Семья странствовала из Казани (где родился поэт) в Оренбург, потом обратно в Казань. Державин рано начал читать, но по обстоятельствам кочевой жизни учился случайно, «чему-нибудь и как-нибудь». Ссылный каторжный немец, открывший школу в Оренбурге, обучил его лишь немецкому языку да хорошему почерку. В Казани Державин поступает в только что открывшуюся гимназию, но и там, как позднее признавался поэт, «по недостатку хороших учителей» учили «едва ли с лучшими правилами, как и прежде». К тому же через три года гимназию пришлось покинуть: ранее записанного в гвардию ребенка призвали на службу, а покровителей, чтобы получить необходимую отсрочку, у Державина не нашлось.

Через много лет, говоря о своем образовании, поэт самокритично признавался: «Недостаток мой исповедую в том, что я был воспитан в то время и в тех пределах империи, когда и куда не проникали еще в полной мере просвещение наук не только на умы народа, но и на то состояние, к которому принадлежу. Нас научали тогда: вере — без катехизиса, языкам — без грамматики, числам и измерению — без доказательств, музыке — без нот и тому подобное. Книг, кроме духовных, почти никаких не читали, откуда бы можно было почерпнуть глубокие и обширные сведения» («Рассуждение о достоинстве государственного человека», 1811).

Дальше дела пошли еще хуже. Зачисленный в 1762 году рядовым в Преображенский полк, Державин несет тяжелую солдатскую службу: стоит в карауле, ходит на учения, выполняет хозяйственные работы, включая чистку канав и посыпание песком учебной площадки. Авторитет среди товарищей (ввиду предполагавшегося похода его избирают артельным казначеем) никак не способствует военной карьере.

Лишь через десять лет после личных просьб (больше за него хлопотать было некому) Державин получает первый офицерский чин капрала и из солдатской казармы попадает в дворянскую среду.

Начавшееся в 1773 году в родных державинских краях восстание Емельяна Пугачева резко изменило его жизнь. Понимая закономерность возмущения (причины его Державин видел в чиновничьих взяточничестве и притеснениях простого народа), Державин истово выполняет свой долг: смело, активно, умело борется с пугачевщиной. Он, если вспомнить пушкинскую «Капитанскую дочку», был честным воином Гриневым, а не изменником Швабриным. Однажды он едва не был захвачен отрядом во главе с самим Пугачевым. Его спасла резвая

верховая лошадь, а кибитка с ружьями, пистолетами и слугой оказалась в руках преследователей.

После подавления восстания в карьере Державина произошел неожиданный поворот. В 1777 году он был — против воли — отправлен в отставку в чине статского советника с пожалованием трехсот душ в Белоруссии. Но гражданская его карьера сложилась много удачнее военной. Вскоре он получил заметную должность в Сенате, затем был олонеким и тамбовским губернатором, потом снова служил в Петербурге, в том числе статс-секретарем императрицы Екатерины II, а окончил карьеру — уже при Александре I — в должности министра юстиции.

Державин служил честно и истово: много работал, требовал строгого исполнения законов; помня о своих мытарствах в детстве и юности, всегда защищал слабых. «У меня в делах моих никакого секрета нет. Я все публично: и ссорюсь, и мирюсь», — писал он из Петрозаводска знакомому литератору (В. В. Капнисту, 29 апреля 1785 г.).

Но как раз открытость и ревностность служения вели к постоянным конфликтам и породили представление о неуживчивом характере Державина. Один из сослуживцев, узнав о назначении нового губернатора, пошутил: «Разве по его носу полезут черви, нежели Державин просидит долго губернатором». Действительно, как он мог просидеть долго, если о своем непосредственном начальнике в Тамбове позднее отзывался так: «Человек весьма слабый или, попросту сказать, дурак, набитый барскою пышностью...»

Естественно, служебные взлеты Державина чередовались с падениями и опалой. Им бывали недовольны многие, в том числе Екатерина и Александр. Его отрешали от должности и отдавали под суд.

В ответ на предложение нового императора Павла он мог ответить, что «рад ему служить со всею ревностию, ежели его величеству угодно будет любить правду, как любил ее Петр Великий». Павел любил правду меньше, чем Петр, поэтому при его недолгом царствовании Державин был в опале.

Позднее он отказывался поддерживать уже одобренные Александром I законы, после чего император вынужден был сказать: «Как вы, Гаврила Романович, против моих указов идете в Сенате и критикуете их; вместо того ваша должность подкреплять их и наблюдать о непременном исполнении». Отправляя Державина в отставку, Александр назвал удивительную причину: «Ты очень ревностно служишь». Оскорбленный Державин позднее написал в воспоминаниях: «Заботливая его и истинно-попечительная, как верного сына отечества, служба потоптана, так сказать, в грязи».

Служебные успехи не случайно совпали с ростом Державина-поэта. Державин оказался близок Ломоносову в одном отношении. Ломоносов соединял идеей служения науку и поэзию, Державин — поэзию и государственную деятельность.

«К началу восьмидесятых годов, когда Державин достиг довольно заметного положения в службе и стал выдвигаться в литературе, поэзия и служба сделались для него как бы двумя поприщами единого гражданского подвига» (В. Ф. Ходасевич. «Державин», 1931).

В первых произведениях Державин прямо подражал Ломоносову и поэтам его эпохи. Целый сундук с рукописями стихов и переводов он вынужден был сжечь в 1770 году, потому что он показался подозрительным солдатам остановившей его под Петербургом карантинной заставы.

Позднее он так оценивал свои ранние опыты: «Правила поэзии почерпал из сочинений г. Тредьяковского, а в выражении и слоге старался подражать г. Ломоносову; но, не имея такого таланта, как он, в том не успел. <...> Хотел парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару, великолепия и пышности. А для того с 1779 года избрал он совсем особый путь <...> подражая наиболее Горацию» («Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина», 1805).

Державин как оригинальный поэт начинается с оды «Фелица» (1782), посвященной Екатерине II. Написанная в новом стиле, который заменил ломоносовские «великолепие и пышность» шутливой фамильярностью (поэт прославляет царицу за то, что она часто ходит пешком и ест «пищу самую простую», а подробно описанный свой образ жизни называет «развратным»), ода понравилась императрице и положила начало личным отношениям между ней и поэтом.

За первой одой последовали: «Благодарность Фелице» (1783), знаменитая ода «Бог» (1780–1784), переведенная на несколько языков, включая японский, «Видение мурзы» (1783–1784), перелавшая один из псалмов духовная ода «Властителям и судиям» (ок. 1780–1787), «Водопад» (1791–1794), «Приглашение к обеду» (1795), «Памятник» (1795), написанный на смерть А. В. Суворова замечательный «Снигирь» (1800), описывающий собственную смерть «Лебедь» (1804), изображающая усадебную жизнь в имении Званка монументальная ода-поэма «Евгению. Жизнь Званская» (1807).

В новом, XIX веке «старик Державин» доживал, подводил итоги. Уйдя в отставку, он почти прекратил писать стихи, зато увлекся драматургией, но его опыты в этом роде современники и историки дружно считают неудачными. Однако большое значение имеют два других его сочинения.

«Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» (1812, первая редакция — 1805) — оригинальная биография. Поэт рассказывает о себе — но в третьем лице! По сути, это автобиографический «роман карьеры». Державин с гордостью повествует, как «Державин» «из ничтожества» поднялся к вершинам государственной власти и поэтической славы.

«Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся» (1812) — подробный комментарий к большинству произведений. Державин выступает здесь и как мемуарист, и как теоретик искусства, и как филолог, интерпретатор собственного творчества (профессиональные филологи не всегда с ним соглашались).

Еще одним увлечением Державина стала «Беседа любителей русского слова». Открывшееся 14 марта 1811 года литературное общество собиралось в доме Державина на Фонтанке. (Материальным итогом жизни сына бедного офицера были две тысячи крепостных душ и два каменных дома в Петербурге; в том, где постоянно жил Державин, было около шестидесяти жилых комнат.)

«Беседа...» воспринималась как общество литературных староверов-классицистов, ожесточенно полемизировавших со сторонниками литературного реформатора, сентименталиста Н. М. Карамзина. «Беседчики» делали из Державина оплот и знамя. Но сам поэт был шире этих предрассудков. Он мог

угадать талант за пределами собственных пристрастий. Еще до Пушкина он пытался «передать лиру» В. А. Жуковскому.

Тебе в наследие, Жуковский,
Я ветху лиру отдаю;
А я над бездной гроба скользкой
Уж преклони чело стою.
(«Тебе в наследие, Жуковский...»,
1808)

Он умер в своем имении Званка 8 июля 1816 года. На грифельной доске в его кабинете остались строчки, начертанные за два дня до смерти:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

(«Река времен в своем стремленьи...»,
6 июля 1816)

Долгое время этот текст считался лишь началом философской оды. Только через много лет заметили, что восьмистишие — акrostих (краестишие), и, следовательно, его можно считать завершенным произведением.

Первые буквы каждого стиха складываются в слова: РУИНА ЧТИ. Слово *руина* употребляется поэтом в старом значении: *упадок*, *разрушение*, а *чти* — форма родительного падежа от существительного *честь*, синонимичного понятию *слава* (она дважды встречается в «Слове о полку Игореве»).

Таким образом, смысл акrostиха оказывается приблизительно таким: *гибель земной славы, тленность человеческих дел*. Акrostих подчеркивает смысл стихотворения: все земное бrenно, преходяще, тонет в реке времен. Но искусство, *звуки лиры и трубы*, все-таки до последнего мгновения противостоит прожорливой вечности.

Своим поведением Державин подтвердил образ безнадёжного противостояния. Накануне смерти он не молился, не стенал, не страшился, а писал стихи.

Основные даты жизни и творчества

1743, 3 (14) июля — родился в Казани.

1759–1762 — учился в Казанской гимназии, курса не окончил.

1762–1777 — военная служба, участие в подавлении восстания Пугачева (1773–1775).

1778 — женитьба на Екатерине Яковлевне Бастидон, в стихотворениях — Пленире, умерла в 1794 г.).

1783 — публикация оды «Фелица», начало широкой поэтической известности.

1785–1788 — служба олонеким и тамбовским губернатором.

1791–1793 — служба статс-секретарем Екатерины II.

1798 — первое собрание сочинений (вышел только первый том).

1802–1803 — министр юстиции при Александре I.

1816, 8 (20) июля — смерть в имении Званка.

Оды: истина царям и щука с голубым пером

В литературе, как и в жизни, Державин во многом оказался продолжателем (и невольным соперником) «российского Пиндара», Ломоносова. Он наследовал от Ломоносова оду, главный лирический жанр русской поэзии XVIII века с ее высокой лексикой, ораторской интонацией, устоявшейся строфой. Он тоже рассматривал оду как жанр гражданской поэзии, приурочивая ее к важным государственным событиям и посвящая царствующим особам.

Однако, как мы уже слышали от самого поэта, Державин не мог (или не хотел) использовать характерные для Ломоносова стилистические великолепие и пышность. Вместо риторических фигур и смелых метафор в одах Державина появляется множество живописных подробностей. Ломоносовские *оды-рассуждения*, лишь изредка сопровождаемые картинами-иллюстрациями, превращаются у Державина в *оды-изображения*, лишь изредка сопровождаемые рассуждениями. Причем многие из предметных деталей в предшествующей традиции воспринимались как низкие и не могли быть допущены в оду.

Рисовать подобные картины было невозможно без изменений в языке. Державин часто сталкивает слова разной стилистической окраски, достигая эффекта смелости, контрастности, стилистического оксюморона.

В знаменитой оде 1847 года, визитной карточке Ломоносова-поэта, нет ни цельного портрета императрицы Елизаветы, ни конкретных предметных деталей. Образ идеальной правительницы создается с помощью риторических восклицаний и условных формул: «Душа ее Зефира тише, / И зрак прекраснее Рая»; «...Ты крест несла рукою / И на престол взвела с собою / Доброт твоих прекрасный лик»; «О ангел мирных наших лет!».

В державинской «Фелице» все по-иному: образ Екатерины, как мозаика, складывается из многочисленных деталей, создающих тоже идеализированную, воображаемую (Державин ведь писал оду еще до личного знакомства), но конкретную картину времяпрепровождения и образа жизни императрицы.

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом;
Не дорожа твоим покоем,
Читаешь, пинешь пред налоем
И всем из твоего пера
Блаженство смертным проливаешь;
Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра.

<...>

Слух идет о твоих поступках,
Что ты нимало не горда;
Любезна и в делах и в шутках,
Приятна в дружбе и тверда;
Что ты в напастях равнодушна,
А в славе так великодушна,
Что отреклась и мудрой слыть.

Еще же говорят неложно,
Что будто завсегда возможно
Тебе и правду говорить.

Ломоносов создает абстрактный образ идеальной императрицы. Державин рисует ее идеализированный портрет.

Принципиально иным становится и образ поэта. Ломоносовский поэт-учитель тоже абстрактен и бесплотен. «Внезапный восторг» — единственное его заметное качество. Державинский поэт-человек описывается в «Фелице» едва ли не с большей подробностью, чем императрица. Его образу жизни посвящено шесть строф, связанных анафорическим *или-иль* и включающих десятки деталей, в том числе весьма рискованных, бытовых, совершенно непредставимых в оде ломоносовской эпохи:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,

То ею в голове ищуся;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю;
За Библией, зевая, сплю.

«Ломоносов был на ораторской кафедре, Державин сменил его, облекся в халат небывалого мурзы», — метафорически точно противопоставил два образа автора Ю. Н. Тынянов («Видение мурзы» — одна из державинских од).

Взгляд этого потомка мурзы, восхищенно открывающего все новые и новые подробности прекрасного Божьего мира — водопад, осень при осаде Очакова, пляску девушек, военные победы Суворова, свое посмертное превращение в лебедя, — является доминантой, наиболее важной и привлекательной чертой державинской поэзии.

Обычный обед сельского помещика превращается у него в буйство красок, играющих всеми цветами радуги, пиршество для глаз.

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут;
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором.
Я озреваю стол — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором.
Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!

(«Евгению. Жизнь Званская», 1807)

Это державинское волшебное зрение преображает, просветляет даже самые печальные его мысли.

На смерть первой жены, которую поэт очень любил, написано стихотворение «Ласточка» (1792–1794).

О домовитая Ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь красно-бела, касаточка,
Летняя гостя, певичка!

Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя, поешь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.

И так далее — почти в пятидесяти стихах, с любимым анафорическим *иль* описывается эта милая птичка. Но лишь финальная строфа выявляет, что это — надгробный плач, расставание с любимой женщиной, которую поэт называет Пленирой, а ласточка — либо душа поэта, либо ее отлетающая душа.

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, —
Восстану — и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

Мотив смерти вообще один из самых важных в поэзии Державина. И это понятно. Чем привлекательнее, разнообразнее, прекраснее мир, тем меньше хочется его покидать. Ужасный лик смерти возникает в оде «На смерть князя Мещерского» (1779).

Где стол был яств, там гроб стоит;
Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики
И бледна смерть на всех глядит.

Глядит на всех — и на царей,
Кому в державу тесны миры;
Глядит на пышных богачей,
Что в злате и серебре кумиры;
Глядит на прелесть и красы,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны
И точит лезвие косы.

В духовных одах Державин более традиционен, что связано с самим жанром переложения, перевода библейского текста. В знаменитой оде «Властителям и судиям» он дает волю своему общественному темпераменту, обличая в стихах богатых и неправедных, с которыми боролся и как государственный чиновник.

Ода строится как рассуждение, логическое доказательство.

Первое четверостишие-строфа: воскресший Бог начинает судить богов земных, которые почему-то щадят «неправедных и злых».

Вторая и третья строфы напоминают о долге властителей, а не только их правах: «Ваш долг есть: сохранять законы, / На лица сильных не взирать, / Без помощи, без обороны / Сирот и вдов не оставлять», — обращается к ним поэт.

Четвертая строфа говорит о тщетности этих призывов и напоминаний:

Не внемлют! — видят и не знают!

Покрыты мздою очеса:

Злодействы землю потрясают,

Неправда зыблет небеса.

В пятой-шестой строфах возникает новый аргумент, мысль о смерти, которая объединяет, уравнивает властителей и подданных: «И вы подобно так падете, /

Как с древ увядший лист падет! / И вы подобно так умрете, / Как ваш последний раб умрет!» (Рифмующиеся глаголы в державинском тексте читаются как *падете* — *умрете*, в церковнославянской традиции Е не переходит в О.)

В седьмой строфе возникает композиционное кольцо (поэт снова обращается к Богу, с чего начиналась ода) и предъявляется последний аргумент:

Воскресни, Боже! Боже правых!

И их молению внимли:

Приди, суди, карай лукавых

И будь един Царем земли!

Управу на земных властителей можно найти только у верховного судии, Бога.

Если земные властители не выполняют свой долг, не сохраняют законы, не помогают бедным и слабым, не боятся даже смерти, их все равно настигнет кара — суд Божий. Такова логика поэтической мысли.

Ода представляла почти точный перевод 81-го псалма Давидова. Однако сила державинской риторики оказалась так велика, что первые читатели, включая императрицу Екатерину, восприняли оду как «дерзкие» якобинские стихи, намек на события Великой французской революции, хотя написана ода была за несколько лет до нее.

Итоги своему творчеству Державин подводит в «Памятнике», хотя написан он был за два десятилетия до смерти. Здесь поэт снова вступает в невольный диалог-соперничество с Ломоносовым.

Ломоносов, предстающий в одах в лице поэта-учителя, «профессора элоквенции» (Пушкин), и здесь выступил как филолог: просто перевел знаменитую оду Горация. Ключевой фрагмент о заслугах поэта в переводе Ломоносова выглядит так:

Отечество мое молчать не будет,

Что мне беззнатный род препятством не был,

Чтоб внести в Италию стихи эольски

И первому звенеть Алцейской лирой.

Взгордися праведной заслугой, муза,

И увенчай главу дельфийским лавром.

Державин использует горацянские тему и композицию. Его «Памятник» поначалу кажется таким же переводом, переложением мыслей римского поэта. Памятник духовный, творчество, противопоставляется памятникам материальным, из камня и меди (первая строфа). Посмертная слава поэта распространится на весь обитаемый мир (вторая и третья строфы).

Однако Державин постепенно наполняет классическую тему собственным содержанием. В описании пространства итальянские реалии последовательно меняются на русские. Вместо Рима, Аквилона и Авфида в державинской оде появляются славяне, Белое и Черное моря, Волга, Дон, Нева и Урал. (То же самое потом сделает в своем «Памятнике» Пушкин.)

Но главное все-таки не в этом. Державин совершенно по-иному говорит в четвертой, ключевой, строфе о значении своего поэтического творчества.

Для Горация оно заключалось в области стиля: *внести в Италию стихи эольски*. Державин тоже мимоходом упоминает о стиле (*забавном русском слоге*). Но основную свою заслугу он видит в области не эстетики, а философии и этики.

Всяк будет помнить то в народах неисчетных,

Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге

О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Заслуга поэта оказывается триединой: прославляя *добродетели* (а не государственные заслуги!) конкретной императрицы, Екатерины II, поэт в то время говорил *истину царям* (значит, в том числе и Фелице) и беседовал о Боге (с *сердечной простотой*, то есть не формально, а с личной, человеческой интонацией).

Поэт и гражданин (конечно, как это понималось в XVIII веке: слуга не народа, а государства) и в этом итоговом стихотворении Державина оказываются нераздельны.

В. Ф. Ходасевич сделал к державинской формуле важное уточнение: «В „Памятнике“ он гордится тем, между прочим, что „истину царям с улыбкой говорил“. Он здесь недооценил себя, ибо умел говорить царям истину не только с осторожной улыбкой честного слуги, но и с гневом поэта» («Державин», 1916). Действительно, в духовной оде «Властителям и судиям» проявляется именно такой гнев.

Интересно замечание Ходасевича и по поводу другого стиха: «Когда Державин впоследствии писал, что он первый „дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить“, он гордился, конечно, не тем, что открыл добродетели Екатерины, а тем, что первый заговорил „забавным русским слогом“. Он понимал, что его ода — первое художественное воплощение русского быта, что она — зародыш нашего романа. И быть может, доживи „старик Державин“ хотя бы до первой главы „Онегина“, — он услышал бы в ней отзвуки своей оды».

Однако, помимо написанного по канве Горация «Памятника», Державин написал и еще один, свой собственный «Памятник» — стихотворение «Лебедь» (1804).

Здесь поэт после смерти превращается в лебедя, описанного очень конкретно, с любимыми державинскими подробностями:

И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебяжьей лоснюсь белизной.

И этот преображенный лебедь летит над страной, данной в том же грандиозном масштабе, как в первом «Памятнике»:

Лечу, парю — и под собою
Моря, леса, мир вижу весь;
Как холм, он высится главою,
Чтобы слышать Богу песнь.
С Курильских островов до Буга,
От Белых до Каспийских вод
Народы, света с полукруга,
Составившие россов род.

Со временем о мне узнают:
Славяне, гунны, скифы, чудь
И все, что бранью днесь пылают...

И наконец, коллективный глас народов формулирует заслуги поэта-лебедя:
Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил

И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил.

Здесь Державин снова вспоминает о гражданских добродетелях поэзии (*проповедуя мир миру*). Но в этой оде уже ничего не говорится об отношениях с царями, зато звучат такие важные для поэзии и Державина слова: *веселил* и *счастье*.

Державин не прочел первой главы «Евгения Онегина». Он дожил только до лицейского экзамена. Но его стихи пережили несколько эпох, сохраняя свою живописную силу и неправильную прелесть.

«Увы! Пустынно на опушке / Олимпа грёзовых лесов... / Для нас Державиным стал Пушкин, / Нам надо новых голосов!» — задирался через сто лет поэт Игорь Северянин, пытавшийся, как и все футуристы, «сбросить классиков с парохода современности» («Пролог», 1911).

Прошел век, и Северянин кажется более устаревшим поэтом, чем Державин. И подтверждается правота другого поэта и биографа Державина: «Из написанного Державиным должно составить сборник, объемом в 70–100 стихотворений, и эта книга спокойно, уверенно станет в одном ряду с Пушкиным, Лермонтовым, Боратынским, Тютчевым» (В. Ф. Ходасевич. «Слово о полку Игореве», 1929).

Николай Михайлович Карамзин
(1766–1826)

*Годы: от русского путешественника
до «графа истории»*

Историк государства Российского и русский европеец Николай Михайлович Карамзин был, как и Державин, потомком — в седьмом поколении — татарского рода. От имени Кара-Мурзы произошла его фамилия. Он родился в деревне около Симбирска в семье небогатого помещика, отставного капитана. Его мать умерла очень рано, он сохранил о ней лишь призрачные воспоминания.

Раннее образование Карамзина было несистематическим, случайным. Грамоте, как и Ломоносов, он научился у дьячка. Рано начал читать популярные в то время романы, оказавшиеся в материнской библиотеке (позднее его биограф скажет, что, если бы Карамзин не прочел их в детстве, он даже не знал бы их заглавий).

Очень рано обнаружилась и карамзинская природная *чувствительность*. «Он любил грустить, не зная о чем. Бедный!.. Ранняя склонность к меланхолии не есть ли предчувствие житейских горестей?..» — воскликнет позднее Карамзин в неоконченной автобиографической повести «Рыцарь нашего времени» (1802).

С карамзинской детской чувствительностью связаны два важных эпизода: смешной и драматический.

Двенадцатилетний мальчик влюбился во взрослую соседку-помещицу. Роман окончился тем, что возлюбленная надрала ему уши.

О другом событии рассказано в «Рыцаре нашего времени» (автобиографический герой носит здесь имя Леон). Мальчик читает книгу под старым дубом, начинается гроза, вдруг из леса выбегает медведь и бросается на ребенка. «Двадцать шагов отделяют нашего маленького друга от неизбежной смерти: он задумался и не видит опасности; еще секунда, две — и несчастный будет жертвою яростного зверя. Грянул страшный гром... какого Леон никогда не слыхивал; казалось, что небо над ним обрушилось и что молния обвилась вокруг головы его. Он закрыл глаза, упал на колени и только мог сказать:

„Господи!“ — через полминуты взглянул — и видит перед собою убитого громом медведя. <...> Леон стоял все еще на коленях, дрожал от страха и действия электрической силы; наконец устремил глаза на небо, и, несмотря на черные, густые тучи, он видел, чувствовал там присутствие Бога — Спасителя.

Слезы его лились градом; он молился во глубине души своей, с пламенной ревностью, необыкновенною во младенце; и молитва его была... благодарность!

— Леон не будет уже никогда атеистом...»

В раннем очерке об этом событии рассказано более кратко, без живописных подробностей, однако с той же итоговой мыслью: «Удар грома, скатившийся над моею головою с небесного свода, сообщил мне первое понятие о величестве Мировправителя; и сей удар был основанием моей религии» («Деревня», 1793).

Действительно, глубокая, но несуетная, недемонстративная религиозность многое определила в жизни Карамзина. Идея Провидения станет важной для его литературных произведений и исторических трудов.

Пугачевское восстание тоже вмешалось в жизнь семьи. В 1773 году мятежники напали на отцовскую деревню. Отец, Михаил Егорович, вовремя уехал из имения и тем спас семью от возможной гибели. Судьбы русских писателей XVIII века незримо переплетаются. Державин воевал с Пугачевым, семейство Карамзина бежало от пугачевцев.

По обычаям времени (вспомним биографию Петруши Гринева) Карамзин сразу после рождения был записан на военную службу и в 1782 году поступил на действительную службу в Преображенский полк. Но его военная эпопея, в отличие от державинской, длилась недолго. Уже в 1784 году после смерти отца и по недостатку средств Карамзин уходит в отставку и начинает рассеянную жизнь светского молодого человека.

Он кочует из Москвы в Симбирск и обратно, наезжает в Петербург, знакомится с поэтом И. И. Дмитриевым (это оказалась дружба на всю жизнь), под влиянием известного просветителя Н. И. Новикова увлекается масонством, но вскоре разочаровывается в нем.

Вместе с тем Карамзин с юности привык к постоянному литературному труду. Он много переводит (в том числе трагедию Шекспира «Юлий Цезарь»), пишет одно из первых стихотворений «Поэзия» (1887) с важным признанием:

Доколе мир стоит, доколе человеки
Жить будут на земле, дотоле дщерь небес,
Поэзия, для душ чистейших благом будет.
Доколе я дышу, дотоле буду петь,
Поэзию хвалить и ею утешаться.

«Откуда взяли вы, Николай Михайлович, такой чудесный слог?» — спросил его позднее один из знакомых. «Из камина», — ответил Карамзин. «Как из камина?» — «А так: я переводил одно и то же раз, два и три раза и, прочитав и обдумав, бросал в камин, пока наконец доходил до того, что мог издать в свет» (Ф. Н. Глинка. «Мои воспоминания о незабвенном Н. М. Карамзине»).

В двадцать три года Карамзин делает важный шаг: резко прерывает прежнюю жизнь и отправляется в путешествие по Европе. За 18 месяцев (май 1789 — сентябрь 1790 г.) он побывал в Германии, Швейцарии, Франции и окончил свое путешествие в Лондоне. Целью Карамзина было не только созерцание красот природы, но и знакомство со знаменитыми европейцами. За время путешествия никому пока не известный русский смог встретиться и побеседовать с немецким философом И. Кантом, немецким историком И. Гердером, швейцарским физиогномистом И. Лафатером, увидеть в Париже некоторые эпизоды Великой

французской революции и даже издалека — короля Людовика XVI, который через несколько лет будет казнен революционерами.

Вернувшись домой, Карамзин несколько лет публиковал в журнале «Письма русского путешественника». Эта книга принесла ему громкую славу. Она познакомила многих русских читателей с Европой (поездки за границу в XVIII веке даже для дворян были еще экзотикой). Она заложила основы сентиментализма, которые укрепили карамзинские повести, и вызвала множество подражаний (в конце концов авторы дошли уже до пародийных путешествий вокруг собственной комнаты). Она предложила привлекательный и чрезвычайно важный для русской культуры образ автора: патриота и в то же время — русского европейца, стремящегося не изолировать, а связать русскую культуру с Западом, утвердить общечеловеческие ценности гуманизма и просвещения.

«Берег! Отечество! Благословляю вас! Я в России и через несколько дней буду с вами, друзья мои!.. Всех останавливаю, спрашиваю, единственно для того, чтобы говорить по-русски и слышать русских людей», — начинает путешественник последнее письмо из Кронштадта (этот фрагмент напоминает будущие лирические отступления «Мертвых душ»).

Но в другом письме из Парижа он с таким же воодушевлением защищает европейские ценности: «Немцы, французы, англичане были впереди русских по крайней мере шестью веками; Петр двинул нас своею мощною рукою, и мы в несколько лет почти догнали их. Все жалкие иеремиады <сетования, жалобы> об изменении русского характера, о потере русской нравственной физиогномии или не что иное, как шутка, или происходят от недостатка в основательном размышлении. Мы не таковы, как брадатые предки наши: тем лучше! Грубость наружная и внутренняя, невежество, праздность, скука были их долею в самом высшем состоянии, — для нас открыты все пути к утончению разума и к благородным душевным удовольствиям. Все народное ничто перед человеческим. Главное дело быть людьми, а не славянами. Что хорошо для людей, то не может быть дурно для русских, и что англичане или немцы изобрели для пользы, выгоды человека, то мое, ибо я человек!»

Карамзин не противопоставляет, а *объединяет* Россию и Европу. В этом смысле он был одним из первых русских *западников* (хотя в новом, XIX веке его позиция станет более консервативной).

В 1790-е годы Карамзин почувствовал силу и осознал свою культурную задачу: разнообразными способами сеять просвещение на русской почве, расширять круг русских европейцев. Он издает «Московский журнал» (1791–1792) и «Вестник Европы» (1802–1803). Это были первые в России литературные журналы, которые приохотили образованную русскую публику к чтению именно русских авторов. Карамзин заполнял журналы прежде всего своими произведениями. Он публиковал «Письма русского путешественника», «Бедную Лизу» и другие сентиментальные повести, публицистику, критические статьи. В журналах печатались также произведения Г. Р. Державина (Карамзин познакомился с ним в Петербурге), И. И. Дмитриева. Уже в 1803–1804 годах было издано восьмитомное собрание сочинений.

Последнее десятилетие XVIII века было поистине *карамзинской эпохой* в истории русской литературы. Но в это время уже знаменитый писатель делает неожиданный шаг. Воцарение Александра I внесло резкие изменения в жизнь Державина и Карамзина. Первый, как мы помним, ненадолго стал министром юстиции, второй — на всю оставшуюся жизнь официальным историографом.

В конце 1803 года после ходатайства Карамзина появляется указ о назначении его историографом и выделении средств для осуществления большого труда по русской истории. С этого времени и до конца жизни Карамзин оставил литературу (литературные битвы архаистов-классицистов и новаторов-карамзинистов гремели еще полтора десятилетия, но уже без него) и, по выражению П. А. Вяземского, «постригся в историки».

Вяземский припомнил и забавный анекдот: «Когда Карамзин был назначен историографом, он отправился к кому-то с визитом и сказал слуге: „Если меня не примут, то запиши меня“. Когда слуга возвратился и сказал, что хозяина дома нет, Карамзин спросил его: „А записал ли ты меня?“ — „Записал“. — „Что же ты записал?“ — „Карамзин, граф истории“» («Старая записная книжка»).

Карамзин погружается в древние рукописи, находит новые документы, уточняет прежних историков. Первоначально он собирался за шесть лет довести изложение истории России до Смутного времени и воцарения династии Романовых. Но работа оказалась столь грандиозной, что эта цель не была достигнута и за двадцать лет.

Первые восемь томов «Истории государства Российского» появились в 1818 году. 3000 экземпляров (огромная цифра для тех времен: успешный карамзинский журнал имел в десять раз меньше подписчиков) были раскуплены за 25 дней. Второе издание (1819–1824) было пополнено еще тремя томами. Последний, двенадцатый том появился в 1829 году, уже после смерти автора, и символически обрывается на многоточии: «Орешек не сдавался...»

Карамзин начинал работу с робостью, как дилетант, но постепенно и здесь достиг успеха, превратившись в «графа истории». Точнее всего о карамзинском труде сказал Пушкин (который следовал Карамзину в «Борисе Годунове» и по просьбе семьи посвятил трагедию его памяти): «Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом. <...> „История государства Российского“ есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» («Отрывки из писем, мысли и замечания», 1827).

Карамзин продолжил государственническую традицию русской культуры, предпочитая сотрудничество с властью, а не противостояние ей. В этом смысле он был человеком XVIII века. Однако, в отличие от Державина, он не занимал видных государственных должностей, хотя такие возможности ему не раз предоставлялись. Пытаясь усовершенствовать государственный быт России, он предпочитал действовать как частный человек и гражданин.

Позиция Карамзина в эти десятилетия становится более консервативной. Он уже с неодобрением относится к реформам Петра I, хотя сохраняет веру в идеал просвещенной монархии. Но конкретные решения вопросов государственной жизни вызывали его критику и желание что-то поправить в государственном механизме. Попыткой этих исправлений стали представленные царю «Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» (1811), «Мнения русского гражданина» (1819) и откровенные беседы, которые Карамзин вел с Александром I в Павловске во время прогулок по аллеям дворцового парка (в последние годы с ним тесно общались и другие члены императорского дома).

Однако уже после смерти императора в записке, обращенной к потомству, Карамзин подвел горький итог: «Я всегда был чистосердечен, он всегда терпелив, кроток, любезен неизъяснимо; не требовал моих советов, однако ж слушал их, хотя им большею частию и не следовал, так что ныне, вместе с Россиею оплакивая кончину его, не могу утешать себя мыслию о десятилетней

милости и доверенности ко мне столь знаменитого венценосца, ибо эта милость и доверенность остались бесплодны для любезного Отечества».

Испытания, которые обрушились на Россию в первой четверти XIX века, не обошли и государственного историографа. Во время Отечественной войны 1812 года он потерял сына и библиотеку, сгоревшую при пожаре Москвы. «Я плакал дорóгою: плакал и здесь, смотря на развалины. Москвы нет: остался только уголок ее, — напишет он другу-писателю. — Не одни дома сгорели: самая нравственность людей изменилась в худое, как уверяют. Заметно ожесточение; видна и дерзость, какой прежде не бывало» (И. И. Дмитриеву, 15 июня 1813 г.).

События 1825 года тоже потрясли Карамзина. Он тяжело перенес смерть Александра I. Выступление декабристов он воспринял как личную драму. Его поразило, что нашлись люди, которые предпочли выражению частных мнений открытое возмущение (возможно, их выступление произошло и потому, что покойный царь отказывался следовать советам честного человека). После восстания декабристов Карамзин прожил всего полгода. Узнав об открывшейся чахотке, он собирался проситься агентом во Флоренцию, чтобы совместить службу с лечением. И новый император ценил историка, хотя тоже вряд ли стал бы его слушать. Карамзину была назначена большая пенсия, для его поездки за границу был подготовлен фрегат. Однако было поздно. Карамзин умер 22 мая (3 июня) 1826 года.

Однажды Карамзин признался другу: «Жить есть не писать историю, не писать трагедии или комедии; а как можно лучше мыслить, чувствовать и действовать, любить добро, возвышаться душою к его источнику: все другое, любезный мой приятель, есть шелуха, — не исключая и моих осьми или девяти томов» (А. И. Тургеневу, 17 ноября 1815 г.).

А в письме императрице Елизавете Алексеевне, жене Александра I (она умерла за несколько дней до Карамзина), он говорит, что хотел бы вписать в ее альбом русскую пословицу, которая «всем известна, но без окончательного слова, которое важно и найдено мной недавно в одной древней рукописи»: «Век живи, век учись... жить!»

Уроки жизни Николая Михайловича Карамзина просты, но трудноисполнимы.

Основные даты жизни и творчества

1766, 1 (12) декабря — родился в Симбирске.

1782–1784 — служба в Петербургском гвардейском полку, отставка по недостатку средств.

1789–1790 — поездка по Европе (Германия, Швейцария, Франция, Англия).

1791–1792 — издание «Московского журнала», первого русского литературного журнала.

1792 — повесть «Бедна Лиза» (опубликована в «Московском журнале»).

1797 — отдельное издание «Писем русского путешественника».

1801 — начало издания журнала «Вестник Европы».

1804 — получает звание официального историографа, начало работы над «Историей государства Российского».

1816 — выход первых восьми томов «Истории государства Российского» (всего вышло двенадцать томов).

1826, 22 мая (3 июня) — умер в Петербурге.

«Бедная Лиза»: грани чувствительности

Карамзин был противником социальных революций, но в 1790-е годы в «Письмах русского путешественника», повестях и стихотворениях он совершает революцию литературную.

«Бедная Лиза» (1792) — самая известная повесть Карамзина, ставшая визитной карточкой русского сентиментализма, точно так же как образцом классицизма можно считать посвященную Елизавете Петровне ломоносовскую оду 1747 года.

Повесть начинается с развернутого описания места действия, в котором Карамзин смог продемонстрировать как душевную настроенность, так и стилистическое мастерство.

«Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам».

Первая фраза повести — ее стилистический камертон. Она строится как маленькое стихотворение в прозе. В ней использованы и любимые карамзинские перифраза с инверсией, причем в одной конструкции (*окрестностей города сего* — Москвы), и многочисленные повторы (*никто чаще моего — никто более моего; без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам*).

Начало настраивает нас на особое поэтическое восприятие мира. Дело здесь не в конкретных деталях, а в точке зрения рассказывающего историю. Он не описывает луга и рощи, а скорее окидывает их взглядом. Окружающий мир представляется экраном, на который проецируются его эмоции.

Повествователь (рассказ ведется от первого лица) предстает в начале повести лицом, близким автору: человеком с богатым воображением, знающим историю (он воображает и прошлое этих мест), умеющим наслаждаться природой, но главное — *тонко чувствующим* и старающимся заразить этими чувствами читателя. Почти каждый попадающий в его поле зрения предмет или явление удостоивается оценочного восклицания, эмоционального эпитета: *новые приятные места, ужасную громаду домов, великолепная картина, горевать вместе с природою, сердце мое содрогается и трепещет, печальные картины*.

Карамзин менее конкретен в изображении мира, чем Державин в своих живописных одах. Но он более внимателен к *жизни сердца*, к подробностям человеческой психологии.

Только после рамочной, но важной пейзажно-исторической заставки Карамзин переходит к фабуле, однако уже намекая на печальную ее развязку и еще раз заостряя внимание на чувствительности повествователя: «Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби».

Все москвичи угадывали: «Си...нов монастырь» — это Симонов монастырь в окрестностях Москвы, с которым было связано много исторических событий и преданий.

История Лизы, рассказанная в экспозиции, отличается поэтической условностью. В прологе уже упоминались «молодые пастухи», которые, «сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни». Эти пастухи, конечно, не имеют ничего общего с реальными крепостными

крестьянами, занимавшимися сельскохозяйственным трудом в окрестностях Москвы. Они скорее похожи на пастухов из древнегреческих эклог и идиллий.

Лиза — столь же русская крестьянка, сколь греческая пастушка или французская пейзажная. Социальные мотивировки и исторический контекст в ее характеристике отсутствуют. Экспозиция, рассказывающая о ее жизни, строится таким образом, чтобы читатель не узнал героиню в окружающем мире, а проникся сочувствием к ее жизни, не ставя вопрос о достоверности образа. Поэтому автор выбирает безотказно действующие, вечные чувствительные детали: смерть отца, безутешную скорбь и болезнь матери, бедность семьи, тяжелый труд Лизы (хотя она ткёт холсты, вяжет чулки и продает цветы, а не, скажем, становится кухаркой или работает в огороде).

Мать и дочь похожи на представленного в прологе автора. Они очень чувствительны и набожны, часто проливают слезы, общаясь, не забывают об инверсии и повторях. «Перестань только крушиться, перестань плакать; слезы наши не оживят батюшки» (Лиза). — «Тогда, благословя вас, милых детей моих, перекрещусь и спокойно лягу в сырую землю» (Мать).

Позднее Лизина мать, старушка-крестьянка, и вовсе размышляет как философ или элегический поэт. «Ах, Лиза! — говорила она. — Как все хорошо у Господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травой и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы Царь Небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет. Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали».

Появление Эраста наконец продолжает фабулу. Завязкой повести становится первая встреча с Лизой в Москве; двумя кульминационными сценами — «падение» Лизы и ее последняя встреча с женившимся на богатой вдове возлюбленным; развязкой — гибель героини; эпилогом — краткое сообщение о знакомстве Эраста с повествователем и предсказание его печальной судьбы.

Точно так же как Лиза — не обычная крестьянка, Эраст, второй главный герой повести, тоже не обычный злодей. Он искренне любит Лизу, он слаб, он страдает, он тоже несчастлив и в конце концов губит свою жизнь.

Так что Карамзин рассказывает не социальную историю о богатом барине, погубившем бедную крестьянку, а жалостливую повесть о человеке, попавшем в трудные обстоятельства, не выдержавшем испытаний, ненароком погубившем любимую девушку и мучимом угрызениями совести.

Он — не пастушок, о котором мечтает Лиза после первого свидания. Он оказывается причиной трагических событий, но чувствительностью, слезливостью он похож на других персонажей, и поэтому его образ не нарушает общей сентиментальной атмосферы повести.

Снисхождение к герою присутствует уже в первой его характеристике: «Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным».

Во второй кульминационной сцене — выводе Лизы из дома Эраста — повествователь снова вмешивается в действие со своим комментарием: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его, — но язык мой не движется — смотрю на него, и слеза катится по лицу моему». (Читатель здесь не должен замечать условность: повествователь

ведь не мог быть свидетелем этого свидания и, вообще, позднее утверждает, что познакомился с Эрастом уже после смерти Лизы.)

Сочувствие к герою очевидно и в коротком эпилоге, где автор, в сущности, оправдывает Эраста и дает надежду на воссоединение и примирение с Лизой в посмертной жизни: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. Теперь, может быть, они уже примирились!»

Таким образом, не конфликт, не индивидуальные характеристики героев, а общая доминирующая эмоция грусти, чувствительности, уныния является главной в повести Карамзина. «Бедная Лиза» — поэтическая история о превратностях человеческой судьбы, которая должна эмоционально воздействовать на читательское сердце.

Первое из таких сердец — самого повествователя. Его роль не ограничивается прологом и объективным изложением фабулы. Он все время сопровождает героев, не дает забыть о своем присутствии: предостерегает, сочувствует, ужасается. «Но я бросаю кисть». — «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце?» — «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой?» — «Какая трогательная картина!» — «Когда мы там, в новой жизни, увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!»

Повествователю принадлежит и одно из самых важных психологических наблюдений: «...А кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение всех желаний есть самое опасное искушение любви». При всей разнице времен и масштабов произведений повествователь «Бедной Лизы» по своей роли в сюжете похож на будущих активных авторов-комментаторов «Евгения Онегина» и «Мертвых душ».

Однако в целом психологизм повести еще очень простой и наивный. Автор практически не использует предметные детали, портретные и речевые характеристики персонажей, не говоря уже о внутренних монологах. Всем прочим приемам он предпочитает, как мы уже видели, прямую характеристику или апелляцию к воображению читателя. «Лиза стояла подле матери и не смела взглянуть на нее. Читатель легко может вообразить себе, что она чувствовала в сию минуту». — «Но я не могу описать всего, что они при сем случае говорили. На другой день надлежало быть последнему свиданию». — «Лиза очутилась на улице, и в таком положении, которого никакое перо описать не может».

Однако в повести уже неоднократно используется пейзаж как способ психологической и даже символической характеристики. Объяснение героев в любви и их последующие свидания происходят ночью, при ясной луне, стыдливой Цинтии, которая не скрывается за облака. В сцене падения Лизы «блеснула молния, и грянул гром <...> дождь лился из черных облаков». Хоронят героиню на берегу того же озера, где она жила «под мрачным дубом».

В одном из комментариев повествователь иронизирует по поводу Эраста: «Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали». Чуть позднее он восклицает: «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?»

Трагическая история Лизы начинается как пастушеская идиллия, пастораль: среди цветущей природы, на берегу чистого источника, в присутствии мирных поселян и играющих на свирели пастухов. Однако эта условная пастораль поразила и убедила современников: «Бедную Лизу» восприняли не только как литературный образец, но и как реальную историю, быль.

Под влиянием Карамзина в русской литературе рубежа XVII–XIX веков появилась целая галерея прекрасных и бедных девушек: «Несчастливая Лиза», «Бедная Маша», «История бедной Марьи», «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», «Софья», «Инна», «Варенька».

А «Лизин пруд» у Симонова монастыря стал предметом поклонения. Туда совершали прогулки сентиментально настроенные поклонники карамзинской повести. В их числе был и дядя А. С. Пушкина, далеко не восторженный юноша: ему в это время было уже сорок восемь лет. «После обеда мы ездили в Симонов монастырь, были у всенощной, гуляли по берегу Москвы-реки, видели пруд, где Бедная Лиза кончила жизнь свою, и я нашел собственной руки моей надпись, которую я начертил ножом на березе лет двадцать, а может быть и более, назад...» (В. Л. Пушкин — П. А. Вяземскому, 1 июля 1818 г.).

В экспозиции повести есть афоризм: «Ибо и крестьянки любить умеют!» Он провоцирует читать «Бедную Лизу» как социальное произведение, историю богатого дворянина, который обманул, обесчестил и довел до гибели бедную крестьянку.

Однако мы уже видели, что многое в сюжете повести и позиции повествователя противоречит такому прочтению. Цитированная фраза имеет скорее не социальный, а *психологический* смысл, примерно такой, какой вложил Пушкин в слова из «Евгения Онегина»: «Любви все возрасты покорны».

«Крестьяне — такие же люди, как все, имеющие те же права и обязанности» — социальный тезис (он определяет радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву»).

«...И крестьянки любить умеют!» (то есть: «Любви покорны все сословия») — психологическое наблюдение, к которому Карамзин больше не возвращается.

В условный пасторальный пейзаж автор вписывает вечную историю о любви, измене и раскаянии, привязывая ее к крестьянской жизни.

Никто по-настоящему не виноват, потому что Эраст искупил вину угрызениями совести и своим несчастьем. Но всех героев жалко. И Бог оправдает их всех.

«Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» Это утверждение повествователя внутренне контрастно, почти оксюморонно. Скорбь, чувство трагическое, названа нежной. Предметы, которые заставляют проливать слезы, оказывается, любимы. Главное, что все это *трогает мое сердце*.

«В лице Карамзина русская литература в первый раз сошла на землю с ходуль, на которые поставил ее Ломоносов. Конечно, в „Бедной Лизе“ и других чувствительных повестях не было ни следа, ни признака общечеловеческих интересов; но в них есть интересы просто человеческие — интересы сердца и души. В повестях Карамзина русская публика в первый раз увидела на русском языке имена любви, дружбы, радости, разлуки и пр. не как пустые, отвлеченные понятия и риторические фигуры, но как слова, находящие себе отзыв в душе читателя» (В. Г. Белинский. «Русская литература в 1841 году»).

В «Бедной Лизе» трогательный Карамзин тронул сердца современников. С чувствительности героев Карамзина начинается путь русской психологической прозы.

Деятнадцатый век: кровь, железо и золото

Век как эпоха: календарь и история

Поэтическое наблюдение Сергея Есенина имеет отношение и к истории. Историческая дистанция оказывает огромное влияние на наше понимание событий. В истории тоже есть свои «близь» и «даль».

Лицом к лицу

Лица не увидеть.

Большое видится на расстоянии.

В ближней к нашему времени истории обычно присутствуют множество имен и событий. Такими сиюминутными «событиями» переполнена любая газета или телевизионная передача. Они теснятся, мельтешат, среди них трудно выделить главные и второстепенные, смысл многих кажется непонятным и, бывает, выясняется лишь через много лет.

При взгляде в далекое прошлое действует принцип перевернутого бинокля: событий и людей становится немного, они уже не теснятся, а свободно располагаются во времени, а смысл их представляется более ясным, понятным.

Понимание (или его иллюзия) происходит за счет строгого отбора. Через 150 лет, утверждают историки культуры, в энциклопедиях остается лишь около 8% имен деятелей науки и культуры.

Мера «газетной» истории — день или неделя. Новейшая история обычно измеряет свой предмет годами. Для историков древности даже столетие — слишком короткая «линейка»: то или иное событие они могут датировать с точностью до нескольких веков.

«Сова Минервы вылетает в сумерки», — утверждал немецкий философ Г. В. Ф. Гегель. А другой немец, романтик А. Шлегель, назвал историка «пророком, предсказывающим назад».

Деятнадцатый век совсем недавно из прошлого стал позапрошлым. Его границы, внутренний смысл, логику мы уже можем «предсказать», представить, описать достаточно четко (чего пока нельзя сказать о веке двадцатом, особенно — его последних десятилетиях). На таком расстоянии видны не только его противоречия, конфликты, разломы, но — внутреннее единство, целостность.

При этом важно помнить, что счет «по векам», острое осознание их границ — не столь уж давнее изобретение. В конце XX века много спорили о его границе и — на всякий случай — широко отмечали начало века нового дважды: на рубеже 2000 и 2001 годов. Люди рубежа XIX–XX веков относились к этой границе много спокойнее. А границу XVIII и XIX столетий остро сознавали лишь немногие философы и писатели.

Оглядываясь назад, исследователи, историки измеряют время не столько веками, сколько *историческими эпохами* (хотя их омонимически тоже часто называют «веками»).

Календарные века и исторические эпохи чаще всего не совпадают. *Исторический век* может быть короче или длиннее столетия. Так произошло и с русским XIX веком.

Восемнадцатый век: горькое прощание

В России с ее самодержавной властью *века* или *эпохи* обычно менялись вместе со сменой императора, хотя их содержание, конечно, разнообразно и связывается с именем царя несколько условно.

Начавшись с Петровских реформ, с грандиозной перестройки всей исторической жизни России, XVIII век заканчивался царствованием «романтического императора» Павла I, чудака и сумасброда, за пять лет восстановившего против себя большую часть русского общества, включая собственного сына.

Ход дел и мыслей в Европе и России конца XVIII века был общим: от небывалых надежд — к разочарованию, от оптимизма — к скептицизму и даже безнадежному пессимизму.

Итоги истекающего века успевают подвести два крупнейших русских писателя XVIII века.

А. Н. Радищев, автор тираноборческого «Путешествия из Петербурга в Москву», приговоренный за эту книгу к смертной казни, отправленный в ссылку Екатериной и возвращенный из нее Павлом, перед самоубийством успел написать оду «Осьмнадцатое столетие» (1801–1802).

Счастье, и добродетель, и вольность пожрал омут ярый,
Зри, всплывают еще страшны обломки в струе.
Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,
Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех,
Кровь в твоей колыбели, припевные громы сражений,
Ах, омочен в крови ты ниспадаешь во гроб...

Н. М. Карамзин, автор сентиментальной «Бедной Лизы», тоже оглядывался на уходящее столетие с горечью и отчаянием. «Конец нашего века почитали мы концом главнейших бедствий человечества и думали, что в нем последует важное, общее соединение теории с практикою, умозрения с деятельностью, что люди, уверясь нравственным образом в изящности законов чистого разума, начнут исполнять их во всей точности и под сению мира, в крове тишины и спокойствия, наслаждаться истинными благами жизни. <...>

Где теперь сия утешительная система?.. Она разрушилась в своем основании! <...> Осьмой-надесять век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в нее с обманутым, растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки! <...>

Где люди, которых мы любили? Где плод наук и мудрости? Где возвышение кротких, нравственных существ, сотворенных для счастья? Век просвещения! Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя — среди убийств и разрушения не узнаю тебя!...» («Мелодор к Филалету», 1794).

Свои надежды Карамзин возлагал теперь на новое столетие. «Девятый-надесять век! Сколько в тебе откроется такого, что теперь считается тайною!» — восклицает он в августе 1789 года во время путешествия по Европе («Письма русского путешественника», 1792).

26 мая (6 июня) 1799 года, в самом конце обманувшего надежды многих века, рождается человек, определивший будущее русской литературы на два столетия вперед.

«На явление Петра русская культура ответила явлением Пушкина», — скажет Герцен.

«Это русский человек в его развитии, каким он будет через двести лет», — словно продолжит Гоголь.

Но наступающая эпоха пока не подозревает, что она окажется пушкинской.

*Александровская эпоха:
надежды и разочарования*

Культурное рождение нового века в России почти совпало с календарем. 12 марта 1801 года в Петербурге сообщили о внезапной смерти императора Павла и восшествии на престол его сына Александра I. На улицах поздравляли друг друга с тем, что «миновали мрачные ужасы зимы». Радость была столь велика, что к вечеру, как вспоминали современники, в петербургских лавках не осталось шампанского.

На самом деле смерть прежнего императора была насильственной. Цареубийство в Михайловской замке и дворцовый переворот произошли с ведома нового императора. «Девятый-надесять век» тоже начинался с крови и тайны.

Тем не менее надежды на изменения были сильнее сожалений об ушедшем. Хвалы новому императору раздавались несколько лет и со всех сторон.

«Век новый! Царь молодой, прекрасный!..» — воскликнет Державин в оде «На восшествие на престол императора Александра I» (1801).

«Дней Александровых прекрасное начало...» — словно подхватит Пушкин в стихотворении «Послание цензору» (1822).

А его друг и поэтический соратник П. А. Вяземский нарисует картину лучезарного будущего Александровской эпохи:

К престолу истина пробьет отважный ход.
И просвещение взаимной пользы цепью
Тесней соединит владыку и народ.
Присутствую мечтой торжеств великолепью,
Свободный гражданин свободныя земли!
О царь! судьбы своей призванию внимли.
И Александров век светилom незакатным
Торжественно взойдет на русский небосклон...
(«Петербург», 1818)

С царствованием Александра современники связывали надежды на реформы. Наиболее смелые грезил об освобождении крестьян и утверждении демократических институтов, похожих на европейские.

Эти надежды постепенно исчезли, но благодаря им русское общество прошло самое главное в XIX веке испытание. Нашествие Наполеона на короткое историческое время объединило Россию. «Мысль народная», ставшая главной в толстовской эпопее «Война и мир», в начале XIX века была исторической реальностью. Активную историческую роль в Отечественной войне сыграло третье «непоротое», свободное дворянское поколение, родившееся после Петровских реформ. Молодые офицеры и генералы выдержали Бородинское и иные сражения, изгнали французов и вошли в Париж, а через несколько лет начали учить грамоте солдат и думать о благе уже мирного отечества.

Этот исторический взлет, в сущности, и породил пушкинскую эпоху, золотой век русской литературы.

Но после Отечественной войны, вершины национального единения, началось быстрое скольжение вниз. Император забыл о своих ранних планах, впал в мистицизм, предпочел полковым школам и просвещению военные поселения Аракчеева, где крепостных победителей Наполеона наказывали и унижали.

Ответом на реакцию были первые тайные общества, в которых будущие декабристы строили планы будущего развития России, рассматривая, между прочим, не только мирные изменения, но и цареубийство.

В так называемой «Десятой главе» «Евгения Онегина» Пушкин, приветствовавший «дней Александровых прекрасное начало», теперь напишет об императоре так:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.

В последних сохранившихся строчках намечен основной конфликт последних лет Александровского царствования: «И постепенно сетью тайной Россия... Наш царь дремал...»

Николаевская эпоха: трагический тупик

Мирное сосуществование сети тайных обществ и дремлющего царя закончилось смертью Александра в Таганроге, междуцарствием и событиями на Сенатской площади.

«На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось; раздался хруст костей у Михайловского манежа — восставшие бежали по телам товарищей, — это пытали время, был „большой застенок“ (так говорили в эпоху Петра). <...> Тогда начали мерить числом и мерой, судить порхающих отцов; отцы были осуждены на казнь и бесславную жизнь. <...> Отцы пригнулись, дети зашевелились, отцы стали бояться детей, уважать их, стали заискивать. У них были по ночам угрызения, тяжелые всхлипы. Они называли это „совестью“ и „воспоминанием“. <...> Они узнавали друг друга потом в толпе тридцатых годов, люди двадцатых, — у них был такой „масонский знак“, взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие не понимали. Усмешка была почти детская. <...> Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их» (Ю. Н. Тынянов. «Смерть Вазир-Мухтара»).

Восстание декабристов 14 (25) декабря 1825 года (современники и некоторые сегодняшние историки называют его бунтом) стало очередной переломной точкой в русской истории XIX века. Русское общество в лице его лучших представителей, передовых дворян, впервые заявило о себе как о самостоятельной силе. Но оно сразу же вступило в непримиримый конфликт с государством, отвергшим все намерения честных людей по улучшению русской жизни.

Историк и писатель Юрий Тынянов в романе, главным героем которого является Грибоедов, фиксирует очень важный перелом, появление *нового человеческого типа*.

Люди двадцатых годов, «отцы», рожденные эпохой общественного подъема и национального единения, были энтузиастами и практическими деятелями. «Прыгающая походка» — знак их вечного движения, нетерпения, ожидания социальных и нравственных преобразований.

Люди тридцатых годов, «дети», стали нерешительными мечтателями или скучающими скептиками именно потому, что реальные возможности практического действия были для них закрыты. Выбирая путь карьеры, надо было жертвовать убеждениями и честью.

С Александровской эпохой окончательно ушли в прошлое времена, когда поэты искренне писали оды в день восшествия на престол, становились министрами (как Державин) или государственными историографами (как Карамзин). К середине XIX века государственная служба (например, в цензуре или министерстве) стала для многих писателей уже вынужденной, противостояние государству, пусть не прямое, а духовное, — нормой. Катастрофический разрыв не только между верхами и низами, но и непримиримые противоречия внутри одного класса или общественного слоя обычно оказываются предвестием революционных изменений.

«Многие большие люди русской культуры не хотели революции, осуждали революцию. Но несогласие с существующим было опытом всей русской культуры. Все мыслящие были *против* так или иначе — и славянофилы, и Достоевский, и Владимир Соловьев. <...> Русский интеллигент находил комплекс несогласия в себе готовым, вместе с первыми проблесками сознания, как непреложную данность и ценность», — говорит Л. Я. Гинзбург («Поколение на повороте»).

В тридцатые годы в русской культуре окончательно расходятся *слово* и *дело*, причем слово представляется более важным и значительным, воспринимается как подлинное дело. Поэтому огромную роль приобретает литература, заменяющая многие отсутствующие социальные институты и формы деятельности.

Тридцать лет царствования Николая I были первой тупиковой эпохой русской истории XIX века. Она начиналась с крови и насилия. После восстания на Сенатской площади пятеро декабристов были казнены, несколько сотен отправлены в Сибирь, откуда выжившим удалось вернуться лишь после смерти императора.

Испытавший страх в дни восшествия на престол, Николай пытался задушить всякое проявление свободной мысли, «подморозить» Россию, оградить ее от «заразы» идей европейского свободомыслия. Министр народного просвещения С. С. Уваров вместо французской триады «свобода, равенство, братство» выдумал свою формулу: «православие, самодержавие, народность», ставшую лозунгом официальной идеологии николаевского царствования.

В заботах о сохранении этого единства свирепствовала цензура, за малейшие провинности закрывались журналы. Многие правительственные решения вызывали ропот даже у преданных государству, служащих ему, самых благонамеренных людей.

«Иstekший год вообще принес мало утешительного, — подводит в дневнике итоги профессор Петербургского университета, цензор А. В. Никитенко 30 декабря 1830 года. — Над ним тяготел унылый дух притеснения. Многие сочинения в прозе и стихах запрещались по самым ничтожным причинам, можно сказать, даже без всяких причин, под влиянием овладевшей цензорами паники. <...> В образованной части общества все сильнее возникает дух противодействия, которое тем хуже, чем оно сокровеннее: это червь, подтачивающий дерево. Якобинец порадуетсЯ этому, но мудрый человек пожалеет о политических ошибках, конец которых предвидеть нетрудно.

Внутренние условия нашей жизни, промышленность, правосудие и проч. тоже не улучшились за этот год... Да сохранит Господь Россию!»

Дальше утешений становилось все меньше. Особенно осложнилась общественная атмосфера после европейских революций 1848 года. Последний период николаевского царствования получил у историков название *мрачное*

семилетие. В это время даже дворянам был запрещен выезд за границу, к прежним цензурным придиркам добавились новые, речь шла уже не просто о притеснениях, а о политических преследованиях за самые невинные поступки. Ф. М. Достоевский, в сущности, был приговорен к смертной казни за публичное чтение письма В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю.

25 апреля 1848 года по-прежнему усердно ведущий дневник А. В. Никитенко записывает: «Ужас овладел всеми мыслящими и пишущими. Тайные доносы и шпионство еще более усложнили дело. Стали опасаться за каждый день свой, думая, что он может оказаться последним в кругу родных и друзей...»

Прошло восемнадцать лет — а в России если что и изменилось, то только к худшему. Безотрадное настоящее заставляет мыслящих людей усомниться даже в прошлом.

Прочитаем еще одну горькую запись в дневнике А. В. Никитенко: «Я начинаю думать, что 12-й год не существовал действительно, что это — мечта или вымысел. Он не оставил никаких следов в нашем народном духе, не заронил в нас ни капли гордости, самосознания, уважения к самим себе, не дал никаких общественных благ, плодов мира и тишины. Страшный гнет, безмолвное раболепство — вот что Россия пожала на этой кровавой ниве, на которой другие народы обрели богатство прав и самосознания. Что же это такое? Действовал ли в самом деле народ в 12-м году? Так ли мы знаем события? Не фальшь ли все, что говорят о народном восстании, патриотизме? Не ложь ли это, столь привычная нашему холопскому духу?» (21 октября 1845 г.).

Но парадоксально, что эпоха горьких разочарований в прошлом и настоящем, эпоха скептицизма одновременно была эпохой мысли и великой литературы. В николаевскую эпоху завершилось творчество Пушкина, написали все свои произведения Лермонтов и Гоголь.

Под влиянием Белинского сформировалась *натуральная школа*, в рамках которой начали литературную деятельность крупнейшие авторы русского реализма второй половины XIX века.

Великий спор: Чаадаев и Пушкин

В 1836 году в журнале «Телескоп» публикуется «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева, блестящего гвардейского офицера, участника Отечественной войны, дошедшего до Парижа, который вдруг вышел в отставку, превратился в отшельника, потом — в украшение московских салонов и вдруг выступил в роли свободного мыслителя. Мысль Чаадаева строилась на четком и резком противопоставлении русской и европейской истории.

Народы Европы, утверждал Чаадаев, «имеют общую физиономию, некоторое семейное сходство», которое заключается в последовательном и неуклонном развитии цивилизации, в утверждении идей «долга, справедливости, правды, порядка». Взгляд Чаадаева на Россию был скептичен и беспощаден.

«Сначала — дикое варварство, потом грубое невежество, затем свирепое и унижительное чужеземное владычество, дух которого позднее унаследовала наша национальная власть, — такова печальная история нашей юности. Этого периода бурной деятельности, кипучей игры духовных сил народных, у нас не было совсем. Эпоха нашей социальной жизни, соответствующая этому возрасту, была заполнена тусклым и мрачным существованием, лишенным силы и энергии, которое ничто не оживляло, кроме злодеяний, ничто не смягчало, кроме рабства».

Такова в кратком чаадаевском изложении история государства Российского. Она продолжается столь же безотрадной современностью. «В нашей крови есть нечто, враждебное всякому истинному прогрессу. И в общем мы жили и продолжаем жить лишь для того, чтобы послужить каким-то важным уроком для отдаленных поколений, которые сумеют его понять; ныне же мы, во всяком случае, составляем пробел в нравственном миропорядке».

Пушкин признал точность и смелость чаадаевских оценок современности. «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, что равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко».

Но он не согласился с Чаадаевым в главном: оценке прошлого и будущего России как государства и России как нации. «Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с Вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы — разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? Татарское нашествие — печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, великая драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, — как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть всемирная история! А Екатерина II, которая поставила Россию на пороге Европы? А Александр, который привел вас в Париж? и (положа руку на сердце) разве не находите Вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Думаете ли Вы, что он поставит нас вне Европы? Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человека с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал».

Чаадаевской беспощадности и однозначности оценок русской цивилизации Пушкин противопоставляет трезвый патриотизм и осторожную надежду.

Примечательно, что поэт, словно доказывая ложность резкого противопоставления России Западу, пишет Чаадаеву по-французски в знаменательный лицейский день 19 октября 1836 года.

В оценке современного состояния дел прав, однако, оказался скептик. Ответом на горькие размышления Чаадаева было государственное преследование. После публикации «Философического письма» он был официально объявлен сумасшедшим и лишен возможности публиковать свои литературные труды. Узнав о постигших бывшего наставника и оппонента репрессиях, свое письмо Пушкин так и не отослал.

«Письмо Чаадаева, — напишет потом Аполлон Григорьев, — было тою перчаткою, которая разъединила два дотоле если не соединенные, то и не разъединенные лагеря мыслящих и пишущих людей. В нем впервые *неотвлеченно* был поднят вопрос о значении нашей народности, самости, особенности...» («Народность и литература», 1861). В сороковые годы полемику о России и Западе, сравнительных достоинствах и недостатках их истории и современного государственного и общественного устройства продолжают *западники* и *славянофилы*. Споры между этими идеологическими

лагерями определили дальнейшее развитие русской мысли и многообразно отразились в русской литературе.

Чаадаев и Пушкин начали великий — до сих пор не оконченный — спор о судьбе России, ее месте в культурном человечестве.

*Девятнадцатый век:
поиски исторического смысла*

Восемнадцатый век, как мы помним, считал себя «веком Просвещения». Поиски формулы нового века начались довольно рано.

Поэтическое определение одним из первых предложил поэт пушкинской эпохи Е. А. Баратынский в стихотворении «Последний поэт» (1835):

Век шествует путем своим железным.

В сердцах корысть, и общая мечта

Час от часу насущным и полезным

Отчетливей, бесстыдней занята.

Исчезнули при свете просвещенья

Поэзии ребяческие сны.

И не о ней хлопочут поколенья,

Промышленным заботам преданы.

Определения *практического, промышленного* характера наступившего столетия стали привычными. Их, как общее мнение, часто повторяют не только авторы, но и герои многих произведений русской литературы.

«...Наш XIX век давно уже приобрел скучную физиономию банкира» (Н. В. Гоголь. «Портрет»).

«Одно осталось серьезное для человека — это промышленность, ибо для него уцелела одна действительность бытия: его физическая личность.

Промышленность управляет миром без веры и поэзии» (И. В. Киреевский).

«...В наш век реформ и компанейских инициатив, век национальности и сотен миллионов, вывозимых каждый год за границу, век поощрения промышленности и паралича рабочих рук...» (Ф. М. Достоевский. «Идиот»).

«Но теперь, после всех благодетельных реформ, в наш промышленный век, почему же дворяне не могут обратить свое внимание, свои способности, наконец, на подобные предприятия?» (И. С. Тургенев. «Новь»).

«Все эти кислые толки о добродетели глупы уж тем, что непрактичны. Нынче век практический» (А. Н. Островский. «Бешеные деньги»).

«Довольно, отцы, нынче век либеральный, век пароходов и железных дорог» (Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы»).

Технический прогресс, пусть пока и не очень заметный в России, вел к важным социальным последствиям.

Роль науки, знания резко увеличивалась. Следовательно, уменьшалась прежняя роль религии в человеческой жизни. Теряя религиозную веру, человек чувствовал себя одиноким перед внезапно возникшей пустотой. Значит, возрастала роль самостоятельного размышления и поиска идеалов. Лирический субъект Тютчева, герои Тургенева и Достоевского постоянно будут сталкиваться с этими проблемами.

Разнообразие идеалов и философских поисков провоцировало новые социальные и психологические конфликты. Человеческая жизнь словно ускорилась и расслоилась. Люди в гораздо большей степени, чем раньше, потеряли общий язык, перестали понимать друг друга.

Об этом, еще в николаевскую эпоху, успели одновременно подумать славянофил И. В. Киреевский и западник А. И. Герцен.

«Внизу и вверху разные календари. Наверху XIX век, а внизу разве XV...» — заметил А. И. Герцен в книге «Былое и думы», сравнивая жизнь своего, дворянского круга и существование простонародья. В другом месте «Былого и дум» он применил эту мысль уже к себе и к людям своего круга: «Человек, проживший лет пятьдесят, схоронил целый мир, даже два...»

Сходную мысль развивает И. В. Киреевский в статье с обобщенным заглавием «Девятнадцатый век» (1832).

«Прежде характер времени едва чувствительно переменялся с переменой поколений; наше время для одного поколения меняло характер свой уже несколько раз, и можно сказать, что те из моих читателей, которые видели полвека, видели несколько веков, пробежавших пред ними во всей полноте своего развития. <...> Взгляните на европейское общество нашего времени: не разногласные мнения одного века найдете вы в нем, нет! Вы встретите отголоски нескольких веков, не столько противные друг другу, сколько разнородные между собою. Подле человека старого времени найдете вы человека, образованного духом французской революции; там человека, воспитанного обстоятельствами и мнениями, последовавшими непосредственно за французскою революциею; с ним рядом человека, проникнутого тем порядком вещей, который начался на твердой земле Европы с падением Наполеона; наконец, между ними встретите вы человека последнего времени, и каждый будет иметь свою особенную физиономию, каждый будет отличаться от всех других во всех возможных обстоятельствах жизни, — одним словом, каждый явится пред вами отпечатком особого века».

В XIX столетии несколько «веков», образов жизни стали тесниться, сосуществовать друг с другом в одной семье, сталкиваться в светском салоне, студенческой аудитории или редакции журнала. Конфликты «отцов» и «детей», «старых» и «новых» людей, людей сороковых и шестидесятых годов, «шестидесятников» и «семидесятников», западников и славянофилов, революционеров и либералов — постепенцев, классиков и романтиков, романтиков и реалистов, реалистов и декадентов определили как общественную и частную жизнь, так и своеобразие многих произведений русской литературы XIX века.

Шестидесятые годы: взлет и срыв Великих реформ

Смерть императора Николая I в феврале 1855 года многими современниками была воспринята как облегчение, конец эпохи лжи и подавления свободной мысли, открытие перспективы будущего. Император умирал красиво, по-античному: на железной походной кровати в Зимнем дворце, покрытой простой шинелью. Но фоном этой смерти было очередное поражение русских войск в Крыму (несчастной для России Крымской войне посвящены севастопольские очерки Л. Н. Толстого) и всеобщая усталость от изживающей себя крепостнической системы (преобразования в ней собирався произвести еще Александр I в начале своего царствования).

Умершего царя мало кто пожалел.

«Николаевское время было временем нравственного душегубства, оно убивало не одними рудниками и белыми ремнями, а своей удушающей, понижающей атмосферой, своими, так сказать, отрицательными ударами. <...>

Да будет проклято царствование Николая во веки веков, аминь!» — воскликнул в Лондоне революционер-западник, противник самодержавия А. И. Герцен («Былое и думы»).

Но монархист и славянофил Ф. И. Тютчев тоже помянул ушедшего императора горькой эпитафией:

Не Богу ты служил и не России,
Служил лишь суете своей,

И все дела твои, и добрые и злые, —
Все было ложь в тебе, все призраки пустые:
Ты был не царь, а лицедей.

(«*Не Богу ты служил и не России...*», 1855)

Свои надежды оба писателя, идеологические противники, в одинаковой степени возлагали на ближайшее будущее.

«...Война оканчивалась, умер Николай, началась новая Россия» (Герцен).

Тютчев же придумал остроумную метафору, которая дважды пригодилась русской культуре. «В России наступила оттепель», — пошутил он, появившись в Петербурге после смерти Николая.

Понятие *оттепель* не только стало блестящей характеристикой наступающей эпохи Великих реформ (менее точное и более высокопарное определение), но и возродилось через сто лет, после смерти Сталина, правда приписанное совсем другому писателю.

Новая эпоха, получившая название *шестидесятые годы*, как обычно, начиналась с новых надежд.

Александр I взошел на престол 19 февраля 1855 года, на другой день после смерти отца. Его учителем-наставником в свое время был, между прочим, В. А. Жуковский. Среди всех русских царей Нового времени Александр лучше всего был подготовлен к исполнению миссии: слому давно отжившего института крепостного права. Подготовка Крестьянской реформы началась вскоре после воцарения. За шесть лет, преодолевая сопротивление многих консерваторов, вербуя сторонников, новому царю удалось сделать великое дело. 19 февраля 1861 года, в день восшествия на престол, был подписан Манифест об отмене крепостного права и превращении бывших крепостных в свободных людей.

Такова вторая вершина русской истории XIX века. Россия вроде бы преодолела главный, мучивший общество социальный конфликт, взрезала болезненный нарыв и теперь сможет двинуться по пути мирного эволюционного развития, социального сотрудничества и прогресса. «Это был 1861 год, то есть год освобождения крестьян, самая светлая минута прошлого царствования, мгновение истинного восторга. Казалось, что в России должна была начаться новая жизнь, что-то не похожее на все прежнее; казалось, сбываются и могут сбыться самые смелые и радостные надежды; вера во все хорошее была легка и естественна», — вспоминал критик Н. Н. Страхов («Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском»).

За главной реформой последовали военная, судебная, земская. Для русской журналистики и литературы особенно важным оказался новый цензурный устав, согласно которому многие журналы и книги освобождались от предварительной цензуры, заменяемой цензурой карательной. Не только крепостные крестьяне, но и русские писатели почувствовали себя более свободными.

Шестидесятые годы, как мы помним, получили у современников еще одно название — эпоха Великих реформ. Позднейший историк, Н. Я. Эйдельман,

назвал это время «революцией сверху». Но многие реформы не были завершены. Ими оказались недовольны и консерваторы, обвинявшие правительство в слишком быстрых изменениях, и радикалы, призывавшие к кровавой революции.

Лозунг «К топору зовите Русь!» появился уже в начале 1860-х годов. В середине десятилетия, когда реформы затормозились, а в ряде случаев произошло возвращение назад, революционная молодежь переходит от прокламаций и призывов к прямому действию.

Мирные шестидесятые годы фактически закончились 4 апреля 1866 года, когда у решетки Летнего сада Дмитрий Каракозов выстрелил в императора. Александр остался цел и невредим, террорист-неудачник вскоре был повешен, но свое дело он все-таки сделал. Время опять переломилось. На смену нигилистам-шестидесятникам и мирным пропагандистам вскоре пришли народники-террористы, начавшие планомерную охоту на царя.

*От Александров к Николаю:
приближение катастрофы*

С конца шестидесятых годов затягивается новый тугой узел русской истории. Вторая Александровская эпоха завершилась 1 марта 1881 года взрывом двух бомб на Екатерининском канале. В результате седьмого покушения император был смертельно ранен, террористы казнены (хотя Л. Н. Толстой в письме новому царю просил помиловать их, надеясь, что в результате этого акта христианского милосердия будущие террористы откажутся от своих целей и история России пойдет мирным, эволюционным путем), и новый император Александр III вернулся к политике «подмораживания» России, сдерживания и свертывания всяких преобразований.

Взгляд на царствование Александра III и сегодня противоречив. При нем Россия не воевала, развивалась промышленность, осваивались окраины империи. Но император совершенно отказался от политических и либеральных изменений, быстро отстранил от власти чиновников, работавших при отце, преследовал всякие проявления свободомыслия. Это время называют *эпохой контрреформ*.

Если эпоха Александра II в чем-то напоминала «дней Александровых прекрасное начало», то время Александра III — их печальный конец. Это — вторая тупиковая эпоха, чеховское время «хмурых людей», жизни «в сумерках», время растерянности, поиск новых идеалов.

Глядя уже из другого времени, но опираясь на суждения современников, поэтический образ эпохи создал А. Блок в незаконченной поэме «Возмездие» (1911). Здесь Россия предстала сказочной красавицей, заколдованной злыми силами, а главным злодеем-колдуном оказался обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев, непримиримый консерватор, ближайший советник императора. В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла.

Александр III внезапно умер 20 октября 1894 года. Передача власти, в отличие от 1825 или 1881 годов, на этот раз происходила естественным путем, без конфликтов и катастроф. Но на самом деле последнее царствование почти сразу превратилось в бесконечную цепь конфликтов и катастроф, завершившуюся гибелью и императорской семьи, и самой империи.

«Мне ничего не удастся в моих начинаниях... У меня нет удачи. Да и, кроме того, человеческая воля бессильна», — в тяжелую минуту признался Николай II одному из верных соратников, П. А. Столыпину.

Последний царь был прекрасным семьянином, но слабым, недалёковидным, много ошибавшимся правителем России. Он настаивал на незыблемости принципа самодержавной власти. В самом начале царствования он выступил против «бессмысленных мечтаний об участии представителей земства в делах внутреннего управления» (царь сделал симптоматичную оговорку: на самом деле имелись в виду *беспочвенные мечтания*). Николай II слепо верил мифам о единстве царя и народа, не учитывал реальностей «промышленного века», отказывался от либеральных реформ, уступая обществу только под давлением набравшего силу революционного движения.

Уже московская коронация нового императора привела к трагедии: во время раздачи царских подарков на Ходынском поле 18 мая 1896 года возникла страшная давка, в которой погибло больше 1300 человек.

Десятилетие николаевского царствования ознаменовалось январским Кровавым воскресеньем, когда мирная делегация рабочих была расстреляна у Зимнего дворца, и первой русской революцией 1905 года, вершиной которой стало Декабрьское вооруженное восстание в Москве.

В этой борьбе общество отвоевало некоторые демократические институты (прежде всего — Государственную думу). Но результатом очередной непримиримой схватки общества и государства был новый после народовольчества виток террора, в котором погибли сотни сановников, включая некоторых членов царской семьи, и тысячи террористов, а часто и невинных людей, казнённых по приговору военно-полевых судов.

От этой эпохи остались понятия «столыпинский галстук» (виселица) и «столыпинский вагон» (вагон, перевозивший арестованных). Председатель совета министров П. А. Столыпин, невольно «давший имя» страшным «изобретениям», был одним из самых преданных императору людей и тоже погиб от руки террориста.

В катастрофах и тяжелых предчувствиях будущего прошло еще десятилетие. Последним потрясением николаевского царствования был август 1914 года, начало войны с Германией, в которую Россия вступила неподготовленной и из которой она вышла только через четыре года, путем еще двух революций, гибели царской семьи, смены общественного строя, Гражданской войны. Но это были уже катастрофы нового века, обнаружившие иллюзорность многих вещей и явлений, теорий и принципов.

«Долгому» XIX веку, таким образом, были добавлены еще полтора календарных десятилетия. Первая мировая война оказалась рубежом, концом прежней эпохи.

Такова синусоида русской истории XIX века, ее стремительные взлеты и не менее катастрофические падения.

Золотой век: малый и большой

В первой трети XIX века стремительно сменяются два литературных поколения и два художественных метода. Русская литература окончательно догоняет другие европейские, и последующие литературные направления в России и Европе возникают практически синхронно. Не осуществленная до конца в общественной жизни, экономике, политике, петровская идея сближения с Европой наиболее полное воплощение нашла именно в литературе.

Родоначальником *русского романтизма* считается В. А. Жуковский, первые произведения которого появляются в самом начале нового века. Однако, во-первых, многие его романтические произведения были переводами, во-вторых, они изображали жизнь человеческой души в спокойном, меланхолическом тоне.

Характерная для Жуковского поэзия «чувства и сердечного воображения» была еще весьма близка карамзинской чувствительности (о чем мы еще поговорим в главе о нем). В истории романтизма замечательный поэт и переводчик Жуковский считается предтечей, его метод иногда определяют как *предромантизм*.

Новое искусство оказалось очень трудно определить. «Романтизм как домовый, многие верят ему; убеждение есть, что он существует; но где его приметить, как обозначить его, как наткнуться на него палец?» — пошутил П. А. Вяземский как раз в письме В. А. Жуковскому (23 декабря 1824 г.).

Подлинный романтизм начинается с протеста, вызова, бунта, борьбы с предшествующим искусством. «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам! Собьем эту старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов, — утверждал вождь французских романтиков В. Гюго в предисловии к драме «Кромвель» (1827). — Поэт <...> должен советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа» (перевод Б. Г. Реизова).

Главным противником романтизма стал не ближайший по времени сентиментализм, а классицизм с его за два века разработанной поэтикой и системой. В спорах о *классическом* и *романтическом* искусстве проходит первая четверть века.

Романтизм наследует от предшествующей литературной эпохи интерес к внутренней жизни человека, но романтики интенсифицируют и гиперболизируют открытия сентименталистов. Романтизм понял индивидуальное как *необычное, экзотическое, таинственное*.

Фабула романтических произведений строится на таинственных, исключительных событиях.

Частный человек сменяется в творчестве романтиков человеком исключительным, странным. Жизнь души усложняется, приобретает широкий диапазон, особый размах, необычайную амплитуду колебаний. Герой романтизма предстает противоречивой, мятежной личностью, близким автору по характеру, отношению к миру, его *alter ego*.

В своем свободном исследовании романтики исследуют и нравственные границы между добром и злом, изображая героев, преступающих привычные нормы: бродяг, разбойников, мятежников.

Естественным для них становится неприятие не просто быта, но и мира вообще, стремление куда-то вдаль. Поэтому в романтических поэмах и романах обычным становится мотив бегства и описание необычных, экзотических хронотопов (замок, лес и т. п.). Меккой, священным местом многих русских романтиков становится Юг, далекие Кавказ и Крым.

Романтики продолжают разрабатывать уже утвердившиеся в сентиментализме лирические жанры, позволяющие изобразить жизнь души: элегию и послание. Но этого было явно недостаточно. Круг их интересов расширяется, захватывая другие жанры. На месте сентиментальной повести появляются романтическая поэма и роман в нескольких жанровых разновидностях (психологический, исторический). Классическая трагедия, изображавшая, как правило, конфликт чувства и долга, общественные страсти, превращается в романтическую

трагедию, изображающую внутренние противоречия личности: любовь, предательство, разочарование.

Внимание к необычной современности дополняется у романтиков интересом к истории. Именно романтики открывают *историзм* как особый способ исследования и изображения человека и мира в его изменениях, динамике.

В круг русских романтиков входят очень разные художники: эпикурец и воин К. Н. Батюшков, поэт-философ Е. А. Баратынский, декабристы поэт К. Ф. Рылеев и прозаик А. А. Бестужев-Марлинский. Но главными фигурами русского романтизма стали писатели, для которых этот метод был лишь ранним этапом в их литературном развитии: Пушкин, Гоголь, Лермонтов.

Вершинами русского романтизма являются лирика Пушкина и так называемые «южные поэмы» первой половины 1820-х годов («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»), ранняя лирика Лермонтова и его поэмы «Мцыри» и «Демон», гоголевские сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки» и повесть «Вий» из сборника «Миргород».

Романтизм оказался полосой, полем, через которое прошла практически вся русская литература первой четверти XIX века, чтобы двинуться дальше, к изображению и осмыслению не только дальнего, но и *близкого* мира за окном: деревенского поместья («Старосветские помещики»), столичной квартиры в центре («Невский проспект»), домика на окраине («Домик в Коломне») или того же Кавказа, изображенного с иной, совсем не экзотической точки зрения («Герой нашего времени»).

Русский реализм возникает в середине 1820-х годов, когда почти одновременно появляются «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Примечательно, что Пушкин называет метод «Бориса Годунова» *истинным романтизмом*. Зарождающийся реализм не отрицает романтизм, не борется с ним, как бурные романтики боролись с классиками, а продолжает его, вбирает в себя, использует важнейшие его достижения: психологизм, жанровую и словесную свободу. «Он <реализм> взял человека романтизма со всей сложностью его психики и поместил его вместе с его душой и всем миром ее — в объективный мир, — и объективный мир оказался основой и человека романтизма, и его души, и того, как в ней отразился весь мир. Он объяснил даже самого романтика историей и обществом. <... > Люди-индивидуальности стали людьми-типами» (Г. А. Гуковский. «Пушкин и русские романтики»).

Изобразить мир и понять, объяснить его — вот две главные задачи первого поколения русских реалистов, великого треугольника (Пушкин — Лермонтов — Гоголь), а также Грибоедова с его единственным произведением. Они решают эти задачи в созданных почти одновременно уникальных, штучных произведениях: почти классицистической по структуре комедии, приобретающей трагические черты («Горе от ума»), исторической драме-трагедии («Борис Годунов»), романе в стихах («Евгений Онегин»), поэме в прозе («Мертвые души»), романе в новеллах («Герой нашего времени»), поэме — петербургской повести («Медный всадник»).

Пафосом очень краткой эпохи первого периода русского реализма (от «Горя от ума» и «Бориса Годунова» до «Мертвых душ») становится универсальный, всеобъемлющий *гуманизм*, интерес к конкретной человеческой судьбе, будь это император, казак-бунтарь, разочарованный дворянин, помещик или крепостной крестьянин, крупный или мелкий чиновник, простой офицер, преуспевающий художник или художник-неудачник, светская дама, девушка-горянка...

Созданные писателями-реалистами характеры выстраиваются в длинный ряд, превращаются в типы и сверхтипы.

Этот новый взгляд на человека хорошо объяснил поэт и критик уже следующего, XX века. «Россия XVIII века, особенно Россия екатерининская, победная и торжествующая, создала такую же победную и торжествующую поэзию. Русские люди Екатерининского века были прежде всего созидателями. <...> Творцы государства и его силы — как должны были они преклоняться перед Творцом всего мира! И от „Размышлений“ Ломоносова до державинской оды „Бог“ непрестанно звучали в русской поэзии гимны щедрому и всемогущему Зиждителю.

Но волна напряженной деятельности постепенно спадала. Создатели России один за другим сходили со сцены: их роль была сыграна. Ими созданная, цветущая Россия от восхвалений Творца переходила к восхвалению творений. Здесь и заключена основная, первоначальная разница между Державиным и Пушкиным, который застал Россию уже созданную. Первый воспел Творца, второй — тварь; Державин — господина, Пушкин — раба; Державин — Фелицу-Екатерину, Пушкин — декабристов и горестную судьбу „бедного Евгения“» (В. Ф. Ходасевич. «Фрагменты о Лермонтове», 1914).

Первый период русского реализма, эпоха Пушкина и его современников-поэтов, Грибоедова, Лермонтова и Гоголя, получила название *золотого века*.

С этим поколением, в эпоху романтизма, фактически и родился литературный XIX век.

Уже в XX веке писатель С. П. Залыгин сделал остроумное наблюдение из простого факта — сопоставления дат рождения крупнейших русских писателей-классиков, определивших лицо века. «В историческом плане эта классика явилась России и миру в одно, безусловно, чудесное мгновение. Год рождения Пушкина — 1799, Гоголя — 1809, Белинского — 1811, Гончарова и Герцена — 1812, Лермонтова — 1814, Тургенева — 1818, Некрасова, Достоевского — 1821, Островского — 1823, Салтыкова-Щедрина — 1826, Толстого — 1828. Одна женщина могла бы быть матерью их всех, родив старшего сына в возрасте семнадцати, а младшего — в сорок шесть лет».

В этот промежуток попадают и Тютчев, родившийся в 1803 году, и Фет, год рождения которого — 1820-й. Лишь Чехов оказывается одинокой фигурой среди русских классиков, писателем без поколения: между ним и Толстым — 32-летняя бездна.

Русские писатели XIX века, таким образом, оказываются одной большой «семьей», между членами которой существовали сложные отношения и острые конфликты, но одновременно — несомненное единство. Однако по роли в литературном процессе в этой семье четко выделяются два поколения. Пушкин, Лермонтов и Гоголь близки друг другу. Они создают свои главные произведения в одно время, приблизительно за четверть века. В 1824 году Пушкин начинает работу над «Евгением Онегиным» и пишет «Бориса Годунова». В 1842 году Гоголь публикует первый том «Мертвых душ».

Пушкин, Гоголь и Лермонтов проходят общий литературный путь: начав писать в романтическую эпоху и сочинив образцовые романтические произведения, они с середины 1820-х годов создают произведения в рамках новой эстетики, нового художественного метода — *реализма* (хотя это понятие еще не было распространено в тридцатые годы: Пушкин в подобных случаях говорил об *истинном романтизме*, Белинский употреблял определение *поэзия действительности*).

Реализм наследовал главные открытия романтического искусства: психологизм и историзм. Но этим принципам писатели-реалисты придали не причудливо-экзотический, а социально детерминированный характер. Романтики, как правило, живописали разные исторические эпохи и современность. Реалисты перешли к разным способам *объяснения* человека и мира, синтезируя, таким образом, рациональные устремления классицизма и психологические открытия романтизма.

Писатели-реалисты реабилитировали действительность во всех ее аспектах. Помимо необычных, странных, экзотических героев, в литературе появились другие герои: крестьяне, бедные чиновники, разночинцы-интеллигенты. Фабулы, основанные на тайне, дополнились сюжетами из обыденной жизни. Таинственные, экзотические хронотопы сменились хронотопами петербургских углов, провинциального города, большой дороги. Художественная речь расширилась и обогатилась за счет разговорной и диалектной лексики.

«Литература — это сокращенная вселенная», — утверждал М. Е. Салтыков-Щедрин.

Вселенные русского классицизма и даже романтизма все-таки были слишком сокращенны: целые пласты современной и исторической жизни остались для этих художественных методов закрытыми. Реалисты действуют как путешественники эпохи Великих географических открытий, наносящие на карту новые земли, которые, правда, чаще всего находятся не где-то далеко за горами и морями, а совсем рядом, за окном. Только в реалистическую эпоху литература действительно становится *сокращенной вселенной*: на глобусе или карте не остается белых пятен.

Об этом, используя как раз географическое сравнение, говорил В. Г. Белинский, главный теоретик раннего русского реализма. «Мир возмужал: ему нужен не пестрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума, сближающий его с отдаленным, делающий для него видимым невидимое. Действительность — вот лозунг и последнее слово современного мира! Действительность в фактах, в знании, убеждениях чувства, в заключениях ума, — во всем и везде действительность есть первое и последнее слово нашего века. Он знает, что лучше на карте Африки оставить пустое место, чем заставить вытекать Нигер из облаков или из радуги. И сколько отважных путешественников жертвует жизнью из географического факта, лишь бы доказать его действительность! Для нашего века открыть песчаную пустыню, действительно существующую, более важное приобретение, чем верить существованию Эльдорадо, которого не видали ничьи смертные очи» («Речь о критике», 1842).

Выполнить задачу всестороннего описания действительности мог только универсальный жанр, возникший в эпоху Возрождения, но лишь теперь осознавший свою настоящую задачу. Формой времени становится *роман*.

«В наше время под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании», — заметит Пушкин в рецензии на роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1812 году» (1830).

«Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь

бы верным, списыванием с натуры. <...> Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным», — словно подхватит Белинский уже в конце 1840-х годов («Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

Утвердившись поначалу в качестве экспериментальной, эксцентричной формы (роман в стихах Пушкина, роман в новеллах Лермонтова, роман-поэма Гоголя), роман становится обязательным и главным жанром второго поколения русских реалистов.

Первые произведения нового поколения писателей, *людей сороковых годов*, появляются лишь в конце десятилетия, после некоторой паузы, промежутка. Достоевский, Тургенев, Гончаров воспринимают Пушкина и Гоголя уже не как своих современников, а как учителей, продолжая не просто многие темы «старших братьев», но созданные ими художественный метод и направление.

«Поэзия действительности», реализм, становится основным художественным методом и ведущим направлением XIX века. Смена метода происходит лишь на рубеже XIX и XX веков и, строго говоря, относится уже к Настоящему Двадцатому Веку.

Хронология новой русской литературы и ее доминирующие тенденции оказываются, таким образом, следующими:

1810–1820-е годы. *Эпоха романтизма*: исключительные характеры в исключительных обстоятельствах; экспрессивно-поэтический стиль; жанры элегии, послания, поэмы, повести.

1820–1890-е годы. *Эпоха реализма*: типические характеры в типических обстоятельствах; стилистическое богатство и широкий диапазон поэтической речи; прозаические жанры романа, повести, очерка.

Когда XIX столетие завершилось, рамки золотого века расширились. Так стали называть всю эпоху от Пушкина и до Чехова.

Но и в этой, теперь уже почти столетней эпохе прозаик Б. К. Зайцев увидит ту же ноту гуманизма, которую его современник поэт и критик В. Ф. Ходасевич отметил у Пушкина: «Золотой век нашей литературы был веком христианского духа, добра, жалости, сострадания, совести и покаяния — это и животворило его. <...> Наш Золотой век — урожай гениальности» (Б. К. Зайцев. «Серебряный век»).

Василий Андреевич Жуковский
(1783–1852)

*Годы: от незаконного наследника
до воспитателя наследника*

Дальними предками замечательных русских писателей XVIII века были, как мы уже знаем, немец и два татарина. Матерью В. А. Жуковского оказалась турчанка. История рождения и детства поэта напоминает жестокий романс о незаконнорожденном ребенке, тайной подмене и счастливом примирении.

Согласно истории (возможно, легендарной), богатый тульский помещик Афанасий Иванович Бунин в шутку попросил отправлявшегося на войну крепостного привезти ему хорошенькую турчанку. Крестьянин все понял буквально, и через несколько месяцев в имении появились две пленные девушки-сестры. Младшая вскоре умерла, а старшая, Сальха, была крещена, получила новое имя Елизавета Дементьевна, удостоилась расположения барина и 29 января (9 февраля) 1783 года родила ребенка, которого назвали Василием.

Таким образом, мальчик должен был на самом деле носить другую фамилию, оказываясь однофамильцем и дальним родственником другого поэта, появившегося в русской литературе через столетие. Однако в этом случае он, как незаконнорожденный, мог быть обращен в крепостные. Сосед и приятель Бунина Жуковский согласился стать крестником ребенка и дать ему свою фамилию. Так незаконнорожденный сын Афанасия Ивановича Бунина превратился в законного сына Андрея Григорьевича Жуковского, оставшись между тем в доме отца и практически не зная отца названного.

Законная жена, Мария Григорьевна Бунина, поначалу не приняла сложившегося положения вещей, в имении сосуществовали две семьи, появились большой и малый дома. Но потом все изменилось. Женщины примирились, у ребенка фактически оказалось две матери, и детство он провел в женском обществе (кроме него, в семье были только сестры) в атмосфере всеобщего обожания.

Но превратности рождения и запутанность семейных отношений оказали большое влияние на характер Жуковского. «Отрочество протекает нерадостно для чувствительного мальчика. Отца своего, Бунина, он видел, но не знал; отношения к нему М. Г. Буниной были, по-видимому, прекрасные, но прекратились рано. Екатерина Афанасьевна Протасова, которую он звал „матушкой“, приходилась ему сводной сестрой; настоящая мать, крещеная турчанка Сальха, являлась в семье в неопределенном положении полубарыни: ее письма к сыну говорили о „благодетелях“. Это его смущало. Его не отделяли от других детей, окружали теми же попечениями и лаской, он был как свой, но чувствовал, что не свой; он жаждал родственных симпатий, семьи, любви, дружбы и не находил; ему казалось, что не находил. Это настраивало его печально» (А. Н. Веселовский. «Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения»).

Несмотря на богатство отца, Жуковский не смог избежать «прелестей» провинциального дворянского воспитания, известного по «Недорослю» или первой главе «Капитанской дочки». Его первый домашний учитель-немец на родине был портным, любил кузнечиков больше, чем воспитанника, и не столько учил, сколько наказывал ребенка.

После его изгнания семья переехала в Тулу. В частном пансионе и народном училище Жуковский не делал больших успехов и даже был исключен из училища «за неспособность». В 1791 году отец умер, оставив все наследство дочерям и лишь устно приказав законной жене заботиться о сыне и Елизавете Дементьевне. М. Г. Бунина выполнила волю мужа, Жуковскому была выделена часть наследства, после смерти отца он не испытывал стеснения в средствах.

В 1797–1801 годах Жуковский учится уже в Москве, в Университетском благородном пансионе. Здесь его репутация разительно меняется. Он ежегодно получал медали за учебу и окончил пансион среди первых учеников (хотя позднее он отзывался о своем образовании критически).

Первые полтора десятилетия XIX века — время наибольших успехов Жуковского-литератора.

В 1801 году он переводит элегию Т. Грея «Сельское кладбище», ее печатает Н. М. Карамзин в «Вестнике Европы» — и читающая публика замечает, что в России появился новый поэт. Одновременно появляется и опыт в прозе: написанная под влиянием Карамзина повесть «Марьяна роща». С этого времени Жуковский сближается с Карамзиным, он становится для Жуковского образцом литературного и общественного поведения.

Репутацию Жуковского упрочили элегия «Вечер» (1804), баллада «Светлана» (1812) и особенно появившееся после начала Отечественной войны большое патриотическое стихотворение «Певец во стане русских воинов», написанное в форме диалога и сочетающее в себе черты оды и элегии. «Певец...» был напечатан в тысячах экземпляров и, как заметил один из современников, «сделал эпоху в русской словесности и — в сердцах воинов».

В 1809–1810 годах Жуковский редактирует журнал «Вестник Европы» и возвращает этому захиревшему после ухода Карамзина журналу высокую репутацию.

Но возможно, важнее для роли Жуковского в литературе другое. В 1813 году возникает литературное общество «Арзамас», которое объединило писателей нового поколения, противостоящих староверам-классикам из «Беседы любителей русского слова». Каждый из членов общества при вступлении пародийно отпевал кого-нибудь из «беседчиков» и получал прозвище, взятое из баллад Жуковского. Членами общества были будущий министр просвещения и президент Академии наук С. С. Уваров (*Старушка*), друг Жуковского А. И. Тургенев (*Эолова арфа*), дядя поэта В. Л. Пушкин (*Вот я вас*, или *Вотрушка*), поэт П. А. Вяземский (*Громобой*). Вступивши в «Арзамас» после окончания лицея, А. С. Пушкин стал *Сверчком*. Сам Жуковский был секретарем «Арзамаса» и имел прозвище *Светлана* — по имени героини самой известной своей баллады.

Таким образом, творчество Жуковского становится знаменем новой литературной эпохи.

Между тем в личной жизни поэта происходит событие, во многом определившее его последующую судьбу, точно так же как тайна рождения определила его детство и отрочество. В 1805 году Жуковский стал домашним учителем своих юных племянниц, дочерей овдовевшей сводной сестры Екатерины Афанасьевны Протасовой, Марии и Александры. Постепенно отношения с Машей Протасовой (она была на десять лет моложе Жуковского) переросли во взаимную страстную любовь. Маша, по воспоминаниям современников, была не красавицей, но живой, остроумной, доброй, образованной. Один из историков литературы сравнивает ее с пушкинской Татьяной.

В 1812 году, когда Маше было уже девятнадцать лет, Жуковский решился просить у Е. А. Протасовой руки дочери, но получил решительный отказ. Мать ссылалась на церковный запрет браков между близкими родственниками. Люди этой эпохи жили еще очень тесно, в своем кругу, и подобные браки не были чем-то исключительным. Жуковский напоминал, что по документам он не является родственником Маши, заручился поддержкой многих знакомых, ссылался на разрешение архиерея, готового произвести венчание, — но Е. А. Протасова оказалась непреклонна, не давая поэту никаких надежд и на будущее.

Жизнь влюбленных была разбита. Они время от времени встречались, переписывались, обменивались дневниками, которые вели не только для себя, но должны были оставить надежды на семейное счастье. Им оставалось примириться с судьбой, уповать на Бога, искать замену счастью в добродетели, пытаться строить жизнь независимо друг от друга.

«Цель моя есть делаться лучше и достойнее тебя. Это разве не то же, что жить вместе? Счастье впереди! Вопреки всему, будь его достоин, и оно будет твое. Одного только я бы желала: большую доверенность на Бога и беспечность

младенца: тот, кому все поверишь, — все и сделает», — писала Жуковскому М. А. Протасова, и он переписал это письмо в свой дневник (15 сентября 1814 года).

«Я никогда не забуду, что всем тем счастьем, какое имею в жизни, обязан тебе, что ты мне давала лучшие намерения, что все лучшее во мне было соединено с привязанностью к тебе, что, наконец, тебе же я был обязан самым прекрасным движением сердца, которое решилось на пожертвование тобою... <...> Что может теперь в жизни сделаться ужасного для меня собственно? во всех обстоятельствах я буду стараться быть таким же, каков теперь. Обстоятельства — дело Провидения. Мысли и чувства в этих обстоятельствах — вот все, что мы можем. И в этом-то постараюсь быть тебя достойным. <...> Я прошу от тебя только одного: не позволяй тобою жертвовать и заботься о своем счастье», — откликнулся поэт «милому другу» (М. А. Протасовой, 29 марта 1815 г.). Как похоже это признание на еще не написанные пушкинские строки: «Я вас любил так искренне, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Финал второго в жизни Жуковского «жестокého романа» трагичен. В 1817 году Маша в конце концов решила связать судьбу с хорошим человеком, профессором-хирургом Дерптского университета Мойером. Жуковский дал согласие на этот брак и присутствовал на свадьбе. Через шесть лет Мария Андреевна Мойер умерла при родах второго — мертвого — ребенка.

Приехав на похороны, Жуковский прочел ее последнее письмо: «Друг мой! Это письмо получишь ты тогда, когда меня *подле вас* не будет, но когда я еще ближе буду к вам душою. Тебе обязана я самым живейшим счастьем, которое только ощущала!.. Жизнь моя была наисчастливейшая... И все, что ни было хорошего, — все было твоя работа... Сколько вещей должна я была обожать только *внутри сердца*, — знай, что я все чувствовала и все ценила. Теперь — прощай!»

Чуть позднее Жуковский напишет: «Теперь я знаю, что такое смерть, но бессмертие стало понятнее. Жизнь — не для счастья: в этой мысли заключено великое утешение. Жизнь — для души; следственно, Маша не потеряна» (А. П. Елагиной, 1823 г.).

Связь вечно влюбленных не прервалась и после смерти. Марии Протасовой-Мойер посвящено много стихотворений и баллад Жуковского. В стихотворении, заглавием которого стал день смерти любимой, звучит не скорбь, а умиротворение, меланхолия, надежда на будущую встречу.

Ты предо мною
Стояла тихо;
Твой взор унылый
Был полон чувств!
Он мне напомнил
О милом пришлом...
Он был последний
На здешнем свете.

Ты удалилась,
Как тихий ангел!
Твоя могила,
Как рай, спокойна!
Там все земные
О небе мысли.
Звезды небес!

Тихая ночь!..

(«9 марта 1823»)

Отношения Жуковского и Маши Протасовой — русский вариант любви Данте и Беатриче или Петрарки и Лауры — Поэта и его недоступной Прекрасной Дамы.

Между тем личные трагедии сопровождались придворными успехами. В 1817 году Жуковский почти случайно появляется при дворе: заболевший знакомый литератор просит заменить его в качестве учителя русского языка невесты великого князя Николая, только что приехавшей в Россию немки.

Серьезность отношения к делу, методы преподавания и, конечно, литературная известность привели к тому, что в 1824 году Жуковского назначают наставником наследника русского престола, Александра Николаевича (ему в это время всего шесть лет). Жуковский составляет и посылает на утверждение отцу, уже императору Николаю, подробнейший «План учения», целью которого провозглашает *образование для добродетели*. В 1826 году наставник приступил к своим обязанностям, превратившись одновременно — на целых пятнадцать лет — во влиятельного придворного.

С этого времени его роль в русской литературе становится скорее исторической. Он воспринимается как поэт уже ушедшей эпохи, и Пушкину, который всю жизнь воспринимал Жуковского как учителя, старшего товарища и покровителя, приходилось напоминать о его подлинной роли.

В год восстания декабристов К. Ф. Рылеев, автор свободололюбивых «Дум», напишет: «Мистицизм, которым проникнута бóльшая часть его <Жуковского> стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали» (А. С. Пушкину, 12 февраля 1825 г.).

Взгляд Пушкина на роль Жуковского был прямо противоположным: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности. <...> Ох! уж эта мне республика словесности. За что казнит, за что венчает?» (К. Ф. Рылееву, 25 января 1825 г.).

Жуковский не только руководил воспитанием Александра, но и сам преподавал ему русский язык, общую грамматику, основы физики и химии. В 1837 году он вместе с наследником объехал всю Россию от Сибири до Крыма, в следующем году — долго путешествовал по Европе.

Можно себе представить, как бы отразились эти путешествия в стихах Ломоносова или Державина. Но поэзия Жуковского направлена на жизнь души и очень ограниченно воспринимает сигналы внешнего мира. Из стихов Жуковского мы практически ничего не узнаем ни об этих поездках, ни вообще о его придворной жизни. *Очарованное Там* всегда было для поэта важнее, чем разнообразные *Здесь*.

Историки утверждают: в формировании характера императора Александра II, отменившего крепостное право, Жуковский сыграл существенную роль. Сам воспитатель был недоволен наследником и не раз писал об этом в дневнике.

«Во время лекций... великий князь слушал с каким-то холодным недовольным невниманием... Мое влияние на него ничтожно... Я для него только представитель скуки... Посреди каких идей обыкновенно кружится бедная голова его и дремлет его сердце?» (4 июня 1834 г.).

«Он учится весьма небрежно... Ум его спит, и не знаю, что может пробудить его» (9 июня 1834 г.).

После смерти матери став официальным наследником, Жуковский сразу же отпустил на свободу своих немногочисленных крепостных. И в своем придворном положении он помогал многим: участвовал в выкупе из крепостной зависимости Т. Г. Шевченко, вызывая недовольствие Николая I, хлопотал за декабристов и ссыльного А. И. Герцена, много раз выручал Пушкина (в одном из писем поэт называет его своим «гением-хранителем»), способствовал правительственным субсидиям для Гоголя. Деятельная доброта, как и меланхолия, была важным свойством его характера.

Жуковский уходит в отставку в 1841 году, но до конца жизни числится «состоящим при особе» наследника. Он так и не дождался вступления своего воспитанника на престол.

Сначала Жуковский исчез из русской литературы, а потом — и вовсе из России. После отставки он поселился в Германии, изредка путешествуя по Европе (в Риме он дружески общается с Гоголем). В 1849 году он завершает главный свой переводческий труд — «Одиссею» Гомера (и сегодня чаще всего мы читаем поэму в этом переводе). Однако эта работа не вызывает большого отклика. В русской литературе уже царит Гоголь с его «отрицательной эпопеей» «Мертвые души», романом о странствиях не настоящего героя Одиссея, а мошенника-приобретателя Чичикова. В эпоху натуральной школы труды Жуковского кажутся несовременными.

В 1840 году Жуковский неожиданно делает предложение дочери своего давнего знакомого, немецкого художника Рейтерна. В следующем году состоялось венчание. Жуковскому было 58 лет. Невесте, Елизавете Рейтерн, — 19. В семье родилось двое детей, но счастье продолжалось недолго. То жену, то самого Жуковского преследуют болезни, но главное, вероятно, в другом: характер Жуковского (и в этом смысле он принципиально отличался от «эпикурейца» Державина) не позволял насладиться *этим мгновением*. Жуковский всегда считал себя недостойным созданного им же идеала, строго судил себя и с тревогой вглядывался в будущее.

«Когда смотрю на свое прошедшее, ничего утешительного не представляется моему сердцу. Одно только в нем вижу, Твою спасительную руку, которая отвела меня от бедствий земных и провела меня до настоящей минуты, предохранив меня от бедствий внешних, — обращает он свою исповедь к Богу. — Но что я сделал сам? На дороге жизни я не собрал истинного сокровища для неба: душа моя без веры, без любви и без надежды; и при этом бедствии нет в ней той скорби, которая должна была бы наполнять ее и возбуждать к покаянию. Окаменелость и рассеяние мною владеют. Воля моя бессильна. <...> Мое настоящее подобно моему прошедшему» (Дневник. Март 1846 года).

29 сентября (11 октября) 1849 года он пишет П. А. Плетневу: «Теперь я опять на неопределенное время должен отложить свидание с отечеством и с вами, добрые друзья мои; велит ли Бог вам меня увидеть? Думал ли я, покидая Россию для своей женитьбы, что не прежде возвращусь в нее как через десять лет? И дозволит ли Бог возвратиться?»

Бог не позволил. Поэт умер в Баден-Бадене 12 (24) апреля 1852 года. Но похоронили его все-таки на родине, в Александро-Невской лавре, рядом с Карамзиным. Собеседник Александра I и воспитатель Александра II, главный русский сентименталист и похожий на сентименталиста романтик, литературные соседи оказались соседями и после смерти.

Основные даты жизни и творчества

- 1783, 29 января (9 февраля) — родился в селе Мишенское Тульской губернии.
1797–1800 — учение в Московском университетском благородном пансионе.
1806 — элегия «Вечер».
1809–1810 — редактирование журнала «Вестник Европы».
1812 — «Певец во стане русских воинов», баллада «Светлана».
1815–1816 — выходит двухтомное издание «Стихотворений» Жуковского.
1823 — смерть М. А. Протасовой (Мойер).
1824 — назначен наставником великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II.
1837 — путешествие во главе свиты наследника по России.
1841 — выход в отставку, женитьба на Е. Рейтерн.
1852, 12 (24) апреля — умер в Баден-Бадене, в августе похоронен на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.

Стихи: поэзия чувства и сердечного воображения

Современники считали Жуковского основоположником русского романтизма, автором, который в переводах и оригинальных сочинениях утвердил на русской почве жанр баллады, а также предложил образцы романтической элегии. Но это был ранний, только что рождающийся романтизм, еще очень зависимый от сентиментализма (поэтому его иногда называют *предромантизмом*).

«Жуковский внес романтический элемент в русскую поэзию: вот его великое дело, его великий подвиг, который так несправедливо нашими аристархами <критиками> был приписываем Пушкину, — утверждал Белинский. — Но Жуковский, несколько не зависимый от предшествовавших ему поэтов в своем самобытном деле введения романтизма в русскую поэзию, не мог не зависеть от них в других отношениях: на него не могла не действовать крепость и полетистость поэзии Державина, и ему не могла не помочь реформа в языке, совершенная Карамзиным. <...> Но связь Карамзина и его школы <...> с Жуковским заключается не в одном языке: пробудив и воспитав в молодом и потому еще грубом обществе чувствительность как ощущение (sensation), Карамзин через это самое приготовил это общество к чувству (sentiment), которое пробудил и воспитал в нем Жуковский» («Стихотворения Баратынского», 1840).

Более подробно различие между двумя близкими понятиями Белинский пояснил в другой статье: «Чувство и чувствительность — не одно и то же: можно быть чувствительным, не имея чувства; но нельзя не быть чувствительным, будучи человеком с чувством. Чувствительность ниже чувства, потому что она более зависит от организации, тогда как чувство более относится к духу. Чувствительность, раздражительная, нежная, слезливая, приторная, есть признак или слабой и мелкой, или рассеянной натуры: такая чувствительность очень хорошо выражается словом „сентиментальность“» («Русская литература в 1841 году»).

Оригинальную формулу поэзии Жуковского предложил знаменитый филолог А. Н. Веселовский. Свою книгу о поэте он назвал: «Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения». Понятие *чувство* определяет общий пафос Жуковского-романтика. *Сердечное воображение* представляет индивидуальную версию романтизма Жуковского, тесно связанную с искусством сентиментализма.

Для Жуковского важна как общая установка романтизма на изображение внутреннего мира человека, *жизни души*, так и более конкретные романтические принципы и мотивы: *двоемирие* и стремление из этого мира в другой — лучший, идеальный; присутствующие в этом мире *таинственность*, непостижимость; более глубокий, чем в карамзинской поэтике, *психологизм*, связанный не с простым названием чувства, а с его *противоречивым изображением*. Но все эти принципы имеют в поэзии Жуковского не отчетливый и резкий, а мягкий, размытый характер.

Позднейший романтизм (К. Ф. Рылеева, раннего Пушкина, Лермонтова) — романтизм мятежный, вызывающий, бунтарский, провоцирующий. Романтизм Жуковского — примиряющий, меланхолический, смиренный.

Манифестом Жуковского-поэта считается стихотворение «Невыразимое» (1819), имеющее авторский подзаголовок «отрывок». Его композиция строится на цепочке риторических вопросов и ответов, представляющих, по сути, вариацию тех же вопросов.

«Что наш язык земной пред дивною природой?» — спрашивает поэт в начале стихотворения.

«Но лъзя ли в мертвое живое передать? / Кто мог создание в словах пересоздать? / Невыразимое подвластно ль выраженью?..» — продолжается это вопрошание через несколько стихов.

Ответ на заданный вопрос дается сразу же:

Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать —
И обессиленно безмолвствует искусство!

Однако сразу возникает парадокс: на этом безапелляционном восклицании стихотворение не оканчивается, а, в сущности, лишь начинается. Поэт сразу же рисует пейзаж, пытаясь прекрасное в полете удержать, дать название ненареченному, передать *живое* (природу) «мертвыми» словами.

Что видимо очам — сей пламень облаков,

По небу тихому летящих,

Сие дрожанье вод блестящих,

Сии картины берегов

В пожаре пышного заката —

Сии столь яркие черты —

Легко их ловит мысль крылата,

И есть слова для их блестящей красоты.

Оказывается, мир природы допускает претворение в слове. Слов нет для другого, для передачи того, «что слито с сей блестящей красотой»: смутных чувств воспринимающего этот пейзаж субъекта, его воспоминаний о прошлом, его стремления к далекому будущему, наконец, его ощущения Бога, «присутствия Создателя в созданье».

Перечисление предметов истинно невыразимого увенчивается последним риторическим вопросом и эффектным афоризмом:

Какой для них язык?.. Горе душа летит,

Все необъятное в единый вздох теснится,

И лишь молчание приятно говорит.

Однако в романтической лирике, в том числе и у Жуковского, этот отрицательный ответ является не последней точкой, а трудной задачей.

Невыразимое — одна из лирических *тем*, постоянный *поэтический мотив*. После Жуковского похожие лирические сентенции мы встретим у Ф. И. Тютчева и А. А. Фета.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.
(Тютчев. «*Silentium!*» <Молчание>, 1830)

Но память былого
Все крадется в сердце тревожно...
О, если б без слова
Сказаться душой было можно!
(Фет. «*Как мошки зарею...*», 1844)

Но пафос поэзии Жуковского, его постоянная художественная задача заключается в том, чтобы найти для этого невыразимого адекватный язык, поймать смутное чувство в сеть слов.

Двумя главными жанрами, определившими творчество Жуковского, были *баллада* и *элегия*. Они служили осуществлению разных романтических принципов.

Баллада строилась на необычных, таинственных, поражающих воображение событиях. Цель баллады — *показать тайны мира*. Жуковский не случайно шутливо называл себя: «родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» (А. С. Стурдзе, 10 марта 1849 г.). Он и переводил баллады («Людмила», «Лесной царь»), и писал их сам («Светлана»).

В «Светлане», самой знаменитой балладе Жуковского, тоже проявляется примиряющий характер его поэзии.

В «Лесном царе» (1818), переводе из Гёте, краткая, энергичная фабула баллады завершается трагически: лесной царь все-таки догоняет и умерщвляет несчастного сына. Этот классический вариант балладного творчества подтверждает формулу более позднего поэта: «Баллада — скорость голая». Гёте не удостаивает нас объяснениями: ни того, почему у старика-отца малютка-ребенок, ни причин его преследования лесным царем. После вступительной описательной строфы следуют трижды повторяющиеся реплики сына — отца — лесного царя (с некоторыми вариациями во второй строфе), завершающиеся кульминационной точкой: «Ездок погоняет, ездок доскакал... В руках его мертвый младенец лежал».

Это ужасное таинственное событие — доминанта баллады.

Не так в «Светлане». Сначала Жуковский дает развернутую экспозицию, опирающуюся на русский фольклор, народные песни и поверья: подробно описывает гадания девушек, чувства Светланы, ожидающей уехавшего жениха и сидящей перед зеркалом в попытке угадать «жребий свой». Этому посвящено пять строф, каждая из них состоит из 14 стихов: общий объем вступления превышает всю балладу Гёте.

Лишь затем начинаются балладные тайны и ужасы: в комнате появляется жених — они мчатся куда-то через метель под зловещие крики ворона — в храме, где должно быть венчание, стоит гроб — жених внезапно исчезает, а Светлана одна оказывается в какой-то хижине и видит еще один гроб — она истово молится, и вдруг в хижине появляется белый голубь (ангел?) — однако мертвец пробуждается, встает из гроба...

И — ужасная кульминация вдруг оборачивается счастливой развязкой:

Глядь, Светлана... о Творец!

Милый друг ее — мертвец!

Ах!.. и пробудилась.

Обратим внимание на важный прием (его позднее использует в «Гробовщике» Пушкин). Начало сна Светланы никак не маркировано, не отмечено. Мы должны воспринимать сон как реальность. И лишь концовка позволяет нам определить границы сна. Все балладные ужасы, начиная со стихов «Вот... легохонько замком / Кто-то стукнул, слышит...», были не реальностью, а сном героини.

Однако это еще не конец. В следующих трех строфах поэт счастливо устраивает судьбу героини: жених возвращается уже не во сне, а в реальности, играется наконец долгожданная свадьба.

Но и это не конец! В последних двух строфах, после завершающей фабулу черты-отбивки, Жуковский обнажает прием, иронически представляет себя плохим поэтом и вполне серьезно формулирует мораль баллады, напоминая одну из своих любимых мыслей: человека может сделать счастливым лишь вера в Провидение.

Улыбнись, моя краса,

На мою балладу;

В ней большие чудеса,

Очень мало складу.

Взором счастливый твоим,

Не хочу и славы;

Слава — нас учили — дым;

Свет — судья лукавый.

Вот баллады толк моей:

«Лучший друг нам в жизни сей

Вера в Провиденье.

Благ Зиждителя закон:

Здесь несчастье — лживый сон;

Счастье — пробужденье».

Светлана, к которой обращается поэт в последней строфе, — это А. А. Воейкова, сестра Маши Протасовой, тоже воспитанница Жуковского. Ей и посвящена баллада. Напутствие поэта («Будь вся жизнь ее светла, / Будь веселость, как была, / Дней ее подруга») не оправдалось. Вера в Провидение не помогла. Саша-Светлана была несчастлива в замужестве и умерла в 1829 году. Ей было 34 года. Жуковский тяжело пережил эту смерть.

Но вернемся к балладе. У Жуковского она предстает не *скоростью* *голой*, стихотворным изложением фабулы, а сложным композиционным построением, фактически — поэмой. В мире «Светланы» сочетаются балладная таинственность, атмосфера лирических песен и волшебной сказки со счастливым концом, почти басенная или притчевая мораль, обращение к реальному человеку, характерное для послания.

Как мы помним, в обществе «Арзамас» *Светланой* был сам Жуковский. Видимо, баллада воспринималась как одна из формул его поэтического мира.

Элегия представляет другую грань художественного мира Жуковского. Задача элегии — *намекнуть на тайны души*.

Этот жанр не случайно проходит через всю историю лирики. Он в наибольшей степени приспособлен к выражению тонкостей, оттенков переживаний, глубин душевной жизни. В искусстве романтизма с его установкой на изображение индивидуальной человеческой личности элегия становится доминирующим жанром.

Элегия «Вечер» (1806) — уже не программа-манифест, как «Невыразимое», а конкретный образец лирики Жуковского, призванный передать эту жизнь души поэта-романтика.

Ее заглавие ориентировано на пейзажную лирику. (Стихотворения Жуковского часто имеют заглавия, что сближает их с поэзией XVIII века, где лирические тексты без заглавий были редкостью.) Действительно, элегия начинается с большого развернутого пейзажа: подробно изображенного заката солнца, вечера, наступления ночи.

Рисуемая Жуковским картина своим идеализированным характером напоминает Карамзина. Упоминаются бегущие с холмов златых стада, сложившие сети рыбаки, шумные пловцы (гребцы) на стругах, оратаи. В начале «Бедной Лизы» мы уже встречались и с рыбацкими лодками, и с грузными стругами, и с молодыми пастухами.

Все это поэтически очищенные и архаизированные детали. Оратаи и рыбаки — условные персонажи, а не реальные русские крестьяне. Они могли бы говорить и по-гречески, и по-французски. Поэтому вполне логично, что элегия начинается с мифологического образа Музы с ее традиционными поэтическими атрибутами: венком из роз и цевницей (свирелью). Она должна вдохновить поэта на творчество.

Приди, о Муза благодатна,
В венке из юных роз, с цевницею златой;
Склонись задумчиво на пенистые воды
И, звуки оживив, туманный вечер пой
На лоне дремлющей Природы.

Пейзаж элегии географически и исторически не определен, но четко ориентирован во времени. Первые пять строф — природа на закате. В шестой строфе поэт наконец переходит к основному предмету описания: «Уж вечер... облаков померкнули края...»

Картина вечера занимает следующие четыре строфы. В отличие от закатного пейзажа, она безлюдна. Следы человеческой деятельности (*рев стад и рыбацьи челноки*) сменяются здесь природными деталями: речная струя, потухшее небо, колыханье тростника, крики петуха и коростеля, пенье соловья (*рыданье Филомелы*). В вечернем пейзаже наконец появляется и сам поэт: «Простершись на траве под ивой наклоненной, / Внимаю...»

Но дело даже не в этом. Пейзаж Жуковского — не грандиозно-абстрактные картины Ломоносова и даже не державинское живописание Натуры. Это именно *пейзаж души*. «Мы бы опустили одну из самых характеристических черт поэзии Жуковского, если б не упомянули о дивном искусстве этого поэта живописать картины природы и влагать в них романтическую жизнь. Утро ли, полдень ли, вечер ли, ночь ли, ведро ли, буря ли или пейзаж, — все это дышит в ярких картинах Жуковского какою-то таинственною, исполненною чудных сил

жизнию, — замечал В. Г. Белинский. — Изображаемая Жуковским природа — романтическая природа, дышащая таинственной жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения» («Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая», 1843).

Чувство поэта-наблюдателя определяет все изображение, а не только те фрагменты, где он прямо обнаруживает себя. Поэтому такое большое место занимают в пейзаже вода и отражения в воде: все зыблется, колеблется, дрожит, трепещет.

Ключевой в пейзажной живописи «Вечера» становится восьмая строфа.

Как слит с прохладою растений фимиам!

Как сладко в тишине у берега струй плесканье!

Как тихо веянье зефира по водам

И гибкой ивы трепетанье!

Ее замечательно объяснил Г. А. Гуковский: «Она < строфа > состоит из четырех стихов-возгласов, волн интонации и чувства, повторяющихся без всякого логического развития и строящих усиление только тем, что единая в своем существе формула повторяется. Первый стих — это шедевр метода Жуковского. В самом деле, слова здесь радикально сдвинуты со своих привычных мест. <...> Фимиам слит с прохладою. Это, если логически, терминологически подходить к слову, не вяжется, так как фимиам — это запах, а прохлада — температура. <...> Так, конечно, и должен был оценить этот стих всякий человек, мысливший в системе классицизма. Но для Жуковского здесь нет никакой нелогичности, и именно потому, что в его системе, в его стихах прохлада — это и не воздух, и не температура, так же как фимиам — это не запах. Прохлада — это состояние духа, наслаждение его, легкое, свободное переживание жизни природы в своей жизни... <...> Фимиам — это молитвенное настроение, умиление и вдохновение, возносящееся к небу, даже если это фимиам растений. И в этом слове лексическая характеристика у Жуковского — важнее его прямого значения. И вот *такая* прохлада может быть слита с *таким* фимиамом, потому что и то и другое — символы единого сложного настроения» (Г. А. Гуковский. «Пушкин и русские романтики»).

Таков обычный метод подхода Жуковского к слову: он использует не прямые, привычные словарные значения слов, а их вторичные признаки, дополнительные смыслы, *экспрессивные ореолы*. Таким образом, в стихах Жуковского возникает свой словарь, требующий специального понимания.

Следующие две строфы «Вечера» — описание ночи. Центральным в этом фрагменте является образ луны. Однако прямо она названа лишь однажды, в начале одиннадцатой строфы. До и после прямого изображения называются ее признаки: использованы метонимия (*вошебный луч*) и перифраза (*О тихое небес задумчивых светило*). Опять возникают отражения в воде: «Осыпан искрами во тьме журчащий ключ; / В реке дубравы отразились».

Прямое определение луны — *ущербный лик* — тоже строится по принципу экспрессивного ореола, вторичного значения. Это не только неполный диск, светило на ущербе, но и взгляд наблюдателя, состояние его души.

Сразу после этой строфы происходит переход от изображения к выражению, от растворенного в пейзаже чувства к прямому рассказу о нем. Этот неспешный, как журчание ручья, поток чувств и мыслей занимает двенадцать строф, всю вторую половину элегии, Жуковский перебирает важнейшие элегические темы.

Печаль об ушедшей юности: «О дней моих весна, как быстро скрылась ты, / С твоим блаженством и страданием!» (Вместо прямого названия здесь снова используются перифраза и антитеза.)

Воспоминания о былой дружбе, ее радостях и несбывшихся обещаниях: «Где вы, мои друзья, вы, спутники мои? — О братья! о друзья! где наш священный круг?... — И где же вы, друзья?.. — А мы... ужель дерзнем друг другу чужды быть?» (Эта тема разворачивается как цепь риторических вопросов, восклицаний, пропусков логических звеньев.)

Суммарному описанию элегических тем посвящены два стиха восемнадцатой строфы. Поэт вспоминает «о радостях души, о счастье юных дней, / И дружбе, и любви, и Музам посвященных».

В девятнадцатой и двадцатой строфах чувство окончательно обращается на себя. Здесь формулируется программа поэта, мысль о его назначении, его уделе. Жуковский еще раз, как музыкант, пробегает по главным элегическим темам-клавишам: рок, природа, Бог (Творец), дружба, любовь, счастье, искусство (песни), краткость жизни.

Мне рок судил: брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы природы,
Дышать под сумраком дубравной тишиной
И, взор склонив на пенны воды,

Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.
О песни, чистый плод невинности сердечной!
Блажен, кому дано цевницей оживлять
Часы сей жизни скоротечной!

В этом масштабном лирическом размышлении Жуковский не забывает об основной, заявленной в заглавии теме и о реальном течении времени. Пока поэт вспоминал, восклицал, сожалел и клялся, наступило утро. Элегия «Вечер» начинается картиной заката, а оканчивается картиной восхода: «И солнце, восходя, по рощам голубым / Спокойно блеск свой разливает...» — «И, лиру соглася с свирелью пастухов, / Поет светила возрожденье!»

Но на этой бравурной ноте, на риторическом восклицании элегия меланхолика Жуковского окончиться не может. Последняя строфа — по резкому контрасту — возвращает тему смерти. Заглядывая в будущее, поэт видит там «младую жизнь», влюбленных, пришедших — тоже вечером — к его могиле. Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..

Ах! скоро, может быть, с Минваною унылой
Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой!

Державин и Ломоносов, как мы помним, писали монументальные оды. «Вечер» — монументальная элегия Жуковского, элегия-поэма, синтезирующая многие элегические темы, мотивы, стилистические приемы.

«Море» (1822) — еще одна грань художественного мира Жуковского, элегия другого типа, другой структуры. Жизнь души здесь не выражается прямо (как в «отрывке» «Невыразимое») и не вписывается в пейзаж (как в «Вечере»), а представлена в *символической форме*.

Написанное введенным Жуковским в русскую поэзию амфибрахией (в данном случае нерифмованным четырехстопным) стихотворение четко делится на три части.

Первое восьмистишие — описание моря.

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,

Тревожною думой наполнено ты.
Безмолвное море, лазурное море,
Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?

Этот фрагмент парадоксален. В сущности, в «Море» нет описания моря. Присмотримся к эпитетам, которые относятся к «герою» элегии. Лишь один из них, в первом стихе (*лазурное*), мы можем понять как конкретную, предметную характеристику. Все остальные создают образ некоего живого (*ты живо*), но *безмолвного* существа, имеющего *необъятное* лоно и *напряженную* грудь, наполненного *тревожной* думой, дышащего *смятенной* любовью и скрывающего *глубокую* тайну.

Г. А. Гуковский отметил у Жуковского «преобладание качественных слов за счет предметных» и «не внешне рисующих и определяющих, а именно оценивающих, окрашивающих в тон, „лирических“ эпитетов» («Пушкин и русские романтики»).

Таковыми качественными, оценивающими, лирическими эпитетами и характеризуется море. Ими насыщена не только первая часть, но и вся элегия: *враждебная* мгла, *испуганны* волны, *покойная* бездна, *сладостный* блеск возвращенных небес. В этом контексте даже вроде бы предметные определения (*лазурное* море, *далекое* светлое небо) приобретают, как мы это уже наблюдали в элегии «Вечер», оценочный характер. *Лазурный* — это идеальный, гармонический, спокойный. *Далекое* и *светлое* — это, видимо, тоже образ гармонии и недостижимости.

Следующие два стиха — ключевые в элегии. С помощью любимого риторического вопроса Жуковский вводит в элегию нового «героя» и обозначает ее конфликт, основную проблему: «Иль тянет тебя из земныя неволи / Далекое, светлое небо к себе?..»

Далее тема развивается. Оказывается, лишь в присутствии неба, перед лицом его, отражая его жизнь, море проявляет всю полноту жизни: льется, горит, радостно блещет, ласкает, наполняется таинственной сладостью. Конечно, подобные эпитеты и метафоры можно понять и буквально: в море действительно могут отразиться и синева неба, и золотистые облака, и звезды. Но мы уже видели: Жуковский рисует не пейзаж, а предлагает символическое размышление. «Ты чисто в присутствии чистом его» — такова формула отношений моря и неба как таинственных живых существ в идеальном варианте.

Однако подобный идеал — лишь мгновение. Гармонические, но хрупкие отношения моря и неба нарушают появляющиеся непонятно откуда *темные тучи* (опять это не просто предметный, а оценочный, качественный эпитет!). Море бьется, воеет, терзает враждебную мглу и наконец побеждает. Но память о враждебных обстоятельствах, о пережитом уже никогда не сможет восстановить прежнюю гармонию.

И мгла исчезает, и тучи уходят;
Но, полное прошлой тревоги своей,
Ты долго вздымаешь испуганны волны,
И сладостный блеск возвращенных небес

Не вовсе тебе тишину возвращает;
Обманчив твоей неподвижности вид:
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него.

Намек на лирического субъекта возникает в «Море» лишь мимоходом: «Стою очарован над бездной твоей». Причем его позиция не зафиксирована: мы не знаем, ни где находится этот «Я» (стоит ли на высоком берегу, на палубе корабля или где-то еще), ни откуда он узнал всю историю отношений моря и неба. Элегия — не описание, а именно *лирическое размышление*, лишенное, однако, даже той зыбкой конкретности, которую мы видели в «Невыразимом» или «Вечере».

Море и небо, конечно, *символы*. Но чего? Символ, причем не общекультурный, а индивидуальный, в отличие от аллегии, мы можем объяснить лишь приблизительно, не доказать, а *догадаться* о его смысле.

Можно предположить, что «Море» — символическое размышление о взаимоотношениях двух людей. Один человек был для другого идеалом, но потом враждебные обстоятельства разлучают их на время, но первый никак не может об этом забыть, успокоиться, все время ощущает непрочность своего вновь обретенного счастья (так прочитанную элегию можно даже спроецировать на отношения Жуковского с Машей Протасовой, ко времени написания «Моря» она была уже замужем и умерла через год). Такие баллады о недостижимом — сосне и пальме, тучке и утесе — потом любил писать Лермонтов.

Но возможно и более общее, философское прочтение элегии. Притяжение моря к небу (которое не подозревает о море, никак не реагирует на эту страсть) — это образная иллюстрация ключевой для романтиков *идеи двоемирия*: земной мечты о небесной гармонии и понимания ее хрупкости, зыбкости, недолговечности, недостижимости.

Еще одним важным для Жуковского жанром была *песня*. В этом жанре, вырастающем из фольклора или подражающем ему, многие поэтические идеи выражаются с большей простотой и наглядностью. Песня «Путешественник» (1810) представляет перевод стихотворения Ф. Шиллера «Пилигрим» (1803). Однако, как всегда бывало у Жуковского, он присваивает переводимый текст, наполняет его жизнью собственной души.

В «Путешественнике» многие темы и мотивы, о которых мы говорили в связи с «Невыразимым», «Вечером», «Морем», изложены не в меланхолически медитативном, а жизнерадостном, бодром ритме четырехстопного хорея и увенчиваются замечательным афоризмом.

В ризе странника убогой,
С детской в сердце простотой,
Я пошел путем-дорогой —
Вера был вожатый мой.

<..>

Вдруг река передо мною —
Вод склоненье на восток;
Вижу зыблемый струею
Подле берега челнок.

Я в надежде, я в смятеньи;

Предаю себя волнам;
Счастье вижу в отдалении;
Все, что мило, — мнится — там!

Ах! в безвестном океане
Очутился мой челнок;
Даль по-прежнему в тумане;
Брег невидим и далек.

И вовеки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею...
Там не будет вечно Здесь.
Между земным *Здесь* и небесным *Там* разрывалась жизнь и развивалось
творчество Жуковского.
Первый период русского реализма
(1820–1830-е)

Александр Сергеевич Грибоедов
1795 (1790) — 1829

Горе мое: жизнь поэта

Жизнь Грибоедова началась с загадки, которую не удастся разгадать более двухсот лет. Дата его рождения известна точно — 4 (15) января. Но год рождения приходится выбирать из трех: 1790, 1794, 1795.

Последний год назывался в детстве и юности Грибоедова. Тогда получалось, что уже тринадцати лет ребенок-вундеркинд поступил в Московский университет, а в 29 лет окончил комедию «Горе от ума».

Но уже с 1818 года во всех документах Грибоедов указывает годом своего рождения 1790-й. Тогда он оказывается обычным студентом и писателем-долгодумом, сочинившим комедию «Горе от ума» в 34 года.

В поздней датировке скрывалась важная для современников тайна, возможно и ставшая причиной хронологического сдвига. Мать Грибоедова, Настасья Федоровна, была официально обвенчана в 1791 году. Если сын появился на год раньше, он, как позднее и А. А. Фет, оказывался незаконнорожденным — со всеми невыгодами этого положения.

Впрочем, в отличие от Фета, на судьбе Грибоедова этот факт не отразился. У него было детство ребенка из хорошей дворянской семьи, хотя вырос он в женском мире. Отец (он и мать были однофамильцами, но не родственниками) почти не участвовал в воспитании сына. Жесткая и властная мать (в последний свой приезд в Москву Грибоедов жил даже не дома, а у своего давнего друга) дала ребенку прекрасное образование. Его домашними учителями были университетские профессора. Потом он продолжил учение в Московском университетском благородном пансионе и на словесном отделении Московского университета. Грибоедов знал несколько языков, увлекался историей и философией, писал комедии, играл на пианино и сочинял музыку (некоторые его произведения исполняются и сегодня).

Отечественная война резко меняет его жизнь. В июле 1812 года он поступает добровольцем в Московский гусарский полк, но догнать войну, участвовать в боях юному корнету так и не удается.

С этого времени до конца жизни Грибоедов, в сущности, уже не имеет дома, оставаясь вечным странником, скитальцем «с подорожной по казенной надобности».

«Прощай, мой друг; сейчас опять в дорогу, и от этого одного беспрестанного противувольного движения в коляске есть от чего с ума сойти!» (С. Н. Бегичеву, 30 августа 1818 г.).

Где прелесть эта встреч? участие в ком живое?

Крик! радость! обнялись! — Пустое.

В повозке так-то на пути

Необозримою равниной, сидя праздно,

Всё что-то видно впереди

Светло, синё, разнообразно;

И едешь час, и два, день целый, вот резво

Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,

Всё та же гладь, и степь, и пусто, и мертво.

Досадно мочи нет, чем больше думать станешь.

(«Горе от ума», д. 4, явл. 3)

В 1816 году Грибоедов выходит в отставку, а в следующем году — по протекции друзей семьи — поступает на службу в Коллегию иностранных дел (через несколько дней там же появляются недавние лицеисты Пушкин и Кюхельбекер).

Служебная деятельность Грибоедова поначалу носила формальный характер. Гораздо больше времени он уделяет литературным занятиям и светским развлечениям.

Результатом первых становятся несколько полемических статей и драматических переводов. Уже в первой пьесе-перевode «Молодые супруги» (1815) будущий декабрист А. А. Бестужев заметит «большое дарование для театра».

А бурная светская жизнь Грибоедова завершилась драматически. В ноябре 1817 года, всего через полгода после начала службы, Грибоедов участвует в так называемой четверной дуэли: стреляться из-за балерины А. И. Истоминой сначала должны были дуэлянты, потом — их секунданты. Но до второй схватки дело не дошло. Молодой граф В. В. Шереметев был смертельно ранен А. П. Завадовским, виновником дуэли считали Грибоедова, бывшего секундантом Завадовского.

В августе 1818 года молодой дипломат впервые отправляется на Восток, в Персию, приняв должность секретаря русской дипломатической миссии. Современникам казалось, что был найден предлог для удаления Грибоедова из Петербурга. На пути ему пришлось продолжить прерванную дуэль. В Тифлисе (нынешняя столица Грузии Тбилиси) он стреляется с будущим декабристом А. И. Якубовичем: памятью об этой дуэли остается простреленная кисть левой руки.

В Персии полномочного посла (вазир-мухтара) ожидает тяжелая работа. Он борется за возвращение на родину русских солдат. «Хлопоты за пленных. Бешенство и печаль. <...> Голову мою положу за несчастных соотечественников», — записывает Грибоедов в дневнике (22–23 августа 1819 г.). Через несколько лет сослуживец, причем критически настроенный к Грибоедову, отметит: «Грибоедов в Персии был совершенно на своем месте, <...> он заменял нам там единым своим лицом двадцатитысячную армию» (Н. Н. Муравьев-Карский. «Записки»).

Кочевая жизнь становится образом жизни Грибоедова. «Вот год с несколькими днями, как я сел на лошадь, из Тифлиса пустился в Иран, секретарь бродящей миссии. С тех пор не нахожу самого себя. Как это делается? Человек по 70-ти верст верхом скачет каждый день, весь день разумеется, и скачет по два месяца сряду, под знойным персидским небом, по снегам в Кавказе, и промежутки отдохновения, недели две, много три, на одном месте! И этот человек будто я?» (П. А. Катенину, февраль 1820 г.).

Однако он как-то успевает заниматься персидским языком, наукой и литературой. Ночью 17 ноября 1820 года Грибоедов расскажет в письме неизвестной женщине — еще одна загадка в его жизни — виденный накануне сон.

«Тут Вы долго ко мне приставали с вопросами, написал ли я что-нибудь для Вас? — Вынудили у меня признание, что я давно отшатнулся, отложился от всякого письма, охоты нет, ума нет, — Вы досадовали. — Дайте мне обещание, что напишете. — Что же Вам угодно? — Сами знаете. — Когда же должно быть готово? — Через год непременно. — Обязываюсь. — Через год, клятву дайте... И я дал ее с трепетом. В эту минуту малорослый человек, в близком от нас расстоянии, но которого я, давно слепой, недовидел, внятно произнес эти слова: лень губит всякий талант... А Вы, обернясь к человеку: посмотрите, кто здесь?.. Он поднял голову, ахнул, с визгом бросился мне на шею... дружески меня душит... Катенин!.. Я пробудился.

Хотелось опять позабыться тем же приятным сном. Не мог. Встав, вышел освежиться. Чудное небо! Нигде звезды не светят так ярко, как в этой скучной Персии! Муэдзин с высоты минара звонким голосом возвещал ранний час молитвы <...> ему вторили со всех мечетей, наконец ветер подул сильнее, ночная стужа развеяла мое беспамятство, затеплил свечку в моей храмине, сажусь писать, и живо помню мое обещание; *во сне дано, наяву исполнится*».

Таким образом, великая комедия, действие которой происходит в дворянском доме, в зимней Москве, зародилась во сне, в далеком персидском городе Тавризе, как обещание, данное таинственной незнакомке.

Неожиданность ее появления на свет, граничащая с чудом, удивляла читателей и зрителей целое столетие. Чуткий к мистике жизни и искусства поэт так увидел Грибоедова и его творение: «„Горе от ума“, например, я думаю, — гениальнейшая русская драма; но как поразительно случайна она! И родилась она в какой-то сказочной обстановке: среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе, с лицом неподвижным, в котором „жизни нет“; мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик — увидал „Горе от ума“ во сне. Увидал сон — и написал гениальнейшую русскую драму. Не имея предшественников, он не имел и последователей, себе равных» (А. А. Блок. «О драме», 1907).

На выполнение данного во сне обещания, однако, ушел не один год. Лишь вернувшись в 1822 году из Персии в Тифлис, в штаб генерала Ермолова, Грибоедов сочиняет два первых акта пьесы «Горе — уму». Через год он получает отпуск, приезжает в Россию, набирается новых впечатлений в родной Москве, летом в тульском имении своего друга С. П. Бегичева пишет третий и четвертый акты, в Петербурге придумывает развязку. Теперь приснившаяся четыре года назад пьеса называется «Горе от ума».

Рождение нового драматурга казалось мгновенным. С большим успехом Грибоедов читает комедию в Петербурге. В Михайловском, приехав ненадолго в

гости к ссылке поэту, И. И. Пущин знакомит с комедией Пушкина. На этом внешние успехи оканчиваются. Цензура запрещает печатание и постановку пьесы. Лишь удачливому журналисту Ф. В. Булгарину, который считает себя грибоедовским другом (вскоре он станет одиозной фигурой, нарицательным образом торгаша и доносчика), удастся напечатать фрагменты комедии в литературном альманахе.

Зато «Горе от ума» стало произведением, которое благодарные читатели без всяких типографий и цензурных разрешений распространяли бескорыстно. Списки комедии наводнили читающую Россию.

«Много ли отыщете примеров, чтобы сочинение, листов в двенадцать печатных, было переписываемо тысячи раз, ибо где и у кого нет рукописного „Горя от ума“? Бывал ли у нас пример еще более разительный, чтобы рукописное сочинение сделалось достоянием словесности, чтобы о нем судили как о сочинении, известном всякому, знали его наизусть, приводили в пример, ссылались на него и только в отношении к нему не имели надобности в изобретении Гуттенберговом? Этот случай, почти единственный у нас, есть одна из самых красноречивых похвал „Горю от ума“» (К. А. Полевой. «Горе от ума», 1833).

Творение уже отделилось от автора, и Грибоедов, измеряя новые замыслы своим «Горем», чувствовал себя в растерянности. Ему не писалось. «Ну вот, почти три месяца я провел в Тавриде, а результат нуль. Ничего не написал. Не знаю, не слишком ли я от себя требую? умею ли писать? право, для меня все еще загадка. — Что у меня с избытком найдется что сказать — за это ручаюсь, отчего же я нем? Нем как гроб!!» — безответно спрашивает он через год завершения комедии (С. Н. Бегичеву, 9 сентября 1825 г.).

Через три дня тон его письма другу становится совсем мрачным: «А мне между тем так скучно! так грустно! думал помочь себе, взялся за перо, но пишется нехотя, вот и кончил, а все не легче. Прощай, милый мой. Скажи мне что-нибудь в отраду, я с некоторых пор мрачен до крайности. Пора умереть! Не знаю, отчего это так долго тянется. Тоска неизвестная! воля твоя, если это долго меня промучит, я никак не намерен вооружиться терпением; пускай оно остается добродетелью тяглого скота. <...> Ты, мой бесценный Степан, любишь меня тоже, как только брат может любить брата, но ты меня старше, опытнее и умнее; сделай одолжение, подай совет, чем мне избавить себя от сумасшествия или пистолета, а я чувствую, что то или другое у меня впереди» (С. Н. Бегичеву, 12 сентября 1825 г.).

Еще через три месяца он отчасти найдет причину: «Поэзия!! Люблю ее без памяти, страстно, но любовь одна достаточна ли, чтобы себя прославить? И наконец, что слава? По словам Пушкина...

Лишь яркая заплата

На ветхом рубище певца.

Кто нас уважает, певцов истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов? Все-таки Шереметев у нас затмил бы Омира <Гомера>, скот, но вельможа и крез <богач>. Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов» (С. Н. Бегичеву, 9 декабря 1826 г.).

Грибоедов задумывает две трагедии, делает наброски, но кочевая жизнь, отсутствие досуга и счастливого, вольного воздуха свободы, той атмосферы, в которой рождалась комедия, мешают довести эти замыслы до конца.

В истории литературы он так и останется автором одной пьесы.

Горе уму: смерть Вазир-Мухтара

Грибоедовская драма появилась *накануне* — накануне великого перелома в жизни Российской империи, одного из самых важных в XIX веке. Творца «Горя» ждала в этом новом времени совсем не литературная судьба.

Летом 1825 года Грибоедов возвратился на Кавказ, но через полгода — уже не по собственной воле — был доставлен в Петербург для допросов и следствия. Предупрежденный об аресте генералом Ермоловым, он успел уничтожить какие-то опасные документы.

На Сенатской площади, а потом в казематах Петропавловской крепости оказались многие знакомые Грибоедова, его недавние собеседники и слушатели. Несколько человек на допросах указали на его причастность к тайному обществу.

Однако истинный характер связи Грибоедова с декабристами остался еще одной загадкой его биографии. В Чацком многие будущие декабристы, например В. К. Кюхельбекер, видели близкого по убеждениям и мировосприятию человека. На тему «Грибоедов и декабристы» советские историки написали огромные тома.

С другой стороны, в воспоминаниях осталась апокрифическая (легендарная, не подтвержденная документами) скептическая фраза Грибоедова: «Сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный быт России».

Оказавшись под следствием, Грибоедов написал оправдательное письмо новому императору Николаю I: «По неосновательному подозрению, силою величайшей несправедливости, я был вырван от друзей, от начальника, мною любимого, из крепости Грозной на Сундже, чрез три тысячи верст в самую суровую стужу притащен сюда на перекладных, здесь посажен под крепкий караул... <...> Между тем дни проходят, а я заперт. Государь! Я не знаю за собою никакой вины. В проезд мой из Кавказа сюда я тщательно скрывал мое имя, чтобы слух о печальной моей участи не достиг до моей матери, которая могла бы от того ума лишиться. Но ежели продлится мое заточение, то, конечно, и от нее не укроется. <...> Благоволите даровать мне свободу, которой лишиться я моим поведением никогда не заслуживал, или послать меня пред Тайный Комитет лицом к лицу с моими обвинителями, чтобы я мог обличить их во лжи и клевете» (15 февраля 1826 г.).

Следствие длилось четыре месяца. Как защиту Грибоедов использовал и свою комедию, представленный в четвертом действии в сатирическом свете образ «заговорщика» Репетилова. В июне 1825 года он был освобожден с очистительным аттестатом, получил чин надворного советника (VII класс) и отправлен к месту службы.

Грибоедов снова оказался в двусмысленной, мучительной ситуации. Он остался на государственной службе, его отметил новый император, при котором пять человек были отправлены на эшафот (в том числе хороший знакомый Грибоедова поэт К. Ф. Рылеев), а еще несколько сотен сосланы в Сибирь (Грибоедов долго и безуспешно будет хлопотать за своих друзей А. А. Бестужева и А. И. Одоевского).

Восстание декабристов обозначило разрыв между государством и обществом, поэтом и чиновником.

Для писателей XVIII века служение государству как делом, так и словом было нормой. Державин «истину царям с улыбкой говорил», будучи одновременно губернатором и министром. Служили Ломоносов, Карамзин, Жуковский, видя в этом, наряду с литературой, общественную полезность и важность.

После выступления декабристов государственная служба начала восприниматься как измена, компромисс, разрыв с кодексом чести. «Ссора с царями» приобрела уже не бытовой, а идеологический характер. Конфликт с властью, неприятие государства становится нормой. Хотя некоторые русские писатели и позднее совмещали государственную службу с литературной деятельностью, они уже не претендовали на роли воспитателей и советников царей, ограничиваясь чаще всего скромными цензурным (как Тютчев или Гончаров) или театральным (как Островский) ведомствами. Грибоедов же остался «государственником», понимая всю уязвимость своего положения (на этом конфликте и построен роман Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»).

Ситуация на Кавказе между тем тоже изменилась. Началась война с Персией. Генерал Ермолов был отстранен от службы за симпатии к декабристам, а на его место назначен другой генерал, И. Ф. Паскевич, родственник Грибоедова.

Грибоедов получил широкие возможности государственной деятельности. Он составляет проект организации Российской Закавказской компании, которая должна была способствовать развитию торговли и промышленности и в то же время сделать этот край относительно независимым от центральной власти. Грибоедовскую идею отвергли, увидев в ней опасность для существования империи.

Планы Грибоедова, однако, шли еще далее. «Он был в полном смысле христианином и однажды сказал мне, что ему давно входит в голову мысль явиться в Персию пророком и сделать там совершенное преобразование; я улыбнулся и отвечал: „Бред поэта, любезный друг!“ — „Ты смеешься, — сказал он, — но ты не имеешь понятия о восприимчивости и пламенном воображении азиатцев! Магомет успел, отчего же я не успею?“ И тут заговорил он таким вдохновенным языком, что я начинал верить возможности осуществить эту мысль» (С. Н. Бегичев. «Записка об А. С. Грибоедове»).

Не сделавшись религиозным пророком, он оставался удачливым и умным дипломатом. Проведя с генералом Паскевичем всю военную кампанию, Грибоедов добивается заключения выгодного для России Туркменчайского договора (10 февраля 1828 г.) и сам отправляется с ним в Петербург.

Два года назад он был привезен в столицу арестантом. Теперь его встретили пушечным выстрелом с Петропавловской крепости, почестями и наградами, очередным повышением по службе: назначением полномочным послом в Персии.

Грибоедов снова отправляется на Восток с тяжелыми предчувствиями.

«Прощайте! Прощаюсь на три года, на десять лет, может быть, навсегда. Боже мой! Неужто должен я буду всю мою жизнь провести так, в стране столь чуждой моим чувствам, мыслям моим...» — напишет он (по-немецки) жене Ф. В. Булгарина Елене (5 июня 1828 г.).

А самому издателю и журналисту в тот же день оставит переписанный экземпляр «Горя от ума» с надписью: «Горе мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июня 1828 года». (Презируемый многими доносчик, тайный агент секретной полиции много лет будет хвастаться этой надписью, напишет «Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове», а его так называемый «Булгаринский список» станет важным источником комедии, ведь рукопись ее не сохранится.)

Близкому другу А. А. Жандру, в отличие от женщины, Грибоедов изложит свои опасения открыто, без элегических затей: «Грибоедов прямо от министра приехал к нему поздно вечером, разбудил его и сказал: „Прощай, друг Андрей! Я

назначен полномочным послом в Персию, и мы более не увидимся“» (С. Н. Бегичев. «Записка об А. С. Грибоедове»).

По пути в Персию Грибоедов остановился в Тифлисе и пережил последнюю — счастливую — случайность. Он женился на шестнадцатилетней Нине Чавчавадзе, красавице, дочери грузинского поэта и просветителя А. Чавчавадзе.

Он провел с женой всего четыре месяца и отправился к месту назначения — в Тегеран. В одном из последних писем он признается: «Прежде расставался со многими, к которым тоже крепко был привязан, но день, два, неделя — и тоска исчезала, теперь чем далее от тебя, тем хуже. Потерпим еще несколько, ангел мой, и будем молиться Богу, чтобы нам после того никогда более не разлучаться» (Н. А. Грибоедовой, 24 декабря 1828 г.).

В Тегеране полномочного посла ожидали два трудных дела: наблюдение за уплатой контрибуции (дани, выплачиваемой России побежденной Персией) и возвращение на родину пленных христиан (а ими были преимущественно армянские женщины из персидских гаремов). Ряд не до конца ясных обстоятельств — дипломатическое соперничество с английской миссией, недовольство шаха, считавшего, что посол превышает свои полномочия и не уважает мусульманскую веру, возмущение подстрекаемой муллами толпы — привели к трагическому исходу. 30 декабря 1829 года русское посольство было разгромлено, и все его сотрудники, кроме одного, растерзаны толпой. Труп вазир-мухтара опознали лишь по ране, когда-то полученной на дуэли с Якубовичем.

Контрибуция за содеянное оказалась легкой. Из Тегерана в Петербург была отправлена делегация, которая привезла в подарок российскому императору огромный алмаз «Шах» (теперь он хранится в Алмазном фонде России), жемчужное ожерелье, древние манускрипты. После напыщенной речи посла Николай I будто бы произнес всего одну фразу: «Я предаю вечному забвению злополучное тегеранское происшествие».

Прах Грибоедова по воле жены доставили в Тифлис. По пути с этой печальной процессией встретился путешествующий по Кавказу другой поэт.

«Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. „Откуда вы?“ — спросил я их. „Из Тегерана“. — „Что вы везете?“ — „Грибоеда“. Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» — так описал последнюю встречу с автором «Горя от ума» А. С. Пушкин в очерковой книге «Путешествие в Арзрум» (некоторые историки считают, что такая встреча была невозможна, но Пушкин придумал ее, чтобы высказать важные мысли о Грибоедове и его судьбе).

Воспоминания о редких встречах и оценки личности и литературного таланта Грибоедова перерастают у Пушкина в печальные размышления об особенностях русской национальной жизни, которым было посвящено «Горе от ума».

«Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую, несносную улыбку, когда случалось им говорить о нем, как о человеке необыкновенном.

Люди верят только славе и не понимают, что между ними может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в „Московском телеграфе“. Впрочем, уважение наше к славе происходит, может быть, от самолюбия: в состав славы входит и наш голос.

Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда с своею молодостию и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздной рассеянностью, уехал в Грузию, где пробыл восемь лет в уединенных, неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия „Горе от ума“ произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами.

Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил... Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неравного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна.

Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...» («Путешествие в Арзрум», 1831).

Безутешная вдова Нина Чавчавадзе через месяц родила недоношенного ребенка, который сразу же умер, прожила еще тридцать лет, так и не выйдя замуж, а на могиле Грибоедова в Тифлисе начертана составленная ею надпись: «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя!»

Пушкинский некролог-воспоминание и эпитафия жены стали самыми глубокими, трогательными и точными памятниками Грибоедову. И конечно, таким памятником драматическому поэту осталось «Горе от ума».

Мы молоды и верим в рай —

И гонимся и вслед и вдаль

За слабо брезжущим виденьем.

(«Прости, отечество», 1828 (?))

Основные даты жизни и творчества

1795 (по другим сведениям — 1790), 4 (15) января — родился в Москве.

1806–1808 — учеба на словесном отделении Московского университета.

1812–1816 — военная служба.

1817 — начало службы в Коллегии иностранных дел.

1817, 2 (14) ноября — четверная дуэль.

1818–1822 — служба в Закавказье и Персии.

1820 — возникновение замысла «Горя от ума».

1823–1824 — отпуск, жизнь в Москве и Петербурге, завершение «Горя от ума», публикация фрагментов в альманахе «Русская Талия» (7–10-го явления 1-го действия и 3-е действие).

1826 — арест по делу декабристов, освобождение с очистительным аттестатом.

1828 — приезд в Петербург с текстом Туркменчайского мирного договора, назначение министром-резидентом в Персию.

1828, 22 августа (3 сентября) — венчание в Тифлисе с Ниной Чавчавадзе.

1829, 30 января (11 февраля) — гибель в Тегеране.

«Горе от ума»

(1823–1824)

Дом как мир: грибоедовская Москва

Оставив Москву после окончания университета, Грибоедов редко возвращался в нее. В 1818 году, по пути в Персию, он увидел родной город в двойном свете, ностальгическим и трезвым взглядом: воспоминания о детстве столкнулись с новой реальностью. «В Москве всё не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному, а притом „несть пророк без чести, токмо в отечестве своем, в сродстве и в дому своем“. Отечество, сродство и дом мой в Москве. Все тамошние помнят во мне Сашу, милого ребенка, который теперь вырос, много повесничал, наконец становится к чему-то годен, определен в миссию и может со временем попасть в статские советники, а больше во мне ничего видеть не хотят» (С. Н. Бегичеву, 18 сентября 1818 г.). Тем не менее в «Горе от ума» Грибоедов стал и бытописателем, сатириком, и поэтом Москвы.

Драма, как известно, строится на развертывании действия в монологах и диалогах. Черты внешнего мира, элементы хронотопа, появляются здесь эпизодически, в ремарках и разговорах персонажей. Однако комедия Грибоедова и в данном отношении уникальна. Образ Москвы проявляется в ней «весомо, грубо зримо», в общих чертах и конкретных подробностях.

Заставочные ремарки дают общее представление о фамусовском доме, который часто представляют дворцом. На самом деле это скорее особняк барина-чиновника средней руки, к тому же стесненного в средствах.

«Гостиная, в ней большие часы; справа дверь в спальню Софии» (д. 1). В этой гостиной развертываются первые три действия, однако за счет других деталей атмосфера ее меняется: «Все двери настежь, кроме спальни к Софии. В перспективе раскрывается ряд освещенных комнат» (д. 3).

В четвертом действии, после окончания бала, действие перемещается в другое место, к выходу: «У Фамусова в доме парадные сени; большая лестница из второго жилья, к которой примыкают многие побочные из антресолей; внизу справа (от действующих лиц) выход на крыльцо и швейцарская ложа; слева, на одном же плане, комната Молчалина».

В репликах пространство фамусовского дома конкретизируется. Хлестова называет молчалинскую комнату «чуланчиком» (д. 4, явл. 8). Упоминание о совместной игре Молчалина и Софьи на фортепьяно, напротив, позволяет понять, что ее покои состоят из двух комнат: инструмент не мог стоять прямо в спальне. Названы также кабинет Фамусова и портретная (зал, где висят портреты предков). Дом делится на две части: мужскую и женскую: «А! знать, ко мне пошел в другую половину». На ночь окна дома изнутри запираются ставнями: «Ну что бы ставни им отнять».

Даже людей другой эпохи атмосфера фамусовского дома провоцировала на воспоминания. К. С. Станиславский, игравший Фамусова в спектакле Московского Художественного театра (1906, 1914), достраивал пространство грибоедовской пьесы в воображении: «Чтобы подробнее рассмотреть жизнь дома, можно приотворить дверь той или другой комнаты и проникнуть в одну из

половин дома, хотя бы, например, в столовую и прилегающие к ней службы: в коридор, в буфет, в кухню, на лестницу и проч. Жизнь этой половины дома в обеденное время напоминает растревоженный муравейник. Видишь, как босые девки, сняв обувь, чтобы не замарать барского пола, шныряют по всем направлениям с блюдами и посудой. Видишь оживший костюм буфетчика без лица, важно принимающего от буфетного мужика кушанья, пробуящего их со всеми приемами гастронома, прежде чем подавать блюда господам. Видишь ожившие костюмы лакеев и кухонных мужиков, шмыгающих по коридору, по лестнице. Кое-кто из них обнимает ради любовной шутки встречающихся по пути девок. А после обеда все затихает, и видишь, как все ходят на цыпочках, так как барин спит, да так, что его богатырский храп раздается по всему коридору. <...> Потом, когда стемнеет, видишь в конце длинной анфилады комнат светящуюся точку, которая перелетает с места на место, точно блуждающий огонек. Это зажигают лампы. Тусклые огоньки карселей <старинных ламп> загораются там и сям по всем комнатам, и создается приятный полумрак. <...> Потом воцаряется ночная тишина; слышишь, как шлепают туфли по коридору. Наконец кто-то в последний раз мелькнет, скрывается в темноте, и все затихает. Только издали с улицы доносится стук сторожа, скрип запоздавших дрожек да заунывный окрик часовых: „Слушай!.. послуши-вай!.. посмотри-вай!..“» (К. С. Станиславский. «Работа над ролью. „Горе от ума“»).

Жизнь за стенами фамусовского дома тоже представлена в конкретных деталях. Чацкий иронизирует по поводу аристократического «Английского клуба». Фамусов упоминает Кузнецкий Мост, место французских модных лавок, привлекавших модниц и разорявших отцов и мужей. Скалозуб косноязычно говорит о московских расстояниях, из-за которых древнюю столицу называли большой деревней («дистанции огромного размера»).

Но дело не только в деталях хронотопа. Образы постоянных жителей, гостей, знакомых фамусовского дома создают представление обо *всей Москве*, в которой наиболее отчетливо проявляются закономерности русской жизни накануне одного из самых значительных исторических переломов XIX века.

Время действия комедии определяется достаточно четко. Очевидно, что это десятилетие между окончанием Отечественной войны и восстанием декабристов. Это отстроившаяся после московского пожара («пожар способствовал ей много украшенью»), но сохраняющая свои традиции новая старая столица («дома новы, но предрассудки стары»).

Хронологические рамки «Горя от ума», однако, можно одновременно и сузить, и расширить.

В финале Фамусов угрожает отправить слуг «на поселенье», но такая ссылка, как заметили исследователи, с 1802 до 1823 года была запрещена. Эта деталь позволяет отнести действие пьесы к зиме 1823–1824 годов, то есть календарь пьесы практически совпадает с работой над комедией.

Однако это узкое календарное время — один зимний день вполне определенного года — художественно расширяется до изображения в комедии целой исторической эпохи, о чем хорошо сказал И. А. Гончаров: «Как картина, она, без сомнения, громадна. Полотно ее захватывает длинный период русской жизни — от Екатерины до императора Николая. В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы. <...> В картине, где нет ни одного бледного пятна, ни одного постороннего, лишнего штриха и звука, —

зритель и читатель чувствуют себя и теперь, в нашу эпоху, среди живых людей. И общее, и детали — все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену, со всей теплотой и со всем „особым отпечатком“ Москвы, — от Фамусова до мелких штрихов, до князя Тугоуховского и до лакея Петрушки, без которых картина была бы неполна» («Милльон терзаний»).

Причину же выбора барской Москвы как модели русской жизни объяснил позднее, уже в нашем веке, историк: «Что выделяло Москву во всей остальной России, делало ее незаменимой для развертывания событий национальной русской комедии? <...> Москва отличалась одним общепризнанным качеством: в ней наиболее ясно проявлялись самые общие принципы устройства дворянского мира, без петербургских или оренбургских крайностей. В Москве значение родственных связей, чинов и денег выступало в некой неразрывности и гармонии. Объективная картина повседневной жизни дворянской России естественнее всего выявлялась именно в Москве» (Е. Н. Цимбаева. «Художественный образ в историческом контексте»).

После «Горя от ума» понятие *грибоедовская Москва* стало нарицательным.

Для большинства героев пьесы это привычное место обитания. Отношение же к Москве главного героя, Чацкого, вернувшегося в город после скитаний, резко меняется.

Он спешит сюда полный надежд. «Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен? / Когда ж постранствуешь, воротисься домой, / *И дым отечества нам сладок и приятен!*» (д. 1, явл. 7) — произносит Чацкий при первом появлении на сцене. Курсивом Грибоедов выделяет чужое слово, немного измененную цитату из Державина.

Герой возвращается в Москву как в любезное отечество. Здесь его ждут любимая девушка, другие, памятные с детства, люди, дом, в который, вопреки всяким приличиям, можно ворваться ранним утром. «Ах! Боже мой! ужли я здесь опять, / В Москве! У вас! да как же вас узнать!» (д. 1, явл. 7).

История отрезвления, разочарования Чацкого — всего за один день! — и становится сюжетом пьесы.

Карикатуры и портреты: 25 глупцов?

Один из самых важных комментариев к «Горю от ума» — письмо Грибоедова другу юности П. А. Катенину. Катенин чего-то не понял и многое не принял в комедии, и Грибоедов подробно, шаг за шагом, объясняет свой замысел, заканчивая это письмо-статью замечательным афоризмом: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно».

Прежде всего автор в полемике с Катениным четко формулирует *конфликт* комедии: «Ты находишь главную погрешность в плане, — мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка, сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас, грешных, был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека), и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...»

Затем Грибоедов переходит к особенностям *изображения персонажей*: «„Характеры портретны“ <Это цитата из Катенина. — И. С.>. Да! и я, коли не имею таланта Мольера, то, по крайней мере, чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако,

есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь» (Грибоедов — П. А. Катенину, первая половина января — 14 февраля 1825 г.).

К умному и здравомыслящему человеку мы обратимся позднее, а пока разберемся с глупцами, карикатурами, портретами и характерами.

«Я тебя породил, я тебя и убью», — говорит Тарас Бульба в гоголевской повести. В настоящем, особенно реалистическом произведении порожденные авторским воображением герои становятся настолько свободными, что существенно ограничивают авторские права. Автор без насилия над их характером и художественной логикой не может изменить их судьбу по личному усмотрению.

Цифра 25 появилась в письме, скорее всего, как живописное округление. Среди «действующих» в афише значатся 23 человека, исключая Чацкого, но включая шесть дочерей Тугоуховских. Если же добавить к Петрушке упомянутых в той же афише «несколько говорящих слуг», «множество гостей всякого разбора и их лакеев при разъезде», «официантов» да еще так называемых внесценических персонажей, то число получится много больше.

Эти персонажи выстраиваются в своеобразную пирамиду: просто упоминаемые (внесценические) или появляющиеся герои без речей — эпизодические (главным образом гости на балу) — и второстепенные, однако охарактеризованные достаточно подробно (если все-таки считать главным героем одного Чацкого).

Что же думал сам автор о способах их изображения?

Карикатурой Грибоедов называет образы, которые обычно обозначают как *типы*: представленные какой-то одной психологической или моральной чертой. *Портрет* же — это не зарисовка с натуры, изображение реального человека (хотя подобных прототипов отыскивали в Москве для многих грибоедовских героев), а многосторонняя, психологически сложная характеристика. Портрет, в сущности, синоним понятия *характер*.

Говоря об отсутствии в комедии карикатур, Грибоедов, конечно, имел в виду персонажей третьей группы. Что же касается не появляющихся на сцене лиц и появляющихся на балу гостей, то они даны как раз карикатурно, характеризуются какой-то одной чертой (причем не обязательно комической).

В семье Горичей характеристики разделены.

Наталя Дмитриевна — долго не выходявшая замуж и наконец достигшая цели московская барышня. В этом смысл обмена репликами с Чацким. «Моложе вы, свежее стали; / Огонь, румянец, смех, игра во всех чертах», — иронизирует по старой памяти Чацкий. «Я замужем», — прерывает его героиня. И Чацкий сразу же меняет тон: «Давно бы вы сказали!»

Бывший друг Чацкого Платон Михайлович — теперь муж-подкаблучник, с тоской вспоминающий о прежней военной жизни, но неспособный избавиться от навязчивой заботы жены. «Мой муж, прелестный муж», — щебечет героиня. «Ваш шпиц, прелестный шпиц», — позднее невольно спародировал эту реплику Молчалин. «Да, брат, теперь не так... <... > Теперь, брат, я не тот...» — с тоской повторяет Горич (д. 3, явл. 6).

Глухой князь Тугоуховский и его жена хлопочут в поисках женихов для своих шести дочерей. «Вот то-то детки: / Им бал, а батюшка таскайся на поклон; / Танцовщики ужасно стали редки!..» (д. 3, явл. 7).

Старуха Хлестова — злобная сплетница, подхватывающая клевету, вероятно похожая на упоминаемую в финале княгиню Марью Алексевну, мнения которой так боится Фамусов.

Карикатура еще на одного персонажа дана в монологе Платона Михайловича: «Я правду об тебе порасскажу такую, / Что хуже всякой лжи...», «...человек он светский, / Отъявленный мошенник, плут: / Антон Антоныч Загорецкий. / При нем остерегись: переносить горазд, / И в карты не садись: продаст» (д. 3, явл. 9).

Похожая карикатура внесценического персонажа возникает в монологе Репетилова (хотя герой называет ее портретом): «Ночной разбойник, дуэлист, / В Камчатку сослан был, вернулся алеутом, / И крепко на руку нечист» (д. 4, явл. 4). Прототип, знакомый Пушкина, Федор Толстой, узнал себя в этой карикатуре и «уточнил» на одной из рукописей «Горя от ума»: «„В Камчатку черт носил“ — ибо сослан никогда не был; „в картишках на руку нечист“ — для верности портрета сия поправка необходима, чтоб не подумали, что ворует табакерки со стола; по крайней мере, я думал отгадать намерение автора».

Сходным образом охарактеризованы и другие гости на балу, включая злобных безымянных господина Н. и господина Д.

Наиболее монументальной фигурой среди карикатур оказывается полковник Скалозуб, «золотой мешок», который «метит в генералы». Он действительно глупец, практически каждая реплика которого обнаруживает непонимание ситуации, ограниченность, прямолинейность. Даже его попытка рассказать анекдот кончается конфузом: он забывает анекдотическую пуанту, точку, ключевую реплику. (Хотя у юмора этого персонажа есть поклонники. «И Скалозуб, как свой хохол закрутит... шутить и он горазд», — восхищается Лиза.)

Однако четверо других персонажей, перечисленных в начале афиши, а также Репетилов представляют уже не карикатуры, а портреты.

«Кстати, что такое Репетилов? в нем 2, 3, 10 характеров. Зачем делать его гадким? довольно, что он ветрен и глуп с таким простодушием; довольно, чтоб он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях», — защищал Пушкин героя от автора (А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.).

Действительно, образ Репетилова, который в значительной степени определяет четвертое действие пьесы, вовсе не сводится ни к глупости, ни тем более к гадости. Кроме замеченного Пушкиным простодушия, в герое есть и неудачный карьеризм («Женился наконец на дочери его, / Приданого взял — шиш, по службе — ничего. / Тесть немец, а что проку?»; д. 4, явл. 5), и «уничиженье», смирение перед умными людьми (всех членов своего кружка он оценивает выше, чем себя), и бескорыстный энтузиазм, увлеченность передовыми идеями (хотя эти идеи он понимает поверхностно), и «сердце доброе».

Репетилов — единственный, кто не сразу поверил в сумасшествие Чацкого: «Какая чепуха!.. Вранье... Химеры». Но, даже подчинившись общему мнению, оправдывая тем самым этимологию своей французской фамилии («Мсьё Репетилов, что вы! / Да как вы! Можно ль против всех!»), Репетилов не злорадствует, как другие, а сочувствует Чацкому: «Ах! Чацкий! бедный! вот! / Что наш высокий ум! и тысяча забот! / Скажите, из чего на свете мы хлопочем!» (д. 4, явл. 8).

Сцена отъезда обескураженного и растерянного Репетилова словно репетирует скорое бегство Чацкого: «Куда теперь направить путь? / А дело уж идет к рассвету. / Поди, сажай меня в карету, / Вези куда-нибудь» (д. 4, явл. 9).

Репетиллов — один из первых в русской литературе персонажей-двойников главного героя. Потом к этому приему будут прибегать Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Чехов. Однако Репетиллов по отношению к Чацкому — не злая пародия, а простодушное поддразнивание.

Лиза — тоже не просто верная служанка, выполняющая поручения барыни, спасающая ее в трудные минуты. Она красива, остроумна, в некоторых сценах воспринимается как подруга и даже невольная соперница Софьи. В то же время она хорошо понимает свое истинное положение, старается уклониться от конфликтов в фамусовском доме и мечтает о своем скромном счастье. «Ах! от господ подалей; / У них беды себе на всякий час готовь, / Минуй нас пуще всех печалей / И барский гнев, и барская любовь» (д. 1, явл. 2). — «Ну! люди в здешней стороне! / Она к нему, а он ко мне, / А я... одна лишь я любви до смерти трушу. — / А как не полюбить буфетчика Петрушу!» (д. 2, явл. 14).

Еще сложнее портреты отца Софьи и ее избранника.

Павел Афанасьевич Фамусов (от *лат.* fama — «молва» или *famouse* — «известный») далеко не исчерпывается своей фамилией. Таковы вообще особенности второстепенных персонажей в грибоедовской комедии. Давая им, в соответствии с классицистской традицией, карикатурно-однозначные фамилии-клички, Грибоедов одновременно наделяет их противоречивым психологическим обликом, превращает карикатуры в портреты.

Фамусов, конечно, боится молвы и весьма словоохотлив. Но он и барин, помещик, старающийся вести в Москве патриархальный образ жизни: давать балы, отдавать приказы, угрожать слугам. Он — чиновник, который формально относится к своим обязанностям («Обычай мой такой: / Подписано, так с плеч долой»; д. 1, явл. 4) и в то же время использует службу в личных целях («Как станешь представлять к крестикшу ли, к местечку, / Ну как не порадеть родному человечку!...»; д. 2, явл. 5).

Однако одновременно он представлен и любящим отцом, который ищет для своей дочери выгодную партию, и пожилым ловеласом, который не прочь полюбезничать со служанкой, и консерватором-наставником, дающим Чацкому уроки чинопочитания.

Любопытно, что поэт А. А. Фет, перечитывая комедию, отождествлял себя именно с Фамусовым: «Купил себе „Горе от ума“ и схожу с ума от этой прелести. Новей и современной вещи я не знаю. Я сам — Фамусов и горжусь этим» (С. В. Энгельгардт, 20 января 1876 г.).

Аналогично обстоит дело с Молчалиным. Его робкое безмолвие («При батюшке три года служит, / Тот часто без толку сердит, / А он безмолвием его обезоружит»; «Молчит, когда его бранят!»; д. 3, явл. 1) оборачивается то лицемерием и игрой во влюбленного в отношениях с Софьей, то презрительной откровенностью и наглостью в общении со служанкой (только Лизе Алексей Степаныч решается рассказать о напутствии отца; д. 4, явл. 12), то снисходительной поучительностью в диалоге с Чацким («Нет-с, свой талант у всех... — У вас? / — Два-с: / Умеренность и аккуратность»; д. 3, явл. 3), то низостью и трусостью в финале пьесы.

Молчалин — грибоедовский хамелеон, который с легкостью меняет маски и заставляет каждого человека увидеть в нем тот образ, который этому человеку нужен. Но он в значительной степени вынужден к такому поведению обстоятельствами.

Чацкий приезжает в Москву как в родной дом. Его здесь все знают: старуха Хлестова «за уши его дирала, только мало», он насмешничает над старыми знакомыми.

Безродный и беспородный разночинец Молчалин взят Фамусовым из Твери. Он живет в каморке под лестницей и в любую минуту может потерять свое зыбкое благополучие. Приспособленчество — единственная возможность для Молчалина выжить в этом чужом и чуждом мире.

«Образ Молчалина настолько нетрадиционен, что никак не укладывается ни в амплу героя-любownika, даже ложного, ни в амплу лицемера. Грибоедов разоблачает в нем не ничтожность подобных личностей, но российскую государственную систему, которая охотнее выдвигает бесталанных прислужников, а не людей с умом и душой. Молчалин в этом не виноват. Он — просто тип штатского служащего, который делает карьеру благодаря точному выполнению требований среды: чем он пустее и ничтожнее, тем более пустой и ничтожной представляется эта среда» (Е. Н. Цимбаева. «Художественный образ в историческом контексте»).

Наконец, Софья Павловна Фамусова — наиболее сложный портрет, характер пьесы. «Горе от ума» иногда даже называют «пьесой Софьи». Все персонажи, кроме Софьи и Чацкого, *раскрываются* в комедии.

Софья *развивается*, переживает драматическую эволюцию, изменяется в течение одного дня.

Пушкин утверждал, что Софья «начертана неясно». Долгое время критики видели в героине властную, самодурную дочь своего отца, рискующую своей репутацией ради ничтожного человека, провоцирующую сплетню о сумасшествии Чацкого, словом, полностью принадлежащей к «лагерю Фамусова».

Одна из статей, реабилитирующих грибоедовскую героиню, появилась через 75 лет после создания комедии и по-адвокатски называлась «В защиту С. П. Фамусовой». Критик напоминал о превратностях любви: «Виновата в том, что не любит? Доблестна потому, что не любит? Да разве можно говорить о вине и заслугах в этой области, где воистину все совершается „рассудку вопреки, наперекор стихиям“?»

Разве не в том заключается величайшая на земле трагедия, что крупный благородный человек, часто герой, часто гений, находится во власти женщины ничтожной, пошлой, но и бесконечно властной над ним, а женщина чистая и прекрасная отдает свою душу ничтожному мужчине?» (С. В. Яблоновский. «В защиту С. П. Фамусовой», 1909).

Не забудем, что во время расставания с Чацким Софье было всего четырнадцать лет и жизнь в доме отца не могла способствовать ни ее умственному, ни ее нравственному развитию.

Тем не менее, в отличие от большинства других персонажей комедии, плывущих по течению, безвольных, живущих по правилам, подчиняющихся принятым нормам и предрассудкам (а ведь к ним относятся не только Скалозуб и Молчалин, но и друг Чацкого, недавний смелый воин Платон Михайлович Горич), Софья в комедии *рискует* и *выбирает*.

Она влюбляется в Молчалина, с возможным уроном для репутации назначает ему ночное свидание, яростно защищает свой выбор в стычках с Чацким, в этой защите не останавливается даже перед клеветой, а в финале, увидев истинное лицо Молчалина, так же бесстрашно и безрассудно отвергает его («Молчите, я

на все решусь <...> / Отстаньте, говорю, сейчас, / Я криком разбуду всех в доме / И погублю себя и вас»; д. 4, явл. 12).

Выбор Софьи остается загадкой. Но самостоятельность этого выбора безусловна, и героиня в полной мере расплачивается за него. Грибоедов, как мы помним, выделял Софью из общего ряда, видя в ней девушку «неглупую». Более определенно о характере и драме Софьи написал И. А. Гончаров: «Вообще к Софье Павловне трудно отнестись не симпатично: в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее и Чацкий. После него она одна из всей этой толпы напрашивается на какое-то грустное чувство, и в душе читателя против нее нет того безучастного смеха, с каким он расстается с прочими лицами. Ей, конечно, тяжелее всех, тяжелее даже Чацкого, и ей достается свой „милльон терзаний“» («Милльон терзаний»).

В каком же смысле в комедии на одном полюсе конфликта оказывается «25 глупцов»? Ведь Репетиллов, Фамусов, Лиза, тем более Софья — вовсе не глупы в привычном смысле слова. Философы, однако, говорят о разуме практическом, бытовом, житейском, позволяющем человеку ориентироваться, существовать среди людей, и разуме высоком, «чистом», который устремлен к познанию истины и делает человека *homo sapiens*.

Таким разумом — *умом* — наделен в комедии только главный герой. Он смотрит на жизнь не с точки зрения личных выгод и страстей, но хочет понять историю и человека, чтобы найти в мире свое место.

Русский странник: ум с сердцем не в ладу

Ранее уже цитировалось мнение Грибоедова о конфликте комедии: «...Девушка, сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку... этот человек, разумеется, в противуречии с обществом, его окружающим...»

Похожим образом размышлял В. К. Кюхельбекер, перечитывая пьесу друга в крепостном каземате: «В „Горе от ума“, точно, вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам; тут, точно, нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод, нет того, что в драматургии называется интригою. Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники» (В. К. Кюхельбекер. Дневник. 8 февраля 1833 г.).

Грибоедов почти ничего не говорит о предшествующей жизни Чацкого. Можно лишь догадываться, где, в каком «полку» герой встречался с Горичем, почему произошел его «разрыв» с министрами, откуда он примчался, за сорок пять часов проделав «верст больше седьмисот».

Однако очевидно, что его странствия были не только географическими перемещениями, но и *духовными изменениями*. *Новый Чацкий*, каким он возвращается из своего странствия, с первых же мгновений оказывается чуждым, представляется странным *старой Москве*.

Но этот общий конфликт конкретизируется в двух сюжетных планах комедии: видя равнодушие Софьи, Чацкий пытается выяснить, кто же является избранником любимой девушки, но быстро обнаруживает свою

принципиальную несовместимость с идеалами и образом жизни московского, фамусовского общества.

Личный конфликт и конфликт идеологический, мировоззренческий определяют развитие действия грибоедовской комедии.

Эту особенность «Горя от ума» увидел и четко сформулировал И. А. Гончаров: «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какою-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому „миллиону терзаний“, под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия. <...> Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел» («Миллион терзаний»).

В отношениях с Софьей Чацкий проявляет себя как близорукий влюбленный, ослепленный страстью и не верящий ни изменениям, которые произошли с любимой девушкой, ни ее выбору.

Первые же реплики демонстрируют как силу его чувства, так и глубину разочарования:

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног.
(*С жаром целует руку.*)

Ну поцелуйте же, не ждали? говорите!
Что ж, ради? Нет? В лицо мне посмотрите.
Удивлены? и только? вот прием! <...>

Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше седьмисот пронесся, — ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз —
И вот за подвиги награда!
Последующие объяснения Чацкого с Софьей строятся на попытках понять причину ее холодности и угадать имя ее избранника. Для Софьи эти расспросы-допросы становятся все более мучительными и в конце концов провоцируют ее на клевету о сумасшествии героя, которая возникает из бытового понимания слова, из оговорки в мгновенном, кинжальном обмене репликами с господином Н. (художественный эффект достигается тем, что почти каждый стих делится на две реплики). «— Вы в размышленьи. / — Об Чацком. — Как его нашли по возвращеньи? / — Он не в своем уме. — Ужли с ума сошел? / — Не то чтобы совсем... — Однако есть приметы? / — Мне кажется. — Как можно в эти леты! / — Как быть! / (*В сторону.*) Готов он верить! / А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себя примерить?» (д. 3, явл. 14).

Почему же Чацкий до последнего мгновения, до того, как он случайно узнает правду, не может в эту правду поверить? При всей своей страстности и уме он убежден, что любовь подчиняется каким-то рациональным законам.

На иронические похвалы Скалозубу («Но Скалозуб? вот загляденье: / За армию стоит горой / И прямизною стана, / Лицом и голосом герой...») Софья отвечает столь же остроумно и однозначно: «Не моего романа» (д. 3, явл. 1).

Эта позиция понятна Чацкому, но он продолжает собственное следствие: «Не вашего? кто разгадает вас?» (д. 3, явл. 1).

Сразу после этого разговора происходит беседа с Молчалиным, которая приводит Чацкого к выводу, что «умеренный и аккуратный», осторожный, услужливый чиновник еще меньше подходит на роль избранника Софьи. «С такими чувствами! с такой душою, / Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!» (д. 3, явл. 3).

Ставя превыше всего ум, Чацкий так же рационалистически верит в ум сердца: умная девушка, какой он считает Софью, не может полюбить ни такого глупца и солдафона, как Скалозуб, ни такого глупца и лакея, как Молчалин.

Лишь в конце комедии он убеждается, что любовь подчиняется каким-то другим законам, непостижимым даже для высокого ума (по принципам, не реализованным обманутой Софьей, в общем, живет семья Горичей: «Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей, / Высокий идеал московских всех мужей»).

«Высшее значение», идеологический конфликт «Горя от ума» Гончаров сформулировал следующим образом: «Образовались два лагеря, или, с одной стороны, целый лагерь Фамусовых и всей братии „отцов и старших“, с другой — один пылкий и отважный боец, „враг исканий“. Это борьба за жизнь и смерть, борьба за существование, как новейшие натуралисты определяют естественную смену поколений в животном мире» («Мильон терзаний»).

Эта борьба, выявляющая уже не личные пристрастия героя, но его общественные убеждения, развертывается уже не в диалогах с Софьей и Молчалиным. Участниками второго сюжета становятся, наряду с Чацким, прежде всего Фамусов и Репетилов. И форма его выражения тоже меняется: главным изобразительным средством становятся монологи Чацкого.

Монолог и диалог в пьесе часто имеют разные функции. Диалог, короткие и более пространные реплики, движет действие. Монолог словно останавливает его, позволяя не только более подробно охарактеризовать героя, но и высказать его общие взгляды на жизнь и тем самым прояснить авторскую позицию. Право на монолог в классической пьесе имеют немногие: главный герой, персонаж-резонер, иногда — отрицательный герой, антагонист главного, раскрывающий свою низкую душу.

В «Горе от ума» право на монолог получают, кроме Чацкого, Фамусов, Репетилов и отчасти Молчалин, причем их монологи носят бытовой, приземленный характер, представляя, в сущности, расширенные реплики бытового сюжета. Чацкий же в своих главных высказываниях отталкивается от быта, переходя к общим размышлениям об устройстве русской жизни и жизни вообще.

У главного героя есть три таких ключевых «идеологических» монолога, которые спровоцированы обстоятельствами, являются ответом на вызов другого лагеря и имеют свою внутреннюю тему.

Назидательный рассказ Фамусова о екатерининском вельможе, сделавшем карьеру унижением, шутовством перед императрицей («Упал он больно, встал здорово... / В чины выводит кто и пенсии дает? / Максим Петрович! Да! Вы, нынешние, — нутка!»), вызывает ответное размышление Чацкого о различии «века нынешнего и века минувшего». «Прямой был век покорности и страха», — возражает Чацкий. Он уверен, что время «пылкого раболепства» осталось в далеком прошлом («Свежо предание, а верится с трудом») и на его стороне не только новое поколение, но даже новые властители: «Хоть есть охотники

поподличать везде, / Да нынче смех страшит и держит стыд в узде; / Недаром жалуют их скупко государи» (д. 2, явл. 2).

Однако он получает от Фамусова первый снежный ком обвинений, которые потом будут с удовольствием повторять другие персонажи: «Ах! боже мой! он карбонари! — Опасный человек! — Он вольность хочет проповедать! — Да он властей не признает! — И знать вас не хочу, разврата не терплю» (д. 2, явл. 2).

Финал комедии подготавливается уже в этом первом серьезном столкновении Фамусова и Чацкого. «Век минувший» вовсе не минул, отстроенная после войны старая Москва боится и не хочет принимать странного человека: «Строжайше б запретил я этим господам / На выстрел подъезжать к столицам» (д. 2, явл. 2).

Второе развернутое высказывание Чацкого снова спровоцировано Фамусовым в его разговоре со Скалозубом. Продолжая нахваливать московские нравы — хлебосольство, преклонение перед иностранцами, любовь к военным, власть женщин-патриоток, — он вызывает самый резкий ответ Чацкого, который уже не противопоставляет, а скорее уравнивает века, обнажая истинное лицо законодателей этой благополучной жизни: «к свободной жизни их вражда непримирима», «грабительством богаты», «пиры и мотовство», «прошедшего житья подлейшие черты». Пределом нравственного падения становятся бытовые факты крепостного права: распродажа поодиночке, без родителей, детей-танцоров и даже обмен верных слуг на борзых собак (д. 2, явл. 5).

Последний аналитический монолог Чацкого появляется в финале третьего действия. Встреча с «французиком из Бордо», который с ужасом собирался в дикую, «варварскую» Россию, а встретил в ней привычную среду («ни звука русского, ни русского лица»), вызывает у Чацкого размышления о двух народах внутри одного. У них нет между собой даже общего языка как в переносном, так и в прямом смысле. Ироническое описание подражателей, сменивших «и нравы, и язык, и старину святую, / И величавую одежду на другую, / По шутовскому образцу», завершается афористической выношенной мыслью-мечтой: «Воскреснем ли когда от чужевластья мод? / Чтоб умный, бодрый наш народ / Хотя по языку нас не считал за немцев».

Протест против крепостного права, сохранение национальных особенностей, свобода выражения мнений, общая нравственная атмосфера жизни без грабительства, подличанья, раболепства пред власть имущими, военными, иностранцами — такова система взглядов, которая возникает в суждениях Чацкого.

Она во многом совпадала с общественной программой людей, которые через полтора года после завершения комедии выйдут на площадь и станут *декабристами*. «Образ Чацкого, меланхолический, ушедший в свою иронию, трепещущий от негодования и полный мечтательных идеалов, появляется в последний момент царствования Александра I, накануне восстания на Исаакиевской площади; это — декабрист, это — человек, который завершает эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю... которой он не увидит», — четко сформулирует Герцен мысль об исторических прототипах грибоедовского героя и их судьбе («Новая фаза русской литературы», 1864).

Однако далеко не все были согласны с этой точкой зрения. В уме Чацкого, точнее, в способах его демонстрации в пьесе усомнился уже Пушкин. «Теперь вопрос. В комедии „Горе от ума“ кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий и благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с

Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобными» (А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.).

В этом вопросе с поэтом спорят исследователи. Они показывают, что многие будущие декабристы именно так вели себя в светских салонах и кружках: демонстративно нарушали светские приличия, открыто проповедовали свои идеи, рассматривая это не как «метание бисера», а как поиск сторонников, привлечение новых людей.

«Современники выделяли не только „разговорчивость“ декабристов — они подчеркивали также резкость и прямоту их суждений, безапелляционность приговоров, „неприличную“ с точки зрения светских норм, тенденцию называть вещи своими именами <...> их постоянное стремление высказывать без обиняков свое мнение, не признавая утвержденного обычаем ритуала и иерархии светского речевого поведения. <...> Декабрист не удовлетворяется тем, чтобы про себя, в уме своем, отрицательно оценить любое проявление „века минувшего“. Он гласно и публично называет вещи своими именами, „гремит“ на балу и в обществе, поскольку именно в таком назывании видит освобождение человека и начало преобразования общества. Поэтому прямолинейность, известная наивность, способность попадать в смешные, со светской точки зрения, положения так же совместима с поведением декабриста, как и резкость, гордость и даже высокомерие» (Ю. М. Лотман. «Декабрист в повседневной жизни»).

Но Пушкин, всего лишь однажды прослушав комедию в чтении приехавшего в Михайловское И. И. Пущина, тонко заметил другую особенность комедии, которую не замечали другие. Грибоедов не отождествляет себя с главным героем. Создатель комедии — «очень умный человек», видящий и знающий о жизни больше, чем герой. Симпатизируя Чацкому, Грибоедов изображает его объективно, ставит героя в такие положения, где проявляются не только сильные стороны его характера, где он предстает не только — пусть оскорбленным — победителем.

Об этом, между прочим, свидетельствует смена заглавия комедии. «Горе уму» однозначно противопоставляло Чацкого остальным «глупцам». «Горе от ума» — формула обоюдоострая. Человек может страдать и от собственного ума, а не только от преследования окружающих.

Замеченное Пушкиным «метание бисера» было не ошибкой автора, а входило в его художественную задачу. Грибоедов не только объединяется с героем, но временами отдаляется от него, смотрит на него со стороны.

Первый из цитированных монологов сопровождается выкриками заткнувшего уши, чтобы не слышать ужасных слов, Фамусова, которого с трудом возвращает к реальности появление слуги с известием о приезде Скалозуба. Задолго до появления Тугоуховских Чацкий и Фамусов оказываются в ситуации диалога глухих, и авторская насмешка здесь относится не только к испуганному староверу.

Второй обличительный монолог Чацкого строится на сходном приеме. Фамусов снова испугался — и напрасно, потому что Скалозуб неожиданно увидел в герое соратника в неприязни к столичным гордецам-военным: «Мне нравится, при этой смете / Искусно как коснулись вы / Предубеждения Москвы /

К любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам» (д. 2, явл. 6). Снова перед нами диалог глухих: «публичное название вещей своими именами» оказывается непонятым, воспринимается Скалозубом как привычная салонная светская болтовня.

Аналогичный контекст создает Грибоедов и для монолога о французике из Бордо. Выношенные мысли о русском народе и национальном своеобразии завершаются авторской ремаркой: «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам».

Финальный монолог Чацкий начинает с той же идеи непонимания, не физической, а духовной глухоты: «Не образумлюсь... виноват, / И слушаю, не понимаю, / Как будто все еще мне объяснить хотят, / Растерян мыслями... чего-то ожидаю». А подтверждается это чувство комическим и совершенно не имеющим отношения к подлинному смыслу слов героя возмущением Фамусова, завершающим пьесу:

Безумный! что он тут за чепуху молот!

Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно!

А ты меня решила уморить?

Моя судьба еще ли не плачевна?

Ах! Боже мой! что станет говорить

Княгиня Марья Алексевна!

Обобщающий смысл пьесы и судьбы главного героя, как и многое другое, хорошо пояснил И. А. Гончаров: «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей, в свою очередь, смертельный удар качеством силы свежей.

Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в пословицу: „Один в поле не воин“. Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва.

Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим. <...>

Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого — и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела — будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне — ни группировались люди, им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета „учиться, на старших глядя“, с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к „свободной жизни“ вперед и вперед — с другой» («Милльон терзаний»).

Фамусов, Скалозуб, Хлестова, неведомая княгиня Марья Алексеевна, даже Платон Михайлович Горич поддерживают устои этого мира, живут, как жили отцы и деды. Молчалин, человек со стороны, приспосабливается к нему, также мечтая стать его частью. Софья пытается жить по-иному, проявляет свою волю, но разделяет многие общие ценности и предрассудки. Повторяющий чужие мнения Репетилов «шумит», сотрясает воздух, но его болтовня никому не опасна и не интересна.

Лишь Чацкий способен увидеть со стороны, оценить и понять московский мир. Он действительно *странник*, причем в двух смыслах: человек, вернувшийся из странствий, и странный человек, иностранец в собственной стране и бывшем доме.

И конечно, он *с ума сшедший* — отказывающийся, в отличие от других героев комедии, от практического ума, от собственных выгод во имя выражения своих мыслей и заботы об общем благе.

В биографической части главы цитировалась легендарная, апокрифическая грибоедовская фраза о ста прапорщиках, которые хотят изменить государственный быт России. Чацкий в Москве вообще один. Ему находят

соратников лишь среди внесценических персонажей: двоюродного брата Скалозуба, который оставил службу и «в деревне книги стал читать», да племянника княгини Тугоуховской, который «чинов не хочет знать». П. А. Вяземский утверждал, что Грибоедов не увидел и не показал другую Москву, город мыслящих людей, будущих декабристов. Но даже если бы в комедии такой персонаж появился, это не изменило бы общей расстановки сил.

Для Грибоедова важно именно то, что его благородный мыслитель оказывается в одиночестве. Многое понимая, Чацкий до поры до времени не замечает силы вещей, инерции обыденной жизни, механизмов практического разума, которому нет дела до его прозрений, сомнений и обличений, который заботится лишь о собственных выгоде и благополучии.

Авторская позиция Грибоедова в «Горе от ума» объективна и неоднозначна. «Очень умный человек» Грибоедов демонстрирует ограниченность высокого «чистого» ума своего героя. Насмешки Чацкого над другими персонажами оборачиваются против него. И оканчивается «Горе от ума» не на драматическом монологе («Вон из Москвы!»), а на комической реплике взволнованного и перепуганного Фамусова, который последнее высокое прозрение и презрение Чацкого воспринимает как бытовое происшествие, московский скандал вроде истории о поседевшей от досады тетке или гонявшейся за мужчинами покойнице-жене.

«В „Горе от ума“ смех является трижды, диалектически: это смех Чацкого над толпой дураков, смех этой толпы над Чацким, поскольку она в своем праве и ему некуда от нее уйти, наконец, смех автора — ирония самого положения вещей, пришедшая к своему самопознанию. <...> „Горе от ума“ есть кризис смеха, переходящего в стон „страждущей души“» (М. А. Лифшиц. «Горе от ума»).

Философы называют подобную ситуацию-перевертыш иронией истории.

В развитии сюжета «Горя от ума» сладкий «дым Отечества» оказывается для Чацкого отравляющим чадом (недаром первоначальная фамилия героя — *Чадский*), а пьеса меняет свой первоначально заявленный жанр. «Центр комедии — в комичности положения самого Чацкого, и здесь комичность является средством трагического, а комедия — видом трагедии», — заметил Ю. Н. Тынянов («Сюжет „Горя от ума“»).

Получая право на трагедию, Чацкий встает в ряд с трагическими персонажами, вечными образами мировой литературы. «Чацкий — самый героический и светлый тип в нашей литературе. Одного его можно поставить наряду с мировыми типами Гамлета, короля Лира, маркиза Позы <герой драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос»>, Фауста. Особенно он близок к Гамлету. <...> Несчастье его, как и Чацкого, — было родиться с возвышенной душой в обществе низком и растленном. Окруженный злодейством, Гамлет тщетно ищет в душе своей столь же слепой злобы: он слишком велик, чтобы биться равным оружием, его гений составляет его несчастье. Таких людей, как Гамлет и Чацкий, объявляют безумцами — с их вдохновением, с их глубокой и нежной душой! Им объявляют войну, и они изнемогают в борьбе с обступившей их тьмой» (М. О. Меньшиков. «Оскорбленный гений»).

Однако этой трансформацией жанровые превращения «Горя от ума» не исчерпываются.

Сценическая поэма: вошло в пословицу

В комедии легко обнаруживаются черты классицистской драмы, которые современники Грибоедова долгое время считали общими признаками

драматического жанра (литературоведы даже обнаруживают прямую связь Грибоедова с комедией Мольера «Мизантроп»).

События «Горя от ума» происходят в один день (единство времени) в доме Фамусова (единство места) и связаны с разочарованием Чацкого в Софье и московской жизни вообще (единство действия).

Многие персонажи носят по-классицистски «говорящие» фамилии, и некоторые, как мы уже отмечали, оправдывают их, охарактеризованы по одной психологической черте или физическому свойству.

В сюжетном развитии «Горя от ума» обнаруживаются и характерные для классической комедии условные приемы: внезапная встреча (Чацкого и Горича), подслушивание (Чацкого и Софьи).

Привычной для драматургии классицизма была и стихотворная речь.

Однако связь комедии с требованиями классицизма формальна и присутствует лишь в той степени, в какой отвечает общим требованиям драматического искусства.

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», — заметил Пушкин, начиная разбор грибоедовской комедии (А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.). Грибоедов, как мы помним, утверждал, что пишет (как и живет) свободно.

Он нарушал «законы», если они противоречили его замыслу, и создавал законы собственные. Не случайно, завершив работу, автор назвал «Горе от ума» даже не комедией, а «сценической поэмой» («Заметка по поводу „Горе от ума“», 1824–1825).

Большое место в сюжете заняли персонажи вроде бы ненужные для развития фабулы. Особенно наглядна в этом смысле роль Репетилова в четвертом действии.

Репетилов и другие второстепенные герои, как мы уже отмечали, перерастают свои говорящие фамилии и из условных комедийных масок первого любовника, его противника-антагониста, влюбленной девушки, благородного отца, ловкой служанки-наперсницы превращаются в полноценные характеры, создающие коллективный образ современной грибоедовской Москвы.

Дополнительным, четвертым признаком классицистской драмы считалось единство языка: все персонажи должны были говорить в усредненной, общелитературной манере.

Это единство Грибоедов нарушает столь же решительно. Почти все его герои имеют индивидуальные речевые характеристики: однообразно, с трудом, часто невпопад выражается Скалозуб; безудержно, бесконтрольно льется речь Репетилова; вальяжен по-московски, по-стариковски добродушен Фамусов; остра на язык, иронична Лиза (к ней даже попала одна из первоначальных реплик Чацкого).

Диапазон речевой характеристики Чацкого особенно разнообразен и очень велик. Чацкий в кратких репликах смеется и издевается, в его разговорах с Софьей речи пылкого влюбленного сменяются недоверием и удивлением, в монологах появляются лиризм и патетика. Но объединяет всех персонажей (даже глупцов!) афористичность, точность, красота изъяснения мыслей и чувств, которой наделил их автор.

«Все действующие лица „Горя от ума“, от главного героя до самого второстепенного персонажа, живут и действуют в одной и той же атмосфере живого, идиоматически окрашенного, острого, бойкого и меткого русского слова. <...> Поговорочный материал в „Горе от ума“ творится репликами всех

действующих лиц, главных и второстепенных, положительного (Чацкого), нейтральных и отрицательных, так что он составляет своего рода естественную стихию, в которой развивается сценическая речь комедии» (Г. О. Винокур. «„Горе от ума“ как памятник художественной речи»).

Стих комедии, разностопный ямб, в котором одна стихотворная строка часто делится на две или даже три реплики, приобретает у Грибоедова невиданную для русской литературы свободу и естественность. «Представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов или, лучше сказать, рифм переменил, теперь гладко, как стекло <...> живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались», — рассказывает он другу о последнем этапе работы над комедией (С. Н. Бегичеву, июнь 1824 г.).

Кажется, что автору «Горя от ума» проще было писать не прозой, а стихами и говорить от чужого лица, создавать характеры легче, чем писать лирические стихотворения.

«О стихах я не говорю, половина — должны войти в пословицу», — сразу же заметил Пушкин. В современных словарях «крылатых слов» и «литературных цитат» количество грибоедовских «пословиц» действительно велико — от 60 до 160. В этом смысле из писателей XIX века ему уступает даже басенный Крылов. Только Пушкин в большей мере обогатил русскую речь, но ведь он написал множество произведений в разных жанрах, а не одну стихотворную комедию.

Не случайно «Горе от ума» называют «памятником русской художественной речи» (Г. О. Винокур).

Но «живыми как жизнь» оказались не только грибоедовские афоризмы, но и грибоедовские персонажи.

Странная комедия: странствия во времени

Сюжет грибоедовской комедии завершен, но финал ее открыт и провоцирует новые вопросы. Где найдет Чацкий *уголок оскорбленному чувству*? Что произойдет с ним через несколько месяцев, когда российская история в очередной раз переломится? Удастся ли продолжить карьеру Молчалину? Как сложится судьба Софьи? Выполнит ли Фамусов свою угрозу отправить дочь «в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов»? И какую партию теперь он станет искать для нее? В конце концов, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» о скандале, случившемся в фамусовском доме?

Читательские вопросы к художественному произведению обычно остаются без ответа: автор сказал все, что он хотел сказать. Но другой писатель, художник, может «присвоить» чужих персонажей и начать с ними собственную игру.

Грибоедовская драма вызвала несколько литературных продолжений, авторы которых домысливали судьбы героев. Поэтесса и светская женщина Е. П. Растопчина сочинила комедию «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» (1856, опубликована в 1865 г.). В ней Софья выходит замуж за губернатора Скалозуба. Молчалин становится действительным статским советником (чин четвертого класса, равный военному генерал-майору), по-прежнему покровительствуемым Фамусовым, который заигрывает с его женой, а Лиза нянчит молчалинских детей.

Гораздо серьезнее переписал и глубже истолковал судьбы героев «Горя от ума» М. Е. Салтыков-Щедрин в цикле с грибоедовским же заглавием «В среде умеренности и аккуратности» (1874–1877).

Первая часть цикла называется «Господа Молчалины». Особенность нового облика грибоедовского героя Салтыков передает в короткой истории-анекдоте:

«Я видел однажды Молчалина, который, возвратившись домой с обаянными бессознательным преступлением руками, преспокойно принялся этими самыми руками разрезать пирог с капустой.

— Алексей Степаныч! — воскликнул я в ужасе, — вспомните, ведь у вас руки...

— Я вымыл-с, — ответил он мне совсем просто, доканчивая разрезать пирог...»

Сатирик объясняет характер Молчалина с позиций, близких грибоедовским: «Вот каковы эти „и другие“, эти чистые сердцем, эти довольствующиеся малым Молчалины, которых игнорирует история, над благодушием которых умиляются современники... <...> Дело в том, что Молчалины не инициаторы, а только исполнители, не знающие собственных внушений. <...> „Изба моя с краю, ничего не знаю“ — вот девиз каждого Молчалина. И чем ярче горит этот девиз на лбу его, тем прочнее и защищеннее делается его существование» (гл. 1).

Однако в развитии салтыковского сюжета Молчалин предстает фигурой сложной, даже трагической. Осторожного, всячески избегающего конфликтов героя все-таки настигнет история и постигнет возмездие. В конце цикла Салтыков предсказывает, что «настоящую казнь» господам Молчалиным принесут дети, которые откажутся от образа жизни и заветов отцов и выберут путь борьбы, путь не Молчалина, а Чацкого. Названный в честь Фамусова сын Молчалина Павел, возможно, станет революционером-народником и окажется в тюрьме или на каторге (здесь Салтыков-Щедрин использует реалии своего времени).

Зато к Чацкому Салтыков-Щедрин беспощаден, продолжая его судьбу уже не в драматическом, а сатирическом духе (причем о нем рассказывает как раз Молчалин). «Сам Александр Андреевич впоследствии сознался, что погорячился немного. Ведь он таки женился на Софье-то Павловне, да и как еще доволен-то был!»

Чацкий становится директором департамента «Государственных Умопомрачений», потом его сменяет в этой должности Репетилов. Загорецкий, подчиненный и родственник Чацкого, после его смерти начинает оспаривать завещание: «Вот видишь ли, Александр-то Андреич хоть и умный был, а тоже простыня-человек. Всю жизнь он мучился, как бы Софья Павловна, по смерти его, на бобах не осталась, — ну и распорядился так: все имение ей в пожизненное владение отдал, а уж по ее смерти оно должно в его род поступить, то есть к Антону Антонычу. Только вот в чем беда: сам-то он законов не знал, да и с адвокатами не посоветовался. Ну и написал он в завещании-то: „а имение мое родовое предоставляю другу моему Сонечке по смерти ее“... Теперь Загорецкий-то и спрашивает: какой такой „мой друг Сонечка“?» (гл. 3).

Можно по-разному объяснять салтыковское отношение к Чацкому, однако истоки такой парадоксальной трансформации обнаруживаются в сложности созданного Грибоедовым характера.

Но чаще русская литература не продолжала сюжет «Горя от ума», а использовала грибоедовские образы. Как ранее — фонвизинские, как позднее — гоголевские, они быстро стали нарицательными, *вечными*, знакомыми «формулами» русской культуры, существующими под другими именами.

«От грибоедовских типов пойдут, постепенно вырождаясь, гоголевские, тургеневские, гончаровские, — замечал критик. — Разве Фамусов в миниатюре не повторен в образе Сквозника-Дмухановского? Молчалин разве не представляет прямого предка Чичикова? Скалозуб со временем превратится в

Собакевича, а Репетилов в Хлестакова. Благородный Чацкий повторится в некоторой мере в Евгении Онегине, Печорине и особенно в Рудине, а Платон Михайлович в Тентетникове <герой второго тома «Мертвых душ»> или Илье Ильиче Обломове» (М. О. Меньшиков. «Оскорбленный гений»).

«Горе от ума» использовалось в культурном быту в самых неожиданных ситуациях. Долгое время театральные труппы в провинциальной России набирались с учетом грибоедовской пьесы. Если среди актеров хорошо «расходились», распределялись все роли, значит с таким составом можно было сыграть почти весь театральный репертуар.

Даже в начале ХХI века журналисты рассуждали о выборах президента России, сравнивая кандидатов с грибоедовскими персонажами: «слишком умный» Чацкий не понравится народу, говорливый и развязный Репетилов тоже не вызовет симпатий, а вот «умеренный и аккуратный» Молчалин привлечет многих, потому что в его молчаливости и загадочности каждый человек предполагает собственные мысли и желания.

Драматургический ХIХ век начинается «Горем от ума». Дом Фамусова расширяется до пределов «грибоедовской Москвы» (так называлась книга М. О. Гершензона), которая становится картиной русской жизни на одном из важнейших исторических переломов. Скандал в фамусовском доме предвещает исторический разрыв, который растянулся почти на все ХIХ столетие.

Через восемьдесят лет историко-культурный сюжет завершится: обитатели другой дворянской усадьбы, правда уже не московской, а провинциальной, покинут свое имение и проданный за долги дом-старичок. Чеховский «Вишневый сад» окончит ХIХ век и начнет век двадцатый.

Александр Сергеевич Пушкин
(1799–1837)

Лицей как дом: нам целый мир чужбина

Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (6 июня) 1799 года в семье незаурядной. Предки отца, отставного чиновника Сергея Львовича Пушкина, были родовитыми дворянами, игравшими существенную роль в русской истории. Несколько Пушкиных принимали участие в возведении на трон династии Романовых. «Родов дряхлеющих обломов / (И по несчастью не один), / Бояр старинных я потомок <...> Водились Пушкины с царями; / Из них был славен не один», — гордо утверждал Пушкин в «Моей родословной» (1830).

Мать, Надежда Осиповна, урожденная Ганнибал, — внучка знаменитого сподвижника Петра I, эфиопа Абрама Петровича Ганнибала, который станет главным героем так и не оконченного пушкинского романа «Арап Петра Великого».

Но «преданья русского семейства», свою родословную Пушкин оценит лишь позднее. В жизни ребенка они помогали мало.

У Пушкина были старшая сестра Ольга и младший брат Лев. Отец мало занимался семьей. Светские развлечения занимали его больше, чем домашние дела. В его характере странно сочетались бесхозяйственность и скупость, флегматичность и вспыльчивость. Через два с половиной десятилетия, когда Пушкин окажется в ссылке в Михайловском, Сергей Львович после серьезной ссоры напишет письмо псковскому губернатору с просьбой заключить сына в

крепость «для спокойствия отца и своего собственного». Правда, письмо так и не было отправлено.

Красавица-мать, светская женщина, которая вела дом, тоже отличалась вспышками раздражения и к тому же не очень любила старшего сына. Самым главным человеком для Пушкина в детстве стала нянька, воспитавшая всех детей и отказавшаяся уйти из семьи, даже когда получила вольную. Образ Арины Родионовны, любящей, заботливой, знающей множество песен и сказок, не раз появится в пушкинских стихах.

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!

Одна в глуши лесов сосновых

Давно, давно ты ждешь меня.

(«К няне», 1826)

Эти строки замечательно прокомментировала М. И. Цветаева: «Слово „подруга“ — самое любовное из всех — впервые прозвучало мне, обращенное к старухе. <...> Да, что знаешь в детстве — знаешь на всю жизнь, но и: чего не знаешь в детстве — не знаешь на всю жизнь. Из известного же с детства: Пушкин из всех женщин на свете больше всего любил свою няню <...>. Из „К няне“ Пушкина я на всю жизнь узнала, что старую женщину — потому что родная — можно любить больше, чем молодую — потому что молодая и даже потому что — любимая. Такой нежности слов у Пушкина не нашлось ни к одной» («Мой Пушкин»).

Дядя будущего поэта, Василий Львович Пушкин, был литератором-дилетантом. Большой известностью среди современников пользовалась его поэма «Опасный сосед», ее героя Пушкин потом упомянет в «Евгении Онегине». Когда в столице открылось новое учебное заведение — лицей — и родители по протекции хорошего знакомого, А. И. Тургенева, смогли устроить туда сына, именно В. Л. Пушкин привез племянника в столицу.

Пушкин успешно выдержал экзамен. 19 октября 1811 года в присутствии императора Александра I состоялось торжественное открытие Царскосельского лицея. Это деяние Пушкин всегда оценивал как выдающееся событие александровского царствования, соизмеримое с победой над Наполеоном.

Ура, наш царь! так! выпьем за царя.

Он человек! им властвует мгновенье.

Он раб молвы, сомнений и страстей;

Простим ему неправогоненье:

Он взял Париж, он основал Лицей.

(«19 октября», 1825)

Лицейский день стал для поэта одним из самых важных жизненных рубежей:

«Благослови, ликующая муза, / Благослови: да здравствует Лицей!»

Ю. М. Лотман, написавший одну из лучших пушкинских биографий, так оценивает роль лицея в жизни Пушкина: «Детство он вычеркнул из своей жизни. Он был человек без детства. <...> Детство, однако, — слишком важный этап в самосознании человека, чтобы его можно было бы вычеркнуть, ничем не заменив. Заменой мира детства, мира, к которому человек, как правило, обращается всю жизнь как к источнику дорогих воспоминаний, мира, в котором он узнает, что доброта, сочувствие и понимание — норма, а зло и одиночество — уродливое от нее отклонение, для Пушкина стал лицей» (Ю. М. Лотман. «А. С. Пушкин. Биография писателя»).

Лицей был задуман для решения важной государственной задачи. Его основали в Царском Селе, летней императорской резиденции, потому что здесь первоначально предполагалось обучать царских детей, Николая и Константина. Сложись все чуть иначе, и будущий император Николай I мог оказаться пушкинским соучеником (он был всего на три года старше).

Но царских детей решено было образовывать иным путем, а на первый курс закрытого мужского привилегированного учебного заведения зачислили тридцать воспитанников, которые впоследствии продемонстрировали широкий спектр разнообразных занятий и отношений к государственной службе. Среди лицеистов оказались успешные чиновники вроде верного слуги Николая I М. А. Корфа или государственного канцлера А. М. Горчакова и будущие декабристы И. И. Пущин и В. К. Кюхельбекер, моряки, литераторы, обычные сельские помещики и петербургские обыватели.

Благодаря лицеисту из № 14 (в этой комнате Пушкин прожил все лицейские годы) первый выпуск навсегда остался *пушкинским*.

Сосед Пушкина из № 13 и «друг бесценный» на всю жизнь И. И. Пущин вспоминал о встрече с генералом Милорадовичем (он погибнет на Сенатской площади во время выступления декабристов). Увидев человека в лицейском мундире и узнав, кто это, Милорадович так прокомментировал ответ: «Да, это не то, что университет, не то, что кадетский корпус, не гимназия, не семинария — это... Лицей!»

Лицейская программа была широкой и неопределенной. Учителя, среди которых было много профессоров, известных ученых, преподавали обычные для гимназий словесность и риторику, историю, географию и математику. Пушкин с благодарностью вспоминал первого директора лицея В. Ф. Малиновского (он внезапно умер в 1814 году) и его преемника Е. А. Энгельгардта, профессора нравственных и политических наук А. П. Куницына и профессора философских наук А. И. Галича.

Лицеисты изучали несколько древних и новых языков. Но одновременно их обучали танцам и фехтованию, плаванию и верховой езде. Воспитанники издавали свои журналы и печатались в журналах уже существующих, влюблялись, устраивали шалости, мечтали о будущей карьере. Лицей оказался островом нормальной юношеской жизни; между прочим, это было единственное закрытое заведение, где были запрещены телесные наказания.

Через год после открытия лицея началась Отечественная война. Память об идущих на битву за родину войсках стала для Пушкина и других лицеистов первым опытом патриотизма, который навсегда вошел в состав «лицейского духа». «Жизнь наша лицейская сливается с политической эпохой народной жизни русской: приготавлилась гроза 1812 года, — вспоминал И. И. Пущин. — Эти события сильно отразились на нашем детстве. Началось с того, что мы провожали все гвардейские полки, потому что они проходили мимо самого Лицея; мы всегда были тут, при их появлении выходили даже во время классов, напутствовали воинов сердечною молитвой, обнимались с родными и знакомыми; усатые гренадеры из рядов благословляли нас крестом. Не одна слеза тут пролита!» (И. И. Пущин. «Записки о Пушкине»).

Пущин отметил также особое положение Пушкина в лицейской среде, объясняемое его характером. «Пушкин с самого начала был раздражительнее многих и потому не возбуждал общей симпатии: это удел эксцентрического существа среди людей. Не то чтобы он разыгрывал какую-нибудь роль между нами или поражал какими-нибудь особенными странностями, как это было в

иных; но иногда неуместными шутками, неловкими колкостями сам ставил себя в затруднительное положение, не умея потом из него выйти. <...> В нем была смесь излишней смелости с застенчивостью, и то и другое невпопад, что тем самым ему вредило. Бывало, вместе промахнемся, сам вывернешься, а он никак не сумеет этого уладить. Главное, ему недоставало того, что называется тактом. <...> Чтоб полюбить его настоящим образом, нужно было взглянуть на него с тем полным благорасположением, которое знает и видит все неровности характера и другие недостатки, мирится с ними и кончает тем, что полюбит даже и их в друге-товарище. Между нами как-то это скоро и незаметно устроилось» (И. И. Пущин. «Записки о Пушкине»).

Лицейские прозвища Пушкина — Француз и Егоза. В них, однако, не отразилось то главное, что произошло с Пушкиным в лицее и определило его жизнь. В лицее Пушкин почувствовал себя Поэтом.

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне.
(«Евгений Онегин», гл. 8, строфа I)

Словесность и риторика входили в круг лицейских предметов. Многие лицеисты писали стихи, помещали их не только в собственных рукописных, но и серьезных журналах. Однако место Пушкина быстро определилось как центральное, что признали не только его товарищи. Уже в 1814 году в основанном Н. И. Карамзиным журнале «Вестник Европы» было опубликовано послание «К другу стихотворцу», первое произведение Пушкина, правда подписанное еще не настоящей фамилией: Александр Н. к. ш. п. Позднее Пушкин становится членом литературного общества сторонников Н. М. Карамзина «Арзамас».

Символическая «передача лиры» произошла в январе 1815 года, когда на лицейский экзамен приехал легендарный Гаврила Романович Державин. «Державина видел я только однажды в жизни, но никогда того не забуду. Это было в 1815 году, на публичном экзамене в Лицее. <...> Державин был очень стар. <...> Экзамен наш очень его утомил. <...> Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблестали; он преобразился весь. Разумеется, читаны были его стихи, разбирались его стихи, поминутно хвалили его стихи. Он слушал с живостью необыкновенной. Наконец вызвали меня. Я прочел мои Воспоминания в Царском Селе, стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояния души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... — Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли» («Table talk» <Застольные разговоры>).

В октябре 1811 года в лицей поступил никому не известный подросток из хорошей семьи. В июне 1817 года оканчивал лицей юноша, не просто осознавший свое призвание, но воспринимавшийся как надежда русской литературы (хотя по успехам он оказался двадцать шестым из двадцати девяти выпускников).

Лицей стал одним из самых трогательных пушкинских воспоминаний. Он заменил Пушкину дом. Он оказался пушкинской поэтической колыбелью. Из лицея Пушкин вынес культ дружбы, которая прочнее любви, выше идейных разногласий, важнее служебных успехов.

Благодаря пушкинским стихам лицей превратился в культурный миф, поэтическую легенду, притягательный образец для следующих поколений.

Судьбу лицея определили случай и история. «Гроза двенадцатого года» на миг объединила Россию, сформировала оптимистический и привлекательный образ будущего. Когда это время ушло, стал другим и лицей. Следующим поколениям лицеистов достались легенды о первом выпуске и прозаическое настоящее. М. Е. Салтыков-Щедрин, выпускник XIII курса (1838–1844), уже не сохранил о своей alma mater поэтических воспоминаний. Он тоже писал стихи, но теперь в лицее поощрялось лишь благонамеренное творчество, и будущему сатирику приходилось «укрывать свои стихотворные детища в сапоге».

Пушкин, конечно, идеализировал лицейские годы, но ему, как и другим лицеистам, было что идеализировать, было что вспоминать.

Как важно, чтобы у каждого в жизни случился свой Лицей!

Счастье странствий: Крым, Молдавия, Одесса

После окончания лицея Пушкин три года провел в Петербурге. Уже через четыре дня после лицейского экзамена он был зачислен в Коллегию иностранных дел (вместе с Кюхельбекером и через несколько дней после Грибоедова). Однако, в отличие от будущего автора «Горя от ума», служба не привлекала поэта и не требовала от него особых усилий. Он не хотел и не добился карьерных успехов. Чиновником десятого класса, коллежским секретарем, Александр Пушкин оставался много лет, вплоть до получения — уже в зрелом возрасте — звания камер-юнкера, которое считал оскорбительным.

Пушкину снова пришлось жить с переехавшими в Петербург родителями, в унизительной бедности, когда отец отчитывал даже за деньги, потраченные на извозчика. Но тем не менее переход от строгой, регламентированной жизни в лицее к свободе, шуму, разнообразию впечатлений столичной жизни был очень резок и сказался на строе всей пушкинской жизни. На смену увлеченному поэзией Французу-Егозе является образ «гуляки праздного», кутилы, игрока, светского человека, участника литературных обществ и дружеских кружков, в которых политические вопросы обсуждались «между лафитом и клико».

Первый биограф Пушкина П. В. Анненков после бесед со многими пушкинскими современниками через сорок лет так описывал его петербургскую жизнь: «С неутомимой жаждой наслаждений бросился молодой Пушкин на удовольствия столичной жизни. <...> Предприимчивое удальство и молодечество, необыкновенная раздражительность, происходившая от ложного понимания своего достоинства и бывшая источником многих ссор; беззаботная растрата ума, времени и жизни на знакомства, похождения и связи всех родов — вот что составляло основной характер жизни Пушкина, как и многих его современников. Он был в это время по плечу каждому — вот почему до сих пор можно еще встретить людей, которые сами себя называют друзьями Пушкина, отыскивая права свои на это звание в общих забавах и рассеяностях эпохи».

Петербургский период пушкинской жизни, безусловно, отразился в описаниях первой главы «Евгения Онегина». В эти годы Пушкин услышал одно предсказание, которому поверил (он вообще верил в приметы и в 1821 году написал об этом стихотворение) и о котором потом рассказывал разным

знакомым. Гадалка на кофейной гуще, старая немка, будто бы предсказала поэту: «Ты будешь два раза жить в изгнании; ты будешь кумиром своего народа; может быть, ты проживешь долго; но на 37-м году жизни берегись белого человека, белой лошади или белой головы».

В петербургские годы Пушкин писал много меньше, чем в лицее или позднее, в вынужденных странствиях. Но в это время окончательно обнаружилось, что поэтическое слово определяет его судьбу.

После написания последней главы поэмы «Руслан и Людмила» он получает еще один знак поэтического признания: знаменитый В. А. Жуковский дарит ему портрет с надписью «Победителю ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму „Руслан и Людмила“. 1820, марта 26, Великая пятница».

Так еще раз повторилась ситуация «передачи лиры»: крупнейшие поэты предшествующих эпох, Державин и Жуковский, увидели в Пушкине своего наследника.

Сверстники же Пушкина относились к его творчеству не только с энтузиазмом, восторгом, но даже с некоторой завистью и ревностью, смягченными, однако, шутливым тоном. П. А. Вяземский (1792–1878), прочитав пушкинское послание к Жуковскому, напишет адресату: «Стихи чертенка-племянника чудесно хороши. *В дыму столетий!* Это выражение — город. Я все отдал бы за него, движимое и недвижимое. Какая бестия! Надобно нам посадить его в желтый дом: не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших... Знаешь ли, что и Державин испугался бы *дыма столетий*? О прочих и говорить нечего...» (В. А. Жуковскому, 25 апреля 1818 г.). (Любопытно, что строфу с этим выражением Пушкин даже не включит в окончательную редакцию послания, таких «городов» у него было без числа.)

Среди немногочисленных произведений, написанных в послелицейском Петербурге, наряду с легкой сказочной поэзией «Руслана и Людмилы» и дружескими посланиями были и политически острые стихотворения: ода «Вольность» (1817), послание «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819), эпиграммы не только на литературных противников, но и политических деятелей, включая императора Александра I. Эти тексты сделались популярными у будущих декабристов, но их не могли не заметить и государственные люди.

Доносы на Пушкина привлекли внимание самого царя. Однако первоначальное решение сослать поэта в Сибирь или на Соловки не осуществилось не только потому, что Александр не хотел терять репутацию либерала, но из-за хлопот многочисленных пушкинских друзей и знакомых. За Пушкина вступились Карамзин, Жуковский, Ф. Глинка. Важную роль сыграло и прямодушное поведение поэта во время следствия.

Предупрежденный друзьями, Пушкин уничтожил опасные рукописи, но потом, вызванный к петербургскому генерал-губернатору М. А. Милорадовичу, сделал странное «рыцарское» предложение: «„Граф! Все мои бумаги сожжены! — у меня ничего не найдется на квартире, но если угодно, все найдется *здесь* (он указал пальцем на свой лоб). Прикажете подать десь <24 листа> бумаги, я напишу все, что когда-либо написано *мною* (разумеется, кроме печатного), с *отметкою*, что мое и что разошлось *под моим именем*“. Подали бумаги. Пушкин сел и писал, писал... и написал целую тетрадь.

Император не стал отменять прощение, данное от его имени Милорадовичем, но все же не оставил поэта без наказания — высылки из Петербурга, оформленной как перевод по службе: „Но коли так, мы распорядимся иначе:

снарядить Пушкина в дорогу, выдать ему прогоны и, с соответствующим чином и с соблюдением возможной благовидности, отправить на службу на Юг!“» (Ф. Н. Глинка. «Письмо к И. П. Бартеневу с воспоминаниями о высылке А. С. Пушкина из Петербурга в 1820 году»).

«Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих: авось полуденный воздух оживит мою душу», — пожаловался Пушкин товарищу-поэту, не предполагая, что его желание осуществится так скоро (П. А. Вяземскому, не позднее 21 апреля 1820 г.).

Через две недели, 6 мая 1820 года, он покинул Петербург — на шесть долгих лет.

Так называемая южная ссылка состояла из трех существенно различающихся периодов, поэтому биограф Пушкина А. В. Тыркова-Вильямс назвала ее *южной трилогией*.

До места службы Пушкин добирался целых полгода. Прибыв в Екатеринослав в распоряжение генерала Инзова, поэт сразу же отпросился в отпуск по болезни и отправился странствовать по Кавказу и Крыму, большую часть времени — вместе с семейством героя Отечественной войны генерала Н. Н. Раевского. С сыновьями генерала его связывали дружеские отношения (хотя Александру позднее будет посвящено стихотворение «Демон», 1823), в дочерей Екатерину и Марию он был по-разному влюблен (Марии Николаевне, будущей жене декабриста С. Г. Волконского, посвящены несколько стихотворений, поэма «Полтава» и отдельные строфы «Евгения Онегина»).

Новые пейзажи и новые люди вызывают поток поэтического вдохновения и представляют уже не только немногочисленным друзьям, но и более широкой читательской публике Пушкина-романтика, образ которого будет сопровождать поэта до самой смерти. На корабле по пути из Феодосии в Гурзуф Пушкин напишет элегию «Погасло дневное светило...», ставшую визитной карточкой его романтической лирики.

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

<...>

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей.

(«Погасло дневное светило...», 1820)

Послесловием к элегии станет прозаический отрывок, которым сопровождалась публикация поэмы «Бахчисарайский фонтан»: «Проснувшись, увидел я картину пленительную: разноцветные горы сияли; плоские кровли хижин татарских издали казались ульями, прилепленными к горам; тополи, как зеленые колонны, стройно возвышались между ими; справа огромный Аюдаг... и кругом это синее, чистое небо, и светлое море и блеск, и воздух полуденный...

В Юрзуфе жил я *сиднем*, купался в море и объедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского Lazzarone <бедняка, бездельника>. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря — и заслушивался целые часы. В двух

шагах от дома рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество» («Отрывок из письма»).

Крым навсегда останется для Пушкина счастливой, обетованной землей, эдемом, раем. «Среди моих мрачных сожалений меня прельщает и оживляет одна лишь мысль о том, что когда-нибудь у меня будет клочок земли в Крыму», — напишет он через десять лет любимой женщине (К. А. Собаньской, 2 февраля 1830 г.). Мечта так и не сбылась.

В сентябре 1820 года начинается вторая часть *южной трилогии*: Пушкин наконец приезжает к месту службы в Кишинев, где находилась канцелярия генерала Инзова, и три года остается в этом городе, предаваясь не столько служебным, сколько поэтическим делам и бытовым увлечениям.

Кишиневская жизнь Пушкина на фоне лицейской или недавней петербургской казалась бедной, едва ли не убогой. Но это не мешало ему писать, творить. Знакомый поэта, писатель А. Ф. Вельтман, оставил живописное описание быта, из которого росла пушкинская поэзия: «Пушкин по приезде жил в доме наместника. Кажется, в 1822 году было сильное землетрясение в Кишиневе; стены дома треснули, раздались в нескольких местах; генерал Инзов принужден был выехать из дома, но Пушкин остался в нижнем этаже. Тогда в Пушкине было еще несколько странностей, быть может неизбежных спутников гениальной молодости. Он носил ногти длиннее ногтей китайских ученых. Пробуждаясь от сна, он сидел голый в постеле и стрелял из пистолета в стену. Но уединение посреди развалин наскучило ему, и он переехал жить к Алексееву. Утро посвящал он вдохновенной прогулке за город, с карандашом и листом бумаги; по возвращении лист был исписан стихами, но из этого разбросанного жемчуга он выбирал только крупный, не более десяти жемчужин; из них-то составлялись роскошные нити событий в поэмах: „Кавказский пленник“, „Разбойники“, начало „Онегина“ и мелкие произведения, напечатанные и ненапечатанные» (А. Ф. Вельтман. «Воспоминания о Бессарабии»).

В Кишиневе были окончены, написаны или задуманы южные поэмы «Кавказский пленник» (1820), «Братья-разбойники» (1821–1822), «Бахчисарайский фонтан» (1820–1823), «Цыганы» (1824), начат «Евгений Онегин», сочинено около ста стихотворений, в том числе такие знаменитые, как «Кинжал» (1821), «Песнь о вещем Олеге» (1822), «Узник» (1822).

В июне 1823 года начинается последний акт *южной трилогии*: Пушкин добивается перевода из захолустного Кишинева в Одессу. «Я оставил мою Молдавию и явился в Европу — ресторация и итальянская опера напомнили мне старину и, ей-богу, обновили мне душу», — радостно сообщает он брату. И сразу же элегически вздыхает: «...кажется и хорошо — да новая печаль мне сжала грудь — мне стало жаль моих покинутых цепей» (Л. С. Пушкину, 25 августа 1823 г.).

Год, проведенный в «благословенных краях», позднее описан в «Отрывках из путешествия Онегина».

Бывало, пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля,
С крутого берега сбегая,
Уж к морю отправляюсь я.
Потом за трубкой раскаленной,
Волной соленой оживленный,
Как мусульман в своем раю,
С восточной гущей кофе пью.

Иду гулять. Уж благосклонный
Открыт Casino; чашек звон
Там раздаётся; на балкон
Маркёр выходит полусонный
С метлой в руках, и у крыльца
Уже сошлись два купца.

Дальше рассказывается о наслаждении цареградскими устрицами, посещении театра (Одесса здесь напоминает Петербург из первой главы «Евгения Онегина»), и завершается картина морским пейзажем, с которого когда-то начиналось пушкинское странствие в элегии «Погасло дневное светило...».

Но поздно. Тихо спит Одесса;
И бездыханна и тепла
Немая ночь. Луна взошла,
Прозрачно-легкая завеса
Объемлет небо. Все молчит;
Лишь море Черное шумит.

Шум моря сопровождает поэта от Гурзуфа до Одессы. Здесь Пушкин завершает поэму «Бахчисарайский фонтан», продолжает «Евгения Онегина», сочиняет программные стихотворения «Демон» (1823) и «Свободы сеятель пустынный...» (1823).

Жизнь поэта и здесь была не безоблачна. «В Кишиневе бедность напоминала о поэзии, в Одессе — о неоплаченных счетах», — афористически сформулировал различие второй и третьей книг южной трилогии странствий Ю. М. Лотман. Отношения с отцом, теперь уже на расстоянии, были не менее напряженными, чем тогда, когда они жили рядом в Петербурге. «Изъясни отцу моему, что я без его денег жить не могу, — жалуется Пушкин брату. — Жить пером мне невозможно при нынешней цензуре; ремеслу же столярному я не обучался; в учителя не могу идти; хоть я знаю Закон Божий и 4 первые правила — но служу и не по своей воле — и в отставку идти невозможно. — Всё и все меня обманывают — на кого же, кажется, надеяться, если не на ближних и родных. На хлебах у Воронцова я не стану жить — не хочу и полно — крайность может довести до крайности — мне больно видеть равнодушие отца моего к моему состоянию — хоть письма его очень любезны. Это напоминает мне Петербург — когда, больной, в осеннюю грязь или в трескучие морозы я брал извозчика от Аничкова моста, он вечно бранился за 80 коп. (которых верно б ни ты, ни я не пожалели для слуги)» (Л. С. Пушкину, 25 августа 1825 г.).

Однако именно в Одессе Пушкин открывает возможность «жить пером». За поэму «Бахчисарайский фонтан» он получает огромный по тем временам гонорар — 3000 рублей. «Начинаю почитать наших книгопродавцев и думать, что ремесло наше, право, не хуже другого, — радостно благодарит он П. А. Вяземского, выступившего посредником и написавшего предисловие к поэме. — Уплачу старые долги и засяду за новую поэму. Благо я принадлежу к нашим писателям 18 века: я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола» (П. А. Вяземскому, 8 марта 1824 г.).

Пушкина не подвело ремесло, но все больше тяготила служба. Отношения с новым начальником, графом М. С. Воронцовым, вопреки первоначальным надеждам, у Пушкина не сложились. В отличие от расположенного к поэту генерала Инзова, Воронцов был формалистом, заискивающим перед своим начальством и строго спрашивающим с подчиненных. Поэтические занятия Пушкина вызывали у него не сочувствие, а презрение, казались блажью,

неоправданным игнорированием служебных обязанностей. «Не странно ли, что я поладил с Инзовым, а не мог ужиться с Воронцовым; дело в том, что он начал вдруг обходиться со мною с непристойным неуважением. <...> Воронцов — вандал, придворный хам и мелкий эгоист. Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое», — с обидой и гордостью напишет Пушкин своему лицейскому «крестнику» (А. И. Тургеневу, 14 июля 1824 г.).

Что же думал о себе поэт, на какой основе строились его отношения с Воронцовым, Пушкин пояснит в другом дружеском письме: «У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница!» (А. А. Бестужеву, конец мая — начало июня 1825 г.). (Интересно, что это сильное выражение, *дьявольская разница*, во всех своих текстах Пушкин употребит еще только однажды, в применении к своей главной книге.)

Ситуация осложнялась тем, что Пушкин был влюблен в жену генерала Е. К. Воронцову (ей посвящено несколько стихотворений).

Чашу терпения генерала переполнило «дело о саранче». Отправив коллежского секретаря в служебную командировку для оценки ущерба от саранчи и мер борьбы с ней в Херсонской губернии, Воронцов будто бы получил написанный хромыми стихами шуточный отчет (скорее всего, это одна из околопушкинских легенд): «Саранча летела, летела / И села. / Сидела, сидела — все съела / И вновь улетела».

Так или иначе, поэт служебное поручение не выполнил. Воронцов был взбешен. В это же время было перехвачено письмо, где Пушкин признавался, что берет уроки «чистого афеизма» (атеизма): в России это тоже считалось преступлением. В результате он получил долгожданную отставку, но был отправлен в новую ссылку, под надзор родителей.

Пушкин отомстил графу злой и вряд ли справедливой эпиграммой: «Полумилорд, полу-купец, / Полу-мудрец, полу-невежда, / Полу-подлец, но есть надежда, / Что будет полным наконец» (1824).

А еще он попрощался с морем, замкнув тем самым в композиционное кольцо свою *южную трилогию* (но написана будет эта элегия-послание уже по воспоминаниям, в Михайловском).

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

<...>

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,

Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.
(«К морю», 1824)

Покидая Одессу 1 августа 1824 года, Пушкин не знал, что уже никогда не будет таким беззаботным, счастливым, свободным, как в этой странной ссылке-странствии.

*Дом как чужбина:
Михайловское и две столицы*

А я от милых южных дам,
От жирных устриц черноморских,
От оперы, от темных лож
И, слава богу, от вельмож
Уехал в тень лесов Тригорских,
В далекий северный уезд,
И был печален мой приезд.
(«Евгений Онегин», гл. 8, варианты)

Михайловское встретило Пушкина бедностью, тишиной и тяжелой семейной атмосферой. Поэт поначалу оказался в более сложном положении, чем в южной ссылке. Теперь надзор за ним был поручен не начальнику-генералу, а родному отцу. Сергей Львович настолько ревностно пытался выполнять поручение, что дело окончилось тяжелой семейной ссорой и желанием поэта лучше отправиться в крепость или Соловецкий монастырь.

Свое состояние в письме хорошей знакомой Пушкин определил оксюмороном *бешенство скуки* и подробнее описал свой быт, сравнив его с образом жизни героя начатого в Одессе и продолженного в Михайловском романа. «Мой отец имел слабость согласиться на выполнение обязанностей, которые во всех обстоятельствах поставили его в ложное положение по отношению ко мне; вследствие этого все то время, что я не в постели, я провожу верхом в полях. Все, что напоминает мне море, наводит на меня грусть — журчанье ручья причиняет мне боль в буквальном смысле слова, — думаю, что голубое небо заставило бы меня плакать от бешенства, но, слава богу, небо у нас сивое, а луна точная репка... Что касается соседей, то мне лишь поначалу пришлось потрудиться, чтобы отвести их от себя: больше они мне не докучают — я слышу среди них Онегиным, — и вот я — пророк в своем отечестве. Да будет так. В качестве единственного развлечения я часто вижусь с одной милой старушкой соседкой — я слушаю ее патриархальные разговоры» (В. Ф. Вяземской, конец октября 1824 г., перевод с французского).

Поздней осенью 1824 года члены семьи покинули Михайловское, и Пушкин остался один. Много времени он проводил в соседнем Тригорском, в имении упомянутой старушки-соседки П. А. Осиповой (ей, кстати, было всего сорок пять лет: представления о возрасте в начале XIX века были иными), общался с ее дочерьми, влюбился в ее племянницу А. П. Керн (ей будет посвящено стихотворение «Я помню чудное мгновенье...»).

На юге Пушкин был беззаботным чиновником. В Михайловском он оказался столь же безалаберным помещиком, даже не заменив, как его герой, старинную барщину легким оброком.

Но деревня оказалась для Пушкина опытом одиночества и творческой лабораторией. «Я чувствую, что дух мой созрел окончательно. Я могу творить», — напишет поэт знакомому (Н. Н. Раевскому-сыну, вторая половина июля 1825

г.). В Михайловском завершены «Цыганы», продолжен «Евгений Онегин» (главы 3–6), написаны поэма «Граф Нулин» и более ста стихотворений.

Главное, что создал Пушкин в это время, — народная трагедия «Борис Годунов», с которой начинается русский реализм (хотя сам Пушкин предпочитал называть ее «истинно романтической»). В ней соединяются исторически достоверное воспроизведение прошлого и изображение человеческих характеров в их противоречивости, небывалой до этого сложности.

Завершение «Бориса Годунова» вызвало восторг поэта, который не с кем было разделить. «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией, в ней же первая персона — Борис Годунов! Трагедия моя кончена, я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!» (П. А. Вяземскому, около 7 ноября 1825 г.). Однако напечатана будет «Комедия о настоящей беде московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (один из первоначальных вариантов заглавия) лишь через шесть лет: создатель не очень рассчитывал на понимание публики и, увы, оказался прав.

Пушкин жил в родных местах, но все-таки это была ссылка, которая временами так тяготила поэта, что он продумывал — вполне фантастические — планы бегства за границу. В Михайловское смогли добраться немногие друзья. Пушкина посетили бывшие лицеисты А. А. Дельвиг и А. М. Горчаков. Особенно он был рад приезду 11 января 1825 года И. И. Пущина. Этой встрече позднее посвящены стихи:

Мой первый друг, мой друг бесценный!

И я судьбу благословил,

Когда мой двор уединенный,

Печальным снегом занесенный,

Твой колокольчик огласил.

(*<И. И. Пущину>*, 1826)

Прозаический вариант этой встречи Пущин описал в воспоминаниях: «Кони несут среди сугробов, опасности нет: в сторону не бросятся, все лес и снег им по брюхо, править не нужно. Скачем опять в гору извилистою тропой; вдруг крутой поворот, и как будто неожиданно вломились с маху в притворенные ворота, при громе колокольчика. Не было силы остановить лошадей у крыльца, протащили мимо и засели в снегу нерасчищенного двора...

Я оглядываюсь: вижу на крыльце Пушкина, босиком, в одной рубашке, с поднятыми вверх руками. Не нужно говорить, что тогда во мне происходило. Выскакиваю из саней, беру его в охапку и тащу в комнату. На дворе страшный холод, но в иные минуты человек не простужается. Смотрим друг на друга, целуемся, молчим. Он забыл, что надобно прикрыть наготу, я не думал об заиндеветшей шубе и шапке. <...> Комната Александра была возле крыльца, с окном на двор, через которое он увидел меня, услышав колокольчик. В этой небольшой комнате помещалась кровать его с пологом, письменный стол, шкаф с книгами и проч. и проч. Во всем поэтический беспорядок, везде разбросаны исписанные листы бумаги, всюду валялись обкусанные, обожженные кусочки перьев (он всегда с самого Лицея писал оглодками, которые едва можно было держать в пальцах)» (И. И. Пущин. «Записки о Пушкине»).

Они беспрерывно проговорили целый день, вместе читали недавно завершенное «Горе от ума» (все оценки Пушкина были даны только на основании этого чтения), а поздно ночью расстались, как оказалось — навсегда.

14 декабря 1825 года Пущин окажется на Сенатской площади, потом будет сослан в Сибирь, откуда вернется через много лет после гибели поэта.

Восстание декабристов, в очередной раз переломившее историю России, сказалось и на пушкинской судьбе. Накануне выступления декабристов Пушкин решился наконец на тайную поездку в Петербург, но дорогу перебежал заяц, и поэт, как мы помним — верящий в приметы, вернулся домой (уже в наше время этому безвестному зайцу в Михайловском поставлен памятник). Появись Пушкин в столице, он, как выразился П. А. Вяземский, сразу мог попасть в «кипяток мятежа» и вместе с другими оказаться в Сибири. «Положительно, сибирская жизнь, та, на которую впоследствии мы были обречены в течение тридцати лет, если б и не вовсе иссушила его могучий талант, то далеко не дала бы ему возможности достичь такого развития, которое, к несчастью, и в другой сфере жизни несвоевременно было прервано», — размышлял впоследствии И. И. Пущин («Записки о Пушкине»).

Новое царствование породило у Пушкина надежду на освобождение, но письмо из Петербурга «побежденного учителя» В. А. Жуковского было безнадежным: «Что могу тебе сказать насчет твоего желания покинуть деревню? В теперешних обстоятельствах нет никакой возможности ничего сделать в твою пользу. Всего благоразумнее для тебя остаться покойно в деревне, не напоминать о себе и писать, но *писать для славы*. Дай пройти несчастному этому времени. <...> Ты ни в чем не замешан — это правда. Но в бумагах каждого из действовавших находятся стихи твои. Это худой способ подружиться с правительством» (В. А. Жуковский — Пушкину, 12 апреля 1826 г.). В черновиках «Евгения Онегина» остался рисунок виселицы с пятью повешенными и подписью: «И я бы мог как <шут>...» Последнее слово Пушкин зачеркнул.

Новый император вспомнил о нем, когда все уже было кончено: выступление подавлено, казнь пяти декабристов свершилась, несколько сотен отправлены в Сибирь.

В сопровождении фельдъегеря Пушкин был доставлен в Москву и после двухчасового разговора с царем получил свободу. Николай I объявил, что он говорил с «умнейшим человеком в России», и выразил желание быть личным пушкинским цензором. Это царское благоволение оказалось коварным: еще до обычной цензуры Пушкину приходилось долго ожидать царского решения, что затрудняло его литературные дела.

Но главное, изменилась атмосфера, которая определяла послевоенное десятилетие: ушли беззаботные развлечения, исчезли надежды на лучшее будущее. Прежний круг распался: одни пушкинские знакомые оказались в Сибири, другие делали карьеру при новом императоре.

Надо было снова начинать жизнь в изменившемся мире.

Во второй половине 1820-х годов Пушкин живет сначала в Москве, потом в Петербурге, вместе с русской армией отправляется на Кавказ, где во время путешествия в Арзрум встречает гроб с телом убитого Грибоедова, знакомится с юной московской красавицей Натальей Николаевной Гончаровой и несколько раз делает ей предложение. Получив наконец согласие, он отправляется в родовое Болдино, чтобы вступить во владение имением, отданным ему отцом как часть наследства.

Несколько месяцев ожидания счастья обернулись счастьем творчества.

Болдинская осень: ай да Пушкин...

Пушкин отправляется в Болдино не счастливым женихом, а задумавшимся о своем неопределенном будущем, сомневающимся человеком. Он поссорился с

матерью невесты. Намечавшуюся свадьбу отодвинула смерть дяди, В. Л. Пушкина, связывавшего поэта с детством, лицеем, началом литературного пути. При всем различии их литературной известности Пушкиных на Парнасе было двое, теперь племянник остался один. Единственным наследством от дяди была старинная печатка, которую он когда-то получил от своего отца. В последние годы Пушкин запечатывал ею собственные письма.

Перед отъездом он напишет другу и издателю: «Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска. Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30 лет жизни игрока. Если я и не несчастлив, по крайней мере не счастлив. Осень подходит. Это любимое мое время. Здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает, а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда. Все это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь...» (П. А. Плетневу, 31 августа 1830 г.).

Пушкин собрался провести в деревне около месяца, в итоге прожил почти три, одиннадцать недель (с 3 сентября по 30 ноября). В Нижегородской губернии началась холера, и проезд в Москву был запрещен.

Смятение, душевное беспокойство отразились в первых болдинских стихотворениях. Ранней золотой осенью (7 сентября) написаны мрачные зимние «Бесы» с безнадежным финалом: «Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине, / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...»

Но уже на следующий день (8 сентября) появляется «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») — прощание с юностью, с Егозой, Французом, Сверчком. Сохраняя в душе лишь «печаль минувших дней», предсказывая себе унылый путь, полный «труда и горя», Пушкин оканчивает стихотворение уже не безнадежностью «Бесов», а осторожной надеждой — на наслаждение гармонией и прощальную улыбку любви.

В Болдино с гармонией получилось лучше, чем с любовью. Старые и новые замыслы возникали и осуществлялись почти мгновенно. Пушкин наконец оканчивает «Евгения Онегина». С «Повестей Белкина» начинается новая русская проза. К ним примыкает «История села Горюхино». Сразу за ними возникают «опыты драматических изучений», «Маленькие трагедии». В эти же месяцы написаны «Домик в Коломне» и несколько десятков стихотворений, в том числе «Для берегов отчизны дальней...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Моя родословная».

«Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал», — признается Пушкин тому адресату, которому жаловался на грусть-тоску перед отъездом (П. А. Плетневу, 9 декабря 1830 г.). Вернувшись из Болдина, поэт вполне мог повторить те же слова, которые произнес после окончания «Бориса Годунова»: *ай да Пушкин...*

«Пожар способствовал ей много украшенью», — не подозревая о своем остроумии, говорит о Москве Скалозуб в «Горе от ума». Холерный карантин способствовал болдинской осени. Ю. М. Лотман заметил, что Пушкин мог обратить на пользу творчеству самые неблагоприятные обстоятельства. «Создается впечатление, что Александр I, сослав Пушкина на юг, оказал неоценимую услугу развитию его романтической поэзии, а Воронцов и холера способствовали погружению Пушкина в атмосферу народности (Михайловское) и историзма (Болдино)» (Ю. М. Лотман. «А. С. Пушкин. Биография писателя»).

Через три года, возвращаясь с Урала, Пушкин снова заехал в Болдино. Эти полтора месяца, вторая болдинская осень, тоже оказались удачными. Здесь была окончена «История Пугачева», написаны «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне...», повесть «Пиковая дама», стихотворение «Осень» — благодарность любимому времени года.

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 забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем...
(«Осень», 1833)

Последний раз Пушкин отправится в Болдино в 1834 году. «Вот уж скоро две недели, как я в деревне, а от тебя еще письма не получил. Скучно, мой ангел. И стихи в голову нейдут; и роман не переписываю. <...> Видно, нынешнюю осень мне долго в Болдине не прожить. Дела мои я кой-как уладил. Погожу еще немножко, не распишусь ли; коли нет — так с Богом и в путь» (Н. Н. Пушкиной, не позднее 25 сентября 1834 г.).

На этот раз осень не помогла, чудо в третий раз не повторилось.

Тем не менее выражение *Болдинская осень* навсегда осталось в русском языке как «чудное мгновенье» — время творческого подъема, вдохновения, удачи, счастья. После 1830 года каждый художник может мечтать о своей Болдинской осени.

Последний Петербург: я числюсь по России

Пушкин (как позднее Л. Н. Толстой) относится к женитьбе как к одному из важных, решающих переломов в своей судьбе. Он пишет одному из друзей: «Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. <Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах.> Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться. К тому же я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностию» (Н. И. Кривцову, 10 февраля 1831 г.).

Накануне свадьбы поэт прощался с молодостью на мальчишнике, ужине с друзьями, где читал стихи, потом так и не напечатанные. Венчание состоялось 18 февраля 1831 года. Приданое невесте и даже деньги на карету для поездки в церковь тоже давал поэт. Церемония сопровождалась плохими приметами, к которым Пушкин был так чуток: при обмене кольцами одно из них упало на пол.

После нескольких месяцев в Москве Пушкин увозит жену на лето в любимое «отечество», Царское Село, а потом поселяется в Петербурге.

В семейной жизни Пушкин пытался создать идеальный Дом, которого не было в детстве у него самого. Этот идеал предполагал простой быт, главенство мужа, основанные на доверии отношения между супругами.

«Мой идеал теперь — хозяйка, / Мои желания — покой, / *Да щей горшок, да сам большой*», — любовно-иронически описал его Пушкин накануне женитьбы в «Отрывках из путешествия Онегина» (1830).

А серьезно и грустно — в неоконченном стихотворении, прямо обращенном к жене:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.
(«*Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...*»,
1834)

Здесь наиболее отчетливо выразилась пушкинская *философия жизни*. Однако осуществлению этого идеала препятствовали слишком многие обстоятельства. И побег в «обитель дальнюю» удался Пушкину в тридцатые годы лишь однажды, во время второй болдинской осени.

Жена поэта была моложе на тринадцать лет (в этом возрасте Пушкин еще грешил в Петербурге и безумствовал в Кишиневе) и воспитана совсем в другой среде. Молодость и красота заменяли ей осмотрительность и ум. Ей нравилось блистать на балах и слыть первой красавицей Петербурга (в свете ее звали *Психеей*, Пушкин за чуть раскосые глаза прозвал ее *косой Мадонной*). Ей льстило внимание императора Николая, о чем злословили пушкинские недоброжелатели. При этом за шесть лет семейной жизни у Пушкина появилось четверо детей, вместе с ними жили сестры Натальи Николаевны, содержание большой семьи лежало на плечах поэта.

Не давали возможности перенести пенаты в деревню и новые увлечения, расширение сферы деятельности. Поэт все больше превращается в историка и журналиста. Пушкин начинает работать в архивах над «Историей Пугачева» (из этих занятий вырастает роман «Капитанская дочка»), собирает материалы для «Истории Петра». Пытаясь найти новые пути к читателю, он начинает издавать журнал «Современник» (1836), ищет авторов, ведет дела с типографиями и книгопродавцами. Заниматься этим в Михайловском или Болдино, конечно, было невозможно.

Пушкин оказался в капкане. Мечта звала его к тихому домашнему очагу, поэтическим трудам, мирной семейной жизни. Обстоятельства заставляли жить в свете, в шумной столице, изредка отлучаясь по делам то в Москву, то в оренбургские степи, то в родное Михайловское.

Пушкин должен был вернуться на службу: без этого была невозможна работа в архивах. Жалованье поэту постоянно задерживали: ему, страдавшему от безденежья, постоянно приходилось об этом напоминать. Еще более оскорбительным оказалось служебное повышение. «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам)», — записывает поэт в

дневнике (1 января 1834 года). Формально все было правильно, Пушкин, как и всякий чиновник, получил следующее звание. Но необходимость являться на официальные церемонии в придворном мундире, выслушивать начальственные наставления, «на балах дремать, да жрать мороженое» (Н. Н. Пушкиной, 20–22 апреля 1834 г.) тяготила, мучила поэта.

К тому же поэту стало известно, что надзор за ним продолжается: на почте распечатали его частное письмо, его читал сам император. Узнав об этом, Пушкин был взбешен: «Государю неугодно было, что о своем камер-юнкерстве отзывался я не с умилением и благодарностию. — Но я могу быть подданным, даже рабом, — но холопом и шутом не буду и у Царя Небесного. Однако какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаться — и давать ход интриге, достойной Видока и Булгарина! что ни говори, мудрено быть самодержавным...» (Дневник, 10 мая 1834 года).

При дворе повторялась давняя история с Воронцовым: «Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое». Чиновники, да и сам царь, видели в Пушкине не очень преуспевшего, временами нерадивого чиновника, а вовсе не гениального поэта, первого поэта России.

Не менее печально было и другое: публика тоже видела совсем не того Пушкина, каким он стал в тридцатые годы. Привычный образ романтического поэта, автора «Бахчисарайского фонтана» и любовных элегий заслонял другого Пушкина — драматурга-реалиста, который смотрит на историю «взглядом Шекспира» («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»); прозаика, предпочитающего простые, исторически точные, а не пышные фантастические сюжеты («Повести Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка»); поэта-философа, создающего образы-формулы, грандиозные обобщения («Медный всадник», поздние стихотворения).

Затеянные Пушкиным серьезные издания тоже терпели провал, проигрывали в глазах читателей перед бойкими журналистами. «Литературная газета», которую редактировал лицейский друг А. А. Дельвиг, закрылась через полтора года (1830–1831). Вскоре после разноса, устроенного Дельвигу шефом жандармов А. Х. Бенкендорфом, поэт умер. Пушкин тяжело пережил эту смерть.

Издаваемый уже самим Пушкиным «Современник» тоже не имел успеха, несмотря на то что там были напечатаны пушкинские «Капитанская дочка», «Скупой рыцарь» и «Путешествие в Арзрум», «Нос» и «Коляска» Гоголя, стихи В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева, А. В. Кольцова.

После публикации шесть лет пролежавшего в пушкинском архиве «Бориса Годунова» в одном из журналов появилась эпиграмма: «И Пушкин стал нам скучен, / И Пушкин надоел: / И стих его незвучен, / И гений охладел. / „Бориса Годунова“ / Он выпустил в народ: / Убогая обнова! / Увы! На Новый год!»

Но Пушкин шел своим путем, делал то, что считал нужным, что подсказывал ему поэтический дар. Пушкина-романтика, резкого, несдержанного, порывистого, сменяет в тридцатые годы Пушкин-философ, Пушкин-мудрец, который уже не просто купается, плывет в жизненном потоке, но смотрит на него со стороны, приветствуя «племя младое, незнакомое» как в природе, так и в человеческой жизни.

«Письмо твое <...> крепко меня опечалило. Опять хандришь. Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер, погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь все

еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята, мальчишки станут повесничать, а девчонки сентиментальничать; а нам то и любо. Вздор, душа моя; не хандри — холера на днях пройдет, были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы» (П. А. Плетневу, 22 июля 1831 г.).

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,

Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

(«Вновь я посетил...», 1834)

Эти строки обращены как к молодым деревьям, вырастающим на окраине Михайловского поместья, так и к будущим поколениям.

В стихотворении «Смерть поэта» Лермонтов назовет Пушкина *невольником чести*. Честь — очень важное понятие для позднего Пушкина. Последние месяцы его жизни показали, что он был не невольником, а защитником чести — своей, своей жены и семьи.

Молодой кавалергард, приемный сын голландского посланника барона Геккерена Жорж Дантес (поначалу Пушкин относился к нему с симпатией) начал демонстративно ухаживать за женой Пушкина, бросая тень на ее имя и на честь мужа. После вызова на дуэль Дантес вынужден был жениться на сестре Натальи Николаевны, Екатерине, став, таким образом, свойственником Пушкина. Но интрига не прекратилась. Дантес по-прежнему преследовал Наталью Николаевну. Пушкин получил анонимный диплом ордена рогоносцев, обманутых мужей (о его авторах и сегодня ведутся споры). Последовало резкое, оскорбительное письмо Геккерену, после которого Дантес вынужден был послать Пушкину свой вызов.

«Вечно печальная дуэль» (В. В. Розанов) состоялась 27 января (8 февраля) в окрестностях Петербурга, на Черной речке. Пушкин был ранен в живот и через два дня в страшных мучениях умер в своей квартире на Мойке, 12.

Перед отправлением на дуэль он спокойно читал книжку детской писательницы Ишимовой и успел написать ей благодарное письмо: «Сегодня я нечаянно открыл Вашу Историю в рассказах и поневоле зачитался. Вот как надобно писать!» (А. О. Ишимовой, 27 января 1837 г.). А незадолго до смерти он обратился к книгам своей библиотеки: «Прощайте, друзья!»

Только теперь многие осознали масштаб потери: за два дня к пушкинскому дому пришли несколько тысяч, пожелавших проститься с поэтом. По-своему это поняли и чиновники. После раннего отпевания поэта в Конюшенной церкви гроб с телом был почти тайно отправлен на родину, в Святогорский монастырь, где Пушкин похоронил мать и купил место для себя.

Круг замкнулся: сопровождал гроб А. И. Тургенев, который двадцать пять лет назад хлопотал о зачислении Пушкина в лицей.

О пушкинской дуэли, ее причинах существуют разные мнения. Виновниками трагедии считались многие: конечно, Дантес и Геккерен, П. Долгорукий, которого называют автором анонимного пасквиля, ненавидевшая Пушкина светская дама И. Полетика и другие представители «светской черни» (о них говорил Лермонтов в стихотворении «Смерть поэта»), Николай I и Бенкендорф, давшая повод к светским сплетням Наталья Николаевна, близкие друзья поэта и даже сам Пушкин.

Может быть, точнее всего сказал о гибели поэта А. Блок, обвиняя не конкретных людей, а атмосферу России 1830-х годов: «Пушкина <...> убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура. <...>

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл».

Дантес был выслан во Францию, где сделал карьеру и умер в 1895 году, почти на шестьдесят лет пережив Пушкина.

Вдова после нескольких лет уединения вернулась в Петербург, в 1844 году вышла замуж за генерала П. П. Ланского, снова была принята при дворе и умерла в 1863 году.

Огромные пушкинские долги заплатила казна.

Большое пушкинское семейство — Пушкины нескольких следующих поколений — рассеялось по миру.

В 1880 году появились воспоминания человека, скрывшегося под псевдонимом «Старый лицеист». Он рассказал о встрече с Пушкиным на Невском проспекте, который, узнав лицейский мундир, спросил, где служит его молодой брат, а на вопрос о месте своей службы ответил: «Я числюсь по России».

Такой гордый ответ мог быть и легендой, ведь Старый лицеист вспоминал о событиях пятидесятилетней давности. Но он верен по сути. После смерти Пушкин все вырастал в своем значении, своем величии и давно уже *числился по России*.

Первый памятник поэту, созданный на собранные русским обществом пожертвования, открылся в Москве в том же 1880 году.

М. М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» (1929–1940) приведет к нему бездарного поэта-завистника, который тем не менее сделает важное наблюдение: «Рюхин поднял голову и увидел, что они уже в Москве и, более того, что над Москвой рассвет, что облако подсвечено золотом, что грузовик его стоит, застрявши в колонне других машин у поворота на бульвар, и что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек, чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар.

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. „Вот пример настоящей удачливости... — тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, — какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! — вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, — стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...“»

Какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе — это и булгаковский взгляд на Пушкина. И бессмертие ему обеспечили как раз «Буря мглою...» и тысячи других поэтических строк.

Булгаков посвятит Пушкину пьесу «Последние дни» и назовет его «командором нашего русского ордена писателей», а себя — его потомком.

Позднее А. А. Ахматова, много занимавшаяся творчеством Пушкина, посвящая ему стихи и даже ревновавшая его к Наталье Николаевне, замечательно опишет культурный парадокс: превращение России первой трети XIX века (александровской, николаевской, царской) в *Россию пушкинскую*.

«Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея...» (А. А. Ахматова. «Слово о Пушкине», 1961).

Но эта победа оказалась возможна потому, что была связана с литературой, поэзией, словом.

Основные даты жизни и творчества

1799, 26 мая (6 июня) — родился в Москве.

1811–1817 — учение в Царскосельском лицее.

1815, 8 (20) января — чтение «Воспоминаний в Царском Селе» на публичном экзамене в присутствии Державина.

1820 — окончена поэма «Руслан и Людмила», Жуковский дарит свой портрет с надписью «Победителю ученику от побежденного учителя».

1820–1824 — южная ссылка (Кавказ, Крым, Молдавия, Одесса).

1824 — поэма «Цыганы».

1824–1826 — ссылка в Михайловском.

1824–1831 — работа над романом в стихах «Евгений Онегин».

1825 — драма «Борис Годунов».

1830, сентябрь—ноябрь — Болдинская осень («Повести Белкина», «Маленькие трагедии», «Сказка о попе и работнике его Балде»).

1831 — женитьба на Н. Н. Гончаровой.

1833 — вторая Болдинская осень (поэма «Медный всадник», опубликована в 1837 году; «История Пугачева», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Осень»).

1836 — роман «Капитанская дочка»; начинает издание журнала «Современник».

1837, 27 января (8 февраля) — дуэль с Дантесом.

1837, 29 января (10 февраля) — смерть, похороны в Святогорском монастыре на Псковщине.

Художественный мир Пушкина

Лирика Пушкина: темы и жанры

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров,

полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин».

Так начал Александр Блок свою речь «О назначении поэта» (1921), произнесенную в 84-ю годовщину смерти Пушкина, в трудные послереволюционные годы.

Объяснение этого назначения оказалось неожиданным, оригинальным. «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт».

Блок не случайно говорил о назначении поэта в день памяти Пушкина. Для русской культуры понятия *Пушкин* и *поэт* стали к этому времени синонимами.

В пушкинскую эпоху и позднее слово *поэт* могло обозначать *писателя вообще*, художника, сочиняющего в любом литературном роде (Белинский, например, писал о Гоголе как «поэте жизни действительной»). Такое представление связано с тем, что первоначально искусство слова возникает как раз в стихотворной форме. И у Пушкина стихами написаны и драма «Борис Годунов», и «Маленькие трагедии», и «Евгений Онегин».

Но началом и основой стихотворного творчества Пушкина была *лирика*. Поэт и в блоковской формуле значит прежде всего — *лирик*.

Первые сохранившиеся пушкинские лирические произведения относятся к 1813 году, времени учебы в лицее. Одно из последних незаконченных стихотворений, «Была пора, наш праздник молодой...» (1836), посвящено как раз лицу.

Всему пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем Лицея день заветный.
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

Лирика сопровождала поэта всю эту четверть века. Она является той почвой, на которой вырастают другие роды и жанры пушкинского творчества.

Пушкинскую лирику (как и лирику вообще) классифицируют тематически и жанрово. Тематически лирику обычно разделяют на гражданскую, пейзажную, любовную и философскую. Иногда лирику как выражение личных чувств и переживаний противопоставляют гражданским стихам, затрагивающим общественные темы. Тематический репертуар лирики часто приходится конкретизировать, говоря о теме поэта и поэзии, теме родины, теме дружбы и пр.

Основные лирические жанры, как мы помним, — это ода, элегия, сатира, эпиграмма, послание, сонет.

Каждая из классификаций имеет свои достоинства и недостатки.

Тематический подход позволяет объединять в группы стихи разных лет и разных поэтов, устанавливая между ними связи и отличия. Но тема по-разному может быть развернута в лирическом произведении: гражданская тема может быть решена восторженно или сатирически, любовь — прославляться или отрицаться. Кроме того, современная поэзия отличается многообразием тем, сочетанием их в одном произведении.

Жанровое мышление было распространено главным образом на ранних этапах развития литературы. Позднее жанры, как и темы, тоже начали

смешиваться, исчезать. Подобно тому как в современном жанре «драма» смешались признаки комедии и трагедии, в лирике Нового времени начиная примерно с середины XIX века начали говорить просто о *лирическом стихотворении* как малой лирической форме, заменяющей и отменяющей прежние жанры оды или элегии.

Но на самом деле свойства прежних жанров сохранились и в позднейшей литературе. Традиции оды, сатиры или элегии по-прежнему остаются способами осмысления эмоционального опыта человека. Читая лирику Нового времени, мы настраиваемся на определенную эмоциональную волну, эмоциональную доминанту, которая лежала в основе лирического жанра. Увидеть, понять ее — значит правильно прочесть стихотворение.

Творчество Пушкина и в этом смысле было переломным. Пушкин совершает переход от привычного жанрового мышления к более сложным лирическим формам.

Уроки вольности: мгновенья упования

«Пушкин — поэт» — эту простую истину здравого смысла напомнил Блок в той же речи «О назначении поэта». Действительно, все тематическое и жанровое разнообразие пушкинского творчества вырастает на фундаменте лирики. Начав с лирических произведений, он создает поэмы, роман в стихах, стихотворные драмы. Позднее, обращаясь к прозе, историческим исследованиям, критике и журналистике, он неизменно — хотя в последние годы все реже — пишет лирические стихотворения. Известно, что Пушкин начал сочинять стихи с пяти лет. Но первые дошедшие до нас тексты датируются 1813 годом. Последние пушкинские стихотворения написаны в 1836 году, а в 1837-м он прожил всего месяц.

Таким образом, Пушкин писал стихи двадцать три года. За это время он проделал огромный путь, пережил несколько не только жизненных, но и эстетических переломов — «катастрофическую эволюцию» (Ю. Н. Тынянов). Как виртуоз-музыкант легко пробегает по клавишам, Пушкин пробежал по ступенькам мировой литературы: от античных поэтов, Овидия и Катулла, через Данте и Шекспира, А. Шенье и А. Мицкевича, Байрона и Гёте, Ломоносова и Державина до современников — Батюшкова, Жуковского, Вяземского.

В главе о Грибоедове уже отмечалось, что творцам начала XIX века, кажется, легче было говорить стихами, чем прозой. Лирика Пушкина становится дневником, отражает основные этапы его биографии (поэтому ее часто делят на лицейскую, петербургскую, южную, Михайловскую, наконец, лирику последнего десятилетия). Но одновременно она оказывается поэтической школой, энциклопедией тем, мотивов, стихотворных размеров и жанров.

Есть крылатое выражение: нет сердца у того, кто в юности не был революционером, но глуп тот, кто в зрелости не стал консерватором.

Путь Пушкина отражает эту закономерность. Самые радикальные, революционные, гражданские стихи написаны им в петербургское трехлетие, южная ссылка была их биографическим итогом. «Пушкин, даже не принятый в „Союз Благоденствия“, по существу, был одним из первых декабристов, стихами своими окрылил их мысли и мечты. И раньше всех, первый пострадал за эти мечты» (А. В. Тыркова-Вильямс. «Жизнь Пушкина»).

Уже подзаголовок «Вольности» (1817) — *ода* — демонстрирует верность Пушкина традициям главного жанра русской поэзии XVIII века. Пушкин точно воспроизводит характерные черты даже не державинской, а ломоносовской оды:

ораторскую интонацию, славянизмы как признак высокого стиля, риторические вопросы и восклицания, аллегории-олицетворения абстрактных понятий, обозначаемые заглавными буквами (хотя написано стихотворение не привычной одической строфой, состоящей из десяти стихов, а восьмистишиями, октавами).

Но пафос пушкинской оды прямо противостоит государственной тенденции одописцев XVIII века, а, напротив, связан с гражданскими мотивами современной поэзии. Опорными для оды являются *слова-сигналы*, абстрактные понятия, которые, однако, применялись к особенностям современной русской политической жизни: Вольность, Свобода (здесь они используются почти как синонимы), Рабство, Злодей, Закон.

Переключение оды в другую тональность, смену ее доминанты Пушкин прямо воспроизводит в первой строфе: «Цитера — остров, на котором, по древнегреческому мифу, царила богиня любви Афродита; венок — неременная принадлежность поэта, певца любви и радости. Смысл всей строфы такой: „Не хочу больше писать стихи о любви — отныне буду творить революционную поэзию, буду обличать коронованных деспотов“. Эта общая мысль выражена в форме целой многофигурной композиции: поэт, в венке и с лирой, гонит от себя богиню любви и призывает другую богиню; мы видим исчезающую Афродиту и появляющуюся „певицу свободы“, которая срывает с поэта венок и разбивает его „изнеженную лиру“. Все это напоминает столь же многофигурные группы скульпторов начала XIX века...» (Е. Г. Эткинд. «Разговор о стихах»).

Далее в оде изложена вполне конкретная политическая программа. Свобода (Вольность) — естественное состояние человека / узурпирующие, отнимающие, ограничивающие ее властители — самовластные злодеи, заслуживающие мести и гибели. Нормальное, органическое устройство государства предполагает власть Закона, который регулирует отношения царя и подданных, властителя и народа. К этой мысли Пушкин возвращается трижды.

«Лишь там над царскою главой / Народов не легло страданье, / Где крепко с вольностью святой / Законов мощных сочетанье» (4-я строфа). «Владыки! вам венец и трон / Дает закон — а не природа; / Стоите выше вы народа, / Но вечный выше вас закон» (5-я строфа).

«И днесь учитесь, о цари <...> Склонитесь первые главой / Под сень надежную закона, / И станут вечной стражей трона / Народов вольность и покой» (заключительная, 12-я строфа).

Общие размышления иллюстрируются двумя конкретными историческими примерами. В 7–8-й строфах упоминается о «самовластительном злодее» (это резкое определение применяли и к Наполеону, и к Александру I, и к некоему обобщенному узурпатору народной власти). В 9–11-й строфах речь, несомненно, идет об остром и важном для России событии — убийстве в Михайловском замке в 1801 году императора Павла I (по одной из версий, ода и была написана на квартире Н. И. Тургенева, окна которой выходили как раз на этот дворец). Однако гибель тирана изображена так, что убийцы заслуживают не меньшего презрения:

О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

Сын Павла, царствующий император Александр I, не был среди янычаров, но мог воспринять пушкинский *ужас* и на свой счет: он был посвящен в заговор и фактически санкционировал отцеубийство.

Однако царю, разделявшему до Отечественной войны либеральные убеждения своих подданных, понравилось другое пушкинское политическое стихотворение, написанное через два года.

«Деревня» (1819) композиционно делится на две части. Сентиментальное воспевание прелестей деревенской жизни — мирный шум дубрав, лазурные озера, дымные овины и крылатые мельницы — включает и уже знакомый нам образ, слово-сигнал: «Учуся в Истине блаженство находить, / Свободною душой Закон боготворить».

Однако во второй части, начинающейся с противительного союза *но*, изначальная гармония взрывается, поэт находит узурпаторов Закона уже не на вершине государственной пирамиды, а там же, на лоне природы, в среде *барства дикого*:

Не видя слез, не внемля стона,
На пагубу людей избранное Судьбой,
Здесь Барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь Рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого Владельца.

Надежды на уничтожение рабства связываются как раз с верховной властью, которой поэт обращает заключительный риторический вопрос:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная Заря?

По одной из легенд, Александр I прочел неопубликованную «Деревню» и сказал адъютанту: «Поблагодарите Пушкина за прекрасные чувства, порождаемые его стихами».

Одним из лучших пушкинских стихотворений петербургского периода стало написанное между «Вольностью» и «Деревней» послание «К Чаадаеву» (1818). Высокий стиль и ораторский пафос сменяются здесь элегическими формулами и интонацией дружеского послания.

Стихотворение начинается с мотивов тоски об уходящей юности, обманов и самообманов любви и славы, которые исчезают, «как сон, как утренний туман».

Во 2-й и 3-й строфах появляются уже привычные слова-сигналы: *власть роковая, отчизны призыванье, вольность святая*. Однако заключительное сравнение возвращает их в элегический контекст, *вольность* оказывается между *томленьем* и *любовником*.

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Следующая строфа выдержана в таком же элегическом ключе: призыв к служению отчизне отягощен начальным сомнением.

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

В последнем, заключительном пятистишии контраст, напряжение между призывностью оды и эмоциональностью элегии сохраняется. Глагол высокого стиля *вспрянет* и слово-сигнал *самовластье* предваряются образом, который до Пушкина невозможно было представить в гражданской лирике: *звезда пленительного счастья*.

Итак, в словарь этого стихотворения на равных основаниях входят *свобода* и *любовник*, *вольность* и *томление*, *власть* и *желанье*, *отчизна* и *свиданье*. Соединение слов-сигналов гражданской поэзии и элегических мотивов позволяет воспринимать стихи не как абстрактное высказывание использующего готовые формулы поэта-одописца, а как чистую лирику, индивидуальное пушкинское высказывание.

«Вольность» и «Деревня» выдержаны в привычном жанре гражданской поэзии. «К Чаадаеву» — странное послание, *элегия о свободе*. Предполагающая, как часто бывает в этом жанре, невозможность ее осуществления. «Пока свободой горим, / Пока сердца для чести живы...»

Это *пока* исторически окончилось быстро: через семь лет на Сенатской площади бросок к свободе обернулся катастрофой.

Еще через десятилетие Чаадаев перестал чего бы то ни было ждать от отчизны. В 1834 году он публикует «Философическое письмо» с мрачной, безнадежной оценкой прошлого, настоящего и будущего России. Пушкин вступит с ним в спор уже как равный с равным.

А рабство действительно падет *по манию царя*, но уже Александра II — через сорок четыре года после написания пушкинской оды. Как показало дальнейшее развитие русской истории, это было слишком поздно.

В чуде сохранившихся строфах так называемой десятой главы «Евгения Онегина» Пушкин снова вернется к этой эпохе, уже как ее историк. В них Александр будет охарактеризован беспощадно: «властитель слабый и лукавый, плешивый щеголь, враг труда». Противостоящие царю будущие декабристы нарисованы с огромной симпатией и все же чуть иронически: «Одну Россию в мире видя, / Преследуя свой идеал, / Хромой Тургенев им внимал / И, плети рабства ненавидя, / Предвидел в сей толпе дворян / Освободителей крестьян».

Пушкин впишет в эту историческую картину и самого себя с юношескими стихами: «Читал свои Ноэли Пушкин». Обрывается черновик многозначительным стихом: «Наш царь дремал...»

После смерти Александра I в Таганроге, междуцарствия, восстания декабристов и очередного трагического разлома русской жизни повзрослевшему Пушкину приходится искать иные формы и формулы гражданской лирики. «С нетерпением ожидаю решения участи несчастных и обнародование заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя. Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира», — напишет Пушкин лицейскому другу, избежавшему участи Пушина и Кюхельбекера (А. А. Дельвигу, начало февраля 1826 г.).

Во второй половине 1820-х годов Пушкин осознает себя «певцом империи и свободы» (Г. П. Федотов). Он пытается понять и примирить крайности, срастить разлом русской истории.

«Во глубине сибирских руд...» (1827) — поддержка и утешение «несчастных», оказавшихся на каторге друзей. Пушкин создает идеализированный, высокий образ декабристов: для них характерны *гордое терпенье, скорбный труд, дум высокое стремленье*. Их несчастье перерастет в

гордость и веселье, до них дойдут любовь и дружество, включая свободный глас самого поэта.

Последняя строфа послания в Сибирь уже явно утопична: поэт рисует идеализированную картину чудесного освобождения и торжества свободы:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Неправильно, бесполезно спрашивать, почему падут оковы и рухнут темницы, откуда придет свобода, какие братья и зачем отдадут меч освобожденным? Вся строфа — развернутая аллегория в духе «Вольности»: Пушкин подтверждает важность дела, за которое страдают в темницах друзья, и утешает их надеждой на историческую преемственность, на продолжение их борьбы неведомыми последователями.

В очередном лицейском стихотворении «19 октября 1827», в двух четверостишиях поэт упоминает как друзей, живущих «в заботах жизни, царской службы», так и тех, кто оказался по другую сторону, «в мрачных пропастях земли».

Утешая несчастных, Пушкин одновременно пытается воздействовать и на «молодого царя». В «Стансах» (1826) и «Пире Петра Великого» (1835) он ставит ему в пример великого Петра, умевшего не только казнить, но и прощать. «Нет! Он с подданным мирится; / Виноватому вину / Отпуская, веселится; / Кружку пенит с ним одну» («Пир Петра Великого»).

В послании «Друзьям» (1828) Пушкин объясняется за тесные отношения с царем («Нет, я не льстец, когда царю / Хвалу свободную слагаю: / Я смело чувства выражаю, / Языком сердца говорю») и снова обращается к теме прощения, милости:

О нет! хоть юность в нем кипит,
Но не жесток в нем дух державный;
Тому, кого карает явно,
Он втайне милости творит.

Очень важной оказывается тема милости в «Капитанской дочке» (1836). Причем здесь самозванец, «мужицкий царь» Пугачев, оказывается и творцом милости в большей степени, чем настоящая императрица Екатерина II. Он милует по-настоящему, от широты души, она же фактически исполняет формальный закон: освобождает Гринева, узнав о его невиновности.

Милость нового императора оказалась такой же утопией, как рухнувшие темницы. Друзья вернулись из Сибири через много лет после смерти поэта и вскоре после смерти Николая.

Однако гражданская лирика последнего пушкинского десятилетия не ограничивается утешениями и призывами. *Взгляд Шекспира* порождает скорбные, трагические размышления о природе зла, вечных противоречиях человека и власти.

В балладе «Анчар» (1828) мы не найдем конкретных исторических деталей, аллегорических образов, современных намеков. Легенда о «древе яда» излагается строго и объективно, лирическое «я» не появляется здесь ни разу.

Четыре строфы посвящены описанию древа смерти. Порожденный природой, анчар не творит зло, а, как «грозный часовой» (высокое сравнение), стоит его молчаливым предупреждением. Его избегают птицы и звери, ядовитые капли дождя стекают на песок, никому не нанося вреда.

Лирический сюжет развивается в последних четырех строфах и, как и в стихотворении «Деревня», начинается с противительного *но*: «Но человека человек / Послал к анчару властным взглядом...»

Эти двое оказываются связаны отношениями власти и подчинения. Один ничего не говорит, не угрожает, отдает приказ всего лишь «властным взглядом». Другой «покорно в путь потек», как вода, подчиняющаяся рельефу местности, принес яд анчара и столь же покорно умер, выполнив приказание.

На протяжении двенадцати стихов отношения этих двоих обнажаются и проясняются: «Но человека человек...» — «И умер бедный раб у ног / Непобедимого владыки».

Последняя строфа демонстрирует эстафету смерти, бедный раб оказывается лишь первой жертвой.

А князь тем ядом напичкал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Смерть оказывается в этом стихотворении явлением социальным. Порожденное природой потенциальное зло оказывается делом человеческих рук. Объективная фабула «Анчара» становится основой философского сюжета, притчей о власти и подчинении. Вечная пара — беспощадный властитель и покорный раб — невозможны друг без друга.

«Взглядом Шекспира» (использованным и в «Борисе Годунове», и в «Маленьких трагедиях») Пушкин проникает в суть вещей, обнаруживает неустранимость трагических конфликтов в истории и человеческой жизни. Но Поэт упорно и упрямо должен настаивать на своем.

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», часто именуемом просто «Памятник», Пушкин, подводя итоги, вернется к гражданской теме и высокому слогу, еще раз даст формулу своего поэтического пути, напомнив слово-сигнал *свобода*:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокой век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Правда, и здесь, как в послании «К Чаадаеву», положенная по закону жанра гордость корректируется индивидуальной трезвостью. Поэт говорит *долго*, но не решается сказать — всегда.

«Цыганы»: парадокс о воле

Поэму «Цыганы» (1824) Пушкин «нашел» в Молдавии, начал в зимней Одессе, а окончил уже в осеннем Михайловском. В Молдавии Пушкин несколько дней странствовал с цыганским табором. Об этом упоминается в «Эпilogue» поэмы и еще раз — в позднем одноименном стихотворении.

Здравствуй, счастливое племя!

Узнаю твои костры;
Я бы сам в иное время
Провождал сии шатры.

(«Цыганы», 1830)

Поэма завершала «южный цикл» («Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Бахчисарайский фонтан»), какое-то время была самым известным произведением Пушкина и навсегда осталась одной из вершин его

романтического периода. При этом «Цыганы» имеют непосредственное отношение к проблемам, затронутым в «Вольности» и других ранних стихотворениях. Мотивы *свободы* и *воли* из ранней пушкинской лирики через систему слов-сигналов переносятся в личную сферу, становятся основой фабулы и приобретают уже не острый общественный, а обобщенно-философский характер.

Фабула поэмы, впрочем, имеет пунктирный характер. Ее особенности охарактеризовал уже один из первых критиков, друг Пушкина П. А. Вяземский: «Поэма „Цыганы“ составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математического последствия, но представляющих нравственное последствие, в котором части согласены правильно и гармонически. Как говорится, что *и в разбросанных членах виден поэт*, так можно сказать, что и в отдельных сценах видна поэма» (П. А. Вяземский. «Цыганы»). Действительно, развернутые пейзажные и бытовые описания сменяются повествованием, рассказом, в который свободно включаются драматические диалоги. Кроме этого, в композицию поэмы входят вставные эпизоды: стихотворение о птичке божьей, песня Земфиры о старом муже, предание Старика о ссыльном поэте (имеется в виду Овидий) и рассказ о его неверной жене.

Все эти «явления», «сцены», элементы подчинены тем не менее единой художественной задаче. Конфликт, сюжет, идея поэмы вполне определены и реализуются последовательно и отчетливо.

Уже в первом обобщенном описательном пейзаже мы встречаем знакомые по свободолюбивой лирике слова-сигналы: «Как *вольность*, весел их ночлег / И *мирный сон* под небесами»; «Ручной медведь лежит *на воле*»; «Она привыкла к *резвой воле*» (мысль Старика о дочери). Этот мотив пронизывает всю поэму, становится ее *лейтмотивом*: «сердце *воли* просит»; «здесь люди *вольны*, небо ясно»; «гуляет *вольная луна*».

Чуть позднее Старик произносит и слово *свобода*, которое встречается в поэме лишь однажды и фактически оказывается синонимичным понятию *воля*.

Самое главное определение Пушкин приберегает для «Эпилога»: «Телеги *мирные* цыганов, / *Смиреной вольности детей*».

Цыганская *вольность* — это *душевное спокойствие и смирение*, при всей внешней пестроте, шуме, тяжести их обыденного существования. *Покой и воля* — объединит позднее эти мотивы Пушкин в стихотворении «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...».

Завязка поэмы — появление Алеко. Пушкин сознательно не проясняет биографию героя, но характеризующие его детали складываются в образ, во всем противоположный вольному и мирному миру цыган. Героя *преследует закон*. Он познал *неволю душных городов*, где люди «Любви стыдятся, мысли гонят, / Торгуют волею своей, / Главы пред идолами клонят / И просят денег да цепей». Он презрел *оковы просвещения*.

Таким образом, цыганам, детям *природы*, Пушкин противопоставляет Алеко как продукт *цивилизации*, бегущего из привычного мира, но сохраняющего его родовые черты. Даже влюбившись в Земфиру, привыкнув к «бытью цыганскому», отринув прежнюю жизнь, Алеко в самом себе несет какие-то существенные черты покинутого мира. Об этом отчетливо говорится сразу после песни о вольной птичке (ее можно понять как символическое воплощение цыганской вольности). Алеко вроде бы тоже теперь можно уподобить этой птичке, но на самом деле в его душе живут и другие чувства и страсти:

Его порой волшебной славы
Манила дальная звезда,
Нежданно роскошь и забавы
К нему являлись иногда;

<..>

Но боже, как играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!
Давно ль, надолго ль усмирели?
Они проснутся: погоди.

Авторское предсказание мгновенно оправдывается в фабуле. Алеко убивает разлюбившую его Земфиру и ее любовника-цыгана.

Причину трагедии лаконично, афористически определяет отец Земфиры (в этой поэме-драме он играет роль классического резонера).

Тогда старик, приближась, рек:
«Оставь нас, гордый человек.
Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стонов;
Но жить с убийцей не хотим.
Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас:
Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел — оставь же нас,
Прости! да будет мир с тобою».

Лейтмотив *воли*, таким образом, оказывается в поэме центральным и в конце концов снова разделяет Алеко и мир цыган. Цыганская воля вырастает из природы (вольная луна — вольная птица — вольные люди — вольная любовь) и распространяется на всех людей. Доброта души сохраняет гармонию мира даже при отсутствии законов. Старик тоже страдает от измены жены Мариулы, но не собирается ей мстить, признавая ее право на вольный поступок, пусть даже ставший для него пожизненным страданием.

Воля Алеко — *своеволие*: она предполагает злость, ревность, месть, право на убийство.

Эта несовместимость двух воль сначала обсуждается в диалоге героев и сразу же реализуется в фабуле: Алеко поступает даже не с врагом, а с любимой женщиной так, как обещал.

Старик

К чему? вольнее птицы младость.
Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь.

Алеко

Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь;
Или хоть мщеньем наслажусь.

Смысл образа Алеко, опираясь на процитированный монолог старого цыгана, четко раскрыл В. Г. Белинский: «Не страсти погубили Алеко. „Страсти“ — слишком неопределенное слово, пока вы не назовете их по именам; Алеко погубила одна страсть, и эта страсть — эгоизм! <...> Заметьте этот стих: „Ты для себя лишь хочешь воли“ — в нем весь смысл поэмы, ключ к ее основной идее» («Сочинения Александра Пушкина». Статья седьмая).

Этот четко обозначенный и раскрытый в «Цыганах» конфликт: *природа—цивилизация, воля—своеволие* (эгоизм) — неоднократно использовался и развивался в позднейшей русской литературе, у Лермонтова, Толстого, даже Чехова («Дуэль»).

Но в тексте поэмы, и особенно в «Эпилоге», есть детали, которые удивляли критику и усложняют проблематику «Цыган».

Будущий славянофил И. В. Киреевский (его статью высоко оценил сам Пушкин) заметил в характеристике мира цыган странное противоречие, разрушающее идиллический образ золотого века: «Мы видим народ кочующий, полудикий, который не знает законов, презирает роскошь и просвещение и любит свободу более всего; но народ сей знаком с чувствами, свойственными самому утонченному общежитию: воспоминание прежней любви и тоска по изменившей Мариуле наполняют всю жизнь старого цыгана. Но, зная любовь исключительную, вечную, цыгане не знают ревности; им непонятны чувства Алеко. Подумаешь, автор хотел представить золотой век, где люди справедливы, не зная законов; где страсти никогда не выходят из границ должного; где все свободно, но ничто не нарушает общей гармонии и внутреннее совершенство есть следствие не трудной образованности, но счастливой неиспорченности совершенства природного. Такая мысль могла бы иметь высокое поэтическое достоинство. Но здесь, к несчастью, прекрасный пол разрушает все очарование, и, между тем как бедные цыганы любят „горестно и трудно“, их жены, „как вольная луна, на всю природу мимоходом изливают равное сиянье“. Совместно ли такое несовершенство женщин с таким совершенством народа? Либо цыганы не знают вечной, исключительной привязанности, либо они ревнуют непостоянных жен своих, и тогда месть и другие страсти также должны быть им не чужды; тогда Алеко не может уже казаться им странным и непонятным; тогда весь быт европейцев отличается от них только выгодами образованности; тогда, вместо золотого века, они представляют просто полудикий народ, не связанный законами, бедный, несчастный, как действительные цыганы Бессарабии; тогда вся поэма противоречит самой себе» («Нечто о характере поэзии Пушкина»).

Однако подобная мысль — о несовершенстве мира *смиренной вольности детей*, о существовании более общих жизненных законов, объединяющих природу и цивилизацию, — присутствует в «Эпилоге» поэмы.

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Последний стих П. А. Вяземский определил как «что-то слишком греческий». «Подумаешь, что этот стих взят из какого-нибудь хора древней трагедии» («„Цыганы“». Поэма Пушкина»).

В финале Пушкин меняет художественную оптику, смотрит на изображенный мир словно издалека, и прежний конфликт оборачивается сходством. *Смиренной* вольности дети превращаются в *природы бедных сынов*. И над ними тоже властвуют *страсти роковые* и закон *судеб*.

В «Цыганах» присутствуют все признаки романтизма: экзотический хронотоп, исключительные герои, острая фабула с мотивами бегства, страстной любовью и убийством. Однако изображение парадоксов любви (непостоянные Мариула и Земфира, вечная преданность неверной жене старого цыгана), финальное напоминание о судьбе ведут к проблематике «Евгения Онегина»: работа над романом в стихах уже началась.

Таким образом, литературоведы и критики видели в «Цыганах» вершину романтической поэзии, осуждение русского скитальца (Достоевский), ступеньку на пути к «Евгению Онегину». А ребенок — будущий замечательный поэт — прочел поэму совсем по-иному: «Мой первый Пушкин — „Цыганы“. Таких имен я никогда не слышала: Алеко, Земфира, и еще — Старик. <...>

Живых цыган я не видела никогда, зато отродясь слышала про цыганку, мою кормилицу, так любившую золото, что, когда ей подарили серьги и она поняла, что они не золотые, а позолоченные, она вырвала их из ушей с мясом и тут же втоптала в паркет.

Но вот совсем новое слово — любовь. Когда жарко в груди, в самой грудной ямке (всякий знает!) и никому не говоришь — любовь. Мне всегда было жарко в груди, но я не знала, что это — любовь. Я думала — у всех так, всегда — так. Оказывается — только у цыган. Алеко влюблен в Земфиру.

А я влюблена — в „Цыган“, в Алеко, и в Земфиру, и в ту Мариулу, и в того цыгана, и в медведя, и в могилу, и в странные слова, которыми все это рассказано» (М. И. Цветаева. «Мой Пушкин»).

Нам так «Цыган», вероятно, уже никогда не прочесть. Но можно найти другую книгу, которая поразит и взволнует так же, как Марину Цветаеву — эта переломная, переходная, замечательная поэма.

Элегия и баллада:

романтизм и «поэзия действительности»

Пушкин-лирик проделал быструю эволюцию. Опираясь на классицистскую систему жанров (первые его сборники строились по жанровому принципу), сочиняя оды в духе классицизма («Воспоминания в Царском Селе», 1814; «Вольность», 1817), быстро освоив жанры карамзинской легкой поэзии (элегии, послания, эпиграммы), Пушкин уже в начале 1820-х годов становится первым поэтом русского романтизма, быстро и органично усвоив опыт европейской поэзии, прежде всего — Байрона.

Открывающее южный период творчества Пушкина стихотворение «Погасло дневное светило...» (1820) предполагалось сопроводить эпиграфом из Байрона, дав таким образом ориентир для его понимания.

Стихи были написаны в ночь с 18 на 19 августа 1820 года по пути из Феодосии в Гурзуф. Но реальный факт своей биографии Пушкин превращает в жанровый образец: *романтическую элегию*.

Элегия воспроизводит целый комплекс распространенных романтических тем и мотивов.

Она начинается с пейзажного четверостишия-заставки:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
Первое двустишие повторяется еще дважды, организуя композицию стихотворения и образуя композиционное кольцо.

Ночной морской пейзаж здесь лишен конкретности. Мы не знаем, по какому морю плывет лирический герой, в четвертом стихе оно даже превращается в угрюмый океан. Но перифразы (солнце — дневное светило, парус — послушное ветрило) и эмоциональные эпитеты (море синее, угрюмый океан) создают представление о загадочном, таинственном месте, хронотопе, который можно воспринимать и символически (море житейское).

Второй стих элегии представляет парафраз известной народной песни: «Уж как пал туман во сине море, / А злодей-тоска — в ретиво сердце». Этой скрытой цитатой начинается разработка основного мотива стихотворения:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаясь упоенный...
И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает...

Поводы воспоминаний, реализованные во множестве метафор и перифрастических конструкций, сводятся к двум главным темам: *любви* («Я вспомнил прежних лет безумную любовь», «И вы, наперсницы порочных заблуждений, / Которым без любви я жертвовал собой») и *искусству* («Где музы нежные мне тайно улыбались»).

Прошное при этом предстает в ореоле счастья и надежд, сменившихся быстрыми разочарованиями («Желаний и надежд томительный обман»; «Где рано в бурях отцвела / Моя потерянная младость, / Где легкокрылая мне изменила радость / И сердце хладное страданью предала»).

И эта печаль связывается не только с прошлым, но и с «брегами печальными <...> родины моей».

Так возникает еще одно противопоставление: *печальная родина* — *земли полуденной волшебные края*, в которые стремится герой. Охваченный воспоминаниями, герой оказывается на корабле между покинутой печальной родиной и волшебной чужбиной.

Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

Не забыть прошлое, но забыться на какое-то время позволяют лишь море и движение корабля. В последний раз повторенные пейзажные детали приобретают новый смысл. Обращение к стихии теперь наполняется горькой памятью о прошлом. Основная тема элегии приобретает окончательное разрешение.

Романтический характер имеют и многие другие пушкинские стихотворения 1820-х годов. Романтики много странствовали не только в пространстве, но и во времени. *Историзм*, как и психологизм, был одним из главных романтических открытий. В «Подражаниях Корану» (1924) Пушкин пытается воспроизвести

своеобразие восточного, мусульманского мировосприятия: фатализм, отношение к женщине, понимание природы и мира. Пятое стихотворение цикла начинается с энергичного космологического утверждения:

Земля недвижна — неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

К этому четверостишию Пушкин делает примечание: «Плохая физика, но какая смелая поэзия!»

Такую же смелую поэзию, игру уже не с пространством, а со временем, представляет последнее стихотворение цикла «И путник усталый на Бога роптал». Усталый, бредущий по пустыне спутник наконец обнаруживает оазис, утоляет жажду и сладко засыпает.

И лег, и заснул он близ верной ослицы —
И многие годы над ним протекли
По воле владыки небес и земли.

После пробуждения из диалога с неведомым голосом (это, конечно, Бог) выясняется, что он проспал не сутки, а целую жизнь.

Но голос: «О путник, ты долее спал;
Взгляни: лег ты молод, а старцем восстал;
Уж пальма истлела, а кладязь холодный
Иссяк и засохнул в пустыне безводной,
Давно занесенный песками степей;
И кости белеют ослицы твоей».

Но Бог отзывается на горе несчастного «мгновенного старика» (замечательный пушкинский оксюморон!) и свершает чудо: «Минувшее в новой красе оживилось».

Путник возвращается в ту же самую точку пространства и времени и продолжает жизненный путь.

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с Богом он дале пускается в путь.

Подобно тому как «Погасло дневное светило...» представляет образцовую романтическую элегию, «И путник усталый на Бога роптал...» замечательно осуществляет жанр *романтической баллады*: в ней есть местный колорит, необычная фабула, элементы чудесного.

Семантический ореол этого размера (четырёхстопный амфибрахий), структура строфы, конкретные детали восточного пейзажа отразились в балладе М. Ю. Лермонтова «Три пальмы».

Во второй половине 1820-х годов Пушкин уходит от романтизма. «Борис Годунов», работа над «Евгением Онегиным» были важными шагами к *поэзии действительности*, к тому методу изображения, который позднее стали называть *реализмом*.

Аналогичные изменения происходят и в лирике. Прежние лирические жанры и формы наполняются иным содержанием.

На смену экзотическому пейзажу южных поэм и романтических элегий приходят конкретные описания Михайловского или других мест, где оказывается поэт.

Загадочный облик лирического героя проясняется, насыщается обстоятельствами личной жизни.

Усложняется и представление о жанре. Четкое жанровое мышление в творчестве Пушкина исчезает. С середины двадцатых годов поэт начинает располагать свои стихи в сборниках не по жанрам, а по хронологии, в большей степени, чем раньше, превращая стихи в *лирический дневник*, летопись жизни современного человека.

Пушкин не обращается к «низкой» жизни, как посчитал бы какой-либо архаист-классицист. Он реабилитирует реальность во всех ее аспектах, в значительной степени отменяя противопоставление «высокого» и «низкого», открывая в окружающей реальности множество новых тем и предметов поэтического изображения.

О. Э. Мандельштам придумал такое определение: *стихотворения-двойчатки*. Это стихи, в которых совпадают не только тема, но даже отдельные строки, но тем не менее имеющие разный смысл.

У Пушкина тоже можно обнаружить множество таких лирических двойчаток: обращаясь к прежнему жанру и к прежней лирической теме, поэт дает ее новое художественное решение.

Параллелью, двойчаткой к элегии «Погасло дневное светило...» стала «Элегия» 1830 года. Тема здесь остается прежней. Речь здесь снова идет о памяти, о сравнении прошлого и настоящего, о надежде на будущее. Но композиционная структура элегии, развитие поэтических мотивов становятся существенно иными.

Прекрасный пейзаж и экзотические детали здесь исчезают. От романтического моря остается лишь метафора «*грядущего волнуемое море*». Элегия теперь представляет собой прямое размышление, рефлексию лирического героя.

Но главное в том, что в этой элегии принципиально меняется соотношение поэтических мотивов. В прошлом лирического героя были веселье и печаль, но помнит и ценит прежде всего «печаль минувших дней».

Свой путь он представляет полным труда и горя. Но на этом пути главным чувством все-таки оказывается не беспросветность, а надежда:

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

И связывается эта надежда с теми ценностями, «наслаждениями», в утрате которых лирический герой признавался в 1820 году.

Порой опять гармонией упьюсь,

Над вымыслом слезами обольюсь,

И может быть — на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Искусство, любовь, надежда на лучшее будущее — утверждению этих ценностей посвящена элегия.

На место *горькой памяти* в элегии 1820 года здесь приходит трезвая *надежда*.

Сходным образом соотносятся еще две знаменитые элегии. Их тема: размышления о неизбежной смерти и о ценностях, которые человек может сохранить перед ее лицом.

Элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) относится к концу романтической эпохи. Она, подобно «Элегии» 1830 года, строится как прямое

размышление лирического героя, включающее некоторые опорные элементы внешнего мира.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижусь меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

И город, и храм, и безумные юноши оказываются условными поэтическими деталями, *поэтизмами*, необходимыми для развития мысли.

«„Брожу ли я вдоль улиц шумных...“, — мы видим одинокого поэта в толпе прохожих. Однако в каком городе происходит действие — в русском или в иностранном? Какие в нем улицы — широкие или узкие? В какое время дня — утром или вечером? В дождь или в хорошую погоду?» — задавал по поводу этой пушкинской элегии безответные вопросы литературовед В. М. Жирмунский.

И сам же отвечал на них: «Поэт выделяет только один признак — „улицы шумные“. Большая конкретность или наглядность ему не нужна, даже противоречила бы существу его мысли: он хочет сказать — „в каких бы улицах я ни бродил“, т. е. вечером и утром, в дождь и в хорошую погоду. Те же замечания относятся и к образам из последующих стихов: „многолюдному храму“ (какой храм?), „безумным юношам“ (какие юноши?).

В таком контексте и „дуб уединенный“, „патриарх лесов“ оказываются не конкретным образом, а лишь примером, иллюстрацией общей мысли: „долгожительство природы в сравнении с человеческой жизнью“.

Поэтика условных формул, связанная с романтической эпохой, особенно очевидна в использовании еще одного тропа, перифразы. „Мы все сойдем под вечны своды“ означает „мы все умрем“, и было бы неправильным представлять себе „образ“: длинное шествие, спускающееся под „вечные“ каменные своды», — замечал В. М. Жирмунский.

Однако было бы неправильным представлять себе «образ» лишь в данном случае. В стихотворении «...Вновь я посетил...» (1835) поэтический язык принципиально меняется. На смену поэтической условности и метафорической обобщенности приходит сугубая конкретность образа и поэтического размышления.

«Уголок земли, где я провел / Изгнанником два года незаметных», «опальный домик», «холм лесистый», «озеро» и многие другие предметные детали стихотворения абсолютно реальны, допускают биографический комментарий: это пейзаж окрестностей Михайловского, где Пушкин провел в ссылке два года.

Конечно, далеко не каждая изображенная поэтом деталь поддается проверке. Он, как и раньше, создает замечательный художественный образ. Но, подобно «Отрывкам из путешествия Онегина», этот образ рассчитан на непосредственное, в том числе и зрительное, восприятие и представление.

«Дуб уединенный» в стихотворении «Брожу ли я среди улиц шумных...» — иллюстрация общей мысли. Три сосны, «младая роща», послужившая основой главной мысли элегии «...Вновь я посетил...», настолько убедительно вписаны в пейзаж окрестностей Михайловского, что их показывают туристам и через 150 лет после смерти поэта: словно эти сосны — вечны.

В романтической элегии, размышляя о возможной смерти, поэт выбирает близость к «милому пределу» и благословляет будущее:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,

И равнодушная природа

Красою вечною сиять.

В более поздней «михайловской» элегии этот образ конкретизируется, вписывается в пейзаж, приобретает очень конкретный, семейный характер.

Здравствуй, племя

Младое, незнакомое! не я

Увижу твой могучий поздний возраст,

Когда перерастешь моих знакомцев

И старую главу их заслонишь

От глаз прохожего. Но пусть мой внук

Услышит ваш приветный шум, когда,

С приятельской беседы возвращаясь,

Веселых и приятных мыслей полон,

Пройдет он мимо вас во мраке ночи

И обо мне вспомянет.

Образ «младого племени» соединяет природу и человека. Это и молодая поросль сосен, и потомки поэта, которых еще нет.

Она же, вечная и равнодушная природа с ее вечной красой, объединяет людей разных поколений. Сосны, которые видит поэт, увидит и его внук.

Поэтическая образность и метод пушкинской лирики меняются. Логика мысли, отношение к миру сохраняются. Светлая печаль прощания с жизнью и надежда на будущие поколения, благословение «младой жизни» становятся смыслом этих пушкинских элегий.

Любовь и дружество: два дивных чувства

Любовная тема — вечный хлеб лирики. Поэты, в творчестве которых она отсутствует, настолько редки, что они заслуживают специального разговора. Первое сохранившееся пушкинское стихотворение — любовное послание «К Наталье» (1813). Оно начинается строфой: «Так и мне узнать случилось, / Что за птица Купидон; / Сердце страстное пленилось; / Признаюсь — и я влюблен!» (Правда, оканчивается это страстное признание кокетливым стихом: «Знай, Наталья! — я... монах!»)

Пушкин, как мы знаем, стремительно менялся. И каждый перелом в его мировоззрении и творчестве обычно отражается и в любовной лирике.

Лицейские, петербургские и первые южные любовные стихотворения либо условно-литературны (Пушкин осваивает формулы «легкой поэзии» карамзинской эпохи), либо грубо-откровенны, безудержны, столь же радикальны, как политическая лирика этого времени.

Вот автопортрет, нарисованный в послании адресату, который, «желаний пылких чуждый», наслаждается лишь «задумчивыми взорами» красавиц молодых:

А я, повеса вечно-праздный,

Потомок негров безобразный,

Взрощенный в дикой простоте,

Любви не ведая страданий,

Я нравлюсь юной красоте

Бесстыдным бешенством желаний...

(«Юрьеву», 1820)

Конечно, это воображаемый, стилизованный образ, но молодой Пушкин стремился соответствовать своей светской репутации.

В южной ссылке Пушкин начинает воспевать романтическую любовь, тоже страстную, пылкую, но одновременно загадочную, высокую, прекрасную.

Воспоминание о ней появляется в элегии «Погасло дневное светило...», первой формуле пушкинского романтизма, написанной в том же году, что и послание «Юрьеву»: «Я вспомнил прежних лет безумную любовь <...> Но прежних сердца ран, / Глубоких ран любви, ничто не излечило...»

Кто имеется в виду в этих строках? Пушкин часто влюбляется и посвящает стихи многим женщинам: Е. К. Воронцовой, А. Ризнич, К. Собаньской, позднее — А. П. Керн и А. А. Олениной. Однако, помимо этого, биографы долго разыскивали «утаенную любовь» Пушкина («Безыменная любовь» — так называется статья известного литературоведа и романиста Ю. Н. Тынянова). Поиски эти были не совсем убедительны. Даже стихи «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), вроде бы безусловно адресованные А. П. Керн, иногда — и не без оснований — считают обращенными не к прекрасной женщине, с которой у Пушкина был короткий и страстный роман, а к музе поэта.

К конкретным женщинам поэт чаще всего обращает дружеские послания, изящные образцы альбомной лирики. Главные же его любовные стихотворения, даже имеющие точный адрес, представляют не портрет, а анализ, исследование этого самого сложного для рационального понимания, загадочного чувства, причем созданный, как правило, уже по воспоминаниям.

Ко многим пушкинским стихотворениям относится наблюдение, сделанное поэтом и философом Серебряного века В. И. Ивановым по поводу «Предчувствия» (1828): стихи «не столько рисуют женщину, с которой поэт расстанется, сколько относятся к идеальному образу Красоты, просквозившей как бы через нее перед духовным взором поэта при разлуке...» (В. И. Иванов. «Два маяка»).

Особенность пушкинской любовной лирики — не в конкретности адресата, а в *точности и глубине изображения*. Причем как поэта Пушкина, конечно, интересует не определение («Любовь — это...»), а *выражение*.

В письмах Пушкина иногда можно встретить резкие, откровенные, даже непристойно-грубые отзывы о женщинах, в которых он влюблялся. Однажды он составил «донжуанский список», перечислив дам, с которыми у него были романы. Эти бытовые факты, как правило, не доходят до стихов. В лирике поэт преображается и преображает объекты своих увлечений.

Об этом замечательно сказал Н. В. Гоголь: «Пушкин слышал значение свое лучше тех, которые задавали ему запросы, и с любовью исполнял его. Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем всё там до единого есть история его самого» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»).

В последнее десятилетие существенно меняется и пушкинская поэтика. На смену развернутым аллегорическим картинам од, балладным фабулам, эмоциональным эпитетам и сложным метафорам романтических элегий приходит поэзия прямого слова (литературоведы называют этот период *поэзией действительности* и объясняют общим движением Пушкина к реализму в «Борисе Годунове», «Евгении Онегине», «Повестях Белкина»).

В восьмистишии «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1828) всего одна простая метафора (*сердце горит*) и довольно мягкий оксюморон (*печаль моя*

светла). Все стихотворение с чередующимися шести- и четырехстопными ямбами представляет собой словно внутреннюю речь, сомнамбулическое бормотание, непосредственное выражение погруженности в чувство, сформулированное в последних двух стихах: «И сердце вновь горит и любит — оттого, / Что не любить оно не может».

Другое лирическое восьмистишие «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829), написанное пятистопным ямбом, — внешне столь же простое, прямое высказывание. В нем тоже всего одна сходная с предыдущей метафора (*любовь... угасла*). Содержание чувства здесь вроде бы противоположно предшествующему стихотворению. Избыток, полнота любви (*сердце вновь горит и любит*) сменяется ее убыванием, исчезновением. «Я вас любил...» — этой анафорой начинается каждое четверостишие.

Однако смысл стихотворения парадоксально противоречит словам. Поэт убеждает себя, что любовь оканчивается, медленно перебирая, припоминая созвучные слова (внутренние рифмы — *безмолвно, безнадежно; то робостью, то ревностью* — здесь тоже словно передают поток внутренней речи). Но возникающий в финале афоризм свидетельствует, что любовь не окончилась, а, напротив, достигла высшей ступени самоотверженности, когда счастье любимой женщины дороже, чем собственные любовь и ревность: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Похожую формулу *любви-отречения* произнесет через год в финале «Евгения Онегина» Татьяна: «Я вас люблю (к чему лукавить?), / Но я другому отдана; / Я буду век ему верна».

В сонете «Мадонна» (1830), посвященном будущей жене, Пушкин не анализирует, а описывает. Как уже упоминалось в биографической главе, он иногда шутливо называл жену «косая Мадонна». Но в сонете, выдержанном в духе старых поэтов вроде Данте или Петрарки, нет ни капли юмора и вообще бытовых реалий. Поэт грезит о картине, на которой были бы изображены лишь Иисус Христос (Спаситель) и Богоматерь. (Картина имеет реальный прототип, в одном из писем будущей жене Пушкин говорит о находящейся в Эрмитаже картине Перуджино: «Я утешаю себя, проводя целые часы перед белокурой Мадонной, похожей на Вас как две капли воды; я купил бы ее, если бы она не стоила 40.000 рублей».)

Образ Мадонны предельно обобщен и деиндивидуализирован. Она характеризуется всего тремя признаками: величие, кротость, прелесть. В заключительной сентенции сонета звучит даже не любовь, а благоговение (так пушкинский «рыцарь бедный» относился к своей Мадонне): «Исполнились мои желания. Творец / Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, / Чистейшей прелести чистейший образец».

Наталя Николаевна Гончарова — Мадонна, и «милым идеалом» в «Евгении Онегине» тоже оказывается женщина — Татьяна.

Пушкинская поэзия проявляет лучшее в людях. После сочинения стихотворений оригиналы хотели быть похожими на свои портреты. Но это не всегда удавалось.

В письме жене Пушкин спрашивал и утверждал: «Гляделась ли ты в зеркало, и уверилась ли ты, что с твоим лицом ничего сравнить нельзя на свете, а душу твою люблю я еще более твоего лица» (Н. Н. Пушкиной, 21 августа 1833 г.). Однако, зная развязку драмы, многие критики и биографы с ним не соглашались. «У Наталии Гончаровой была наружность Мадонны Перуджино и душа,

созданная, чтобы усладить долю петербургского чиновника тридцатых годов» (Д. С. Мережковский. «Пушкин»).

Возможно, многие проблемы пушкинской жизни последних лет были связаны с тем, что Мадонна не смогла стать похожей на свой портрет. Однако это изображение было столь возвышенным, что стать похожим на него было невероятно трудно.

Любовь навсегда останется для Пушкина одной из высших ценностей бытия. Не менее важной ценностью в пушкинском мире является *дружба*. Ее корни, как мы помним, уходят в лицейское братство. В первое поэтическое десятилетие Пушкин сочиняет множество дружеских посланий. Первое его опубликованное стихотворение — послание «К другу стихотворцу». В привычной жанровой форме он именует друзьями не только Пушина, Дельвига или Чаадаева, но и Горчакова, Кривцова, Юрьева, Юдина, Мансурова и многих других случайных знакомых. «Будешь счастлива со мною: / С другом всюду рай», — говорит герой в раннем стихотворении «Козак».

Но ядром, основой *лирики дружбы* становится все-таки несобранный цикл посланий, которые поэт традиционно готовил к лицейским годовщинам. Основное, главное, самое масштабное среди них — знаменитое «19 октября», созданное в 1825 году в Михайловском, вдали от дружеского круга и, как оказалось, накануне вечной разлуки с некоторыми лицеистами.

Стихотворение имеет разветвленный лирический сюжет и сложную композицию.

Начальная заставка: пейзаж, в котором использованы не только прямое слово, но и многочисленные перифразы, «выражения-города», от которых не отказывается и зрелый Пушкин. Перифраза, если она оригинальна и точна, не просто описывает, но поэтически *преобразовывает мир*.

Роняет лес багряный свой убор — благодаря торжественному началу осень превращается в священнодействие, в вечное театральное представление, мистерию природы, на фоне которой разворачиваются дальнейшие размышления.

Пустынная келья — это маленькая убогая комнатка в Михайловском, с разбросанными бумагами, которую позднее И. И. Пущин опишет в воспоминаниях.

В 3-й строфе точка зрения меняется: воображение переносит поэта на берега Невы. Цепь риторических вопросов (их целых семь) завершается главными: «Чей глас умолк на братской перекличке? / Кто не пришел? Кого меж вами нет?»

В следующих строфах начинаются характеристики отсутствующих на лицейском празднике. Не называя имен, Пушкин опять использует перифрастические характеристики: *кудрявый певец* — умерший в Италии Н. А. Корсаков, *чужих небес любовник беспокойный*, *волн и бурь любимое дитя* — мореплаватель Ф. Ф. Матюшкин.

В седьмой строфе дается главная смысловая формула стихотворения: формула дружбы и верности лицейскому отечеству, противостоящему чужбине остального мира и превратностям судьбы.

Друзья мои, прекрасен наш союз!

Он, как душа, неразделим и вечен —

Неколебим, свободен и беспечен

Сростался он под сенью дружных муз.

Куда бы нас ни бросила судьбина

И счастье куда б ни повело,

Всё те же мы: нам целый мир чужбина;

Отечество нам Царское Село.

(«19 октября», 1825)

После этой лицейской клятвы Пушкин возвращается к рассказу о себе. Но он тоже дается не в биографических подробностях, а в перифрастических оборотах, за которыми, конечно, стоят реалии пушкинской жизни.

«Из края в край преследуем грозой, / Запутанный в сетях судьбы суровой» — так выглядят пушкинские южные странствия, о которых более конкретно будет рассказано в других стихах и «Отрывках из путешествия Онегина».

«И ныне здесь, в забытой сей глуши, / В обители пустынных выюг и хлада» — это уже место новой ссылки в родном Михайловском.

После этого общего плана Пушкин опять возвращается к персональным характеристикам. Самый близкий, И. И. Пущин, дан лишь в обращении: «О, Пущин мой...» Два других посетителя Михайловского опять удостаиваются перифрастических характеристик: Горчаков — *счастливец с первых дней*, Дельвиг — *вещун пермесских дев, сын лени вдохновенный*.

Воспев трех посетивших его друзей, Пушкин пророчески добавляет к ним Кюхельбекера, как будто предчувствуя, что этого «брата родного по музе, по судьбам» вскоре ожидает трагическая участь: Сенатская площадь, побег, арест в Варшаве, долгие годы в крепости, ссылка и смерть вдали от близких.

Лишь однажды Пушкин случайно столкнется с Кюхельбекером на почтовой станции, о чем потом расскажет в набросках мемуаров: «Один из арестантов стоял, опершись у колонны. К нему подошел высокий, бледный и худой молодой человек с черною бородою, во фризовой шинели... Увидев меня, он с живостью на меня взглянул; я невольно обратился к нему. Мы пристально смотрим друг на друга — и я узнаю Кюхельбекера. Мы кинулись друг другу в объятия. Жандармы нас растащили. Фельдъегерь взял меня за руку с угрозами и ругательством. Я его не слышал. Кюхельбекеру сделалось дурно. Жандармы дали ему воды, посадили в тележку и ускакали. Я поехал в свою сторону. На следующей станции узнал я, что их везут из Шлиссельбурга — но куда же?» (<Встреча с Кюхельбекером >).

Последние пять строф — новый композиционный фрагмент: поэт словно объединяется с пирующими друзьями за одним столом и от воспоминаний переходит к размышлениям и упованиям.

Пушкин отдает должное Александру: «Простим ему неправогоненье: / Он взял Париж, он основал Лицей».

Он вглядывается в далекое и печальное будущее: «Кому ж из нас под старость день Лицея / Торжествовать придется одному?» Этим несчастным счастливец оказался А. М. Горчаков, дослужившийся до министра иностранных дел Российской империи.

Но главное, Пушкин дает простые и глубокие, мудрые и загадочные формулы человеческого существования.

«Невидимо склоняясь и хладея, / Мы близимся к началу своему...» Как это понять? Что это может значить? Что старость чем-то похожа на детство? Или после смерти, как считает поэт, человека ожидает какое-то новое существование, начало?

«Судьба глядит, мы вянем, дни бегут». Об этой строке литературовед написал целое исследование.

«Один только этот стих из „19 октября“ (1825) может дать пищу для долгих размышлений о каждом из шести составляющих его слов и обо всех этих словах вместе. Три предложения, одинаковых по строю: подлежащее — сказуемое. В

один ряд поставлены подлежащие: *судьба, мы, дни*; единую цепочку образуют глаголы: *глядит, вянем, бегут*. В этом стихе дано понимание человеческого бытия, которое подчинено равнодушно глядящему на земную суету высшему началу, Судьбе; человек — по своему бессилию противостоять законам Времени и Смерти — равен растению (*мы вянем*), а Время (*дни*) неумолимо движется вперед и вперед. „Судьба“ у Пушкина сливается с понятием „Природа“ — ей свойственно равнодушие („И равнодушная природа / Красою вечною...“). Перефразировать этот стих можно так: Природа бесстрастна и вечна, между тем как смертные люди стареют, а Время безостановочно движется. Но насколько же каждое слово в пушкинском стихе содержательнее, чем в нашем убогом пересказе, — благодаря его образности (каждое из трех подлежащих — метафора: *Судьба глядит*, подобно живому существу или, точнее, некоему богу; *мы вянем*, как растение; *дни бегут*, как гонцы), его звуковому родству с другими словами (*глядит* — *бегут*, *мы вянем*, *мы* — *дни*), его ритмической позиции (односложные похожие слова *мы* и *дни* стоят на ритмически сходных местах, неся в ямбическом стихе так называемое сверхсхемное ударение <...>) — это их уравнивает между собой и противопоставляет слову *судьба*; оказывается, что слово *мы*, люди, в одном ряду со словом *дни*, Время, но и противоположно этому слову, как неподвижность противоположна движению, пассивность — активности, объект — субъекту, следствие — причине; ведь, по сути дела, можно понять стих так: Судьба глядит, как мы вянем оттого, что дни бегут. Все эти смыслы еще углубляются, когда стих становится на свое место внутри строфы:

Пируйте же, пока еще мы тут!

Увы, наш круг час от часу редет;

Кто в гробе спит, кто дальный сиротеет;

Судьба глядит, мы вянем, дни бегут;

Невидимо склоняясь и хладея,

Мы близимся к началу своему...

Кому ж из нас под старость день Лицея

Торжествовать придется одному?

Теперь каждое из наших шести слов усложняется, потому что, сохраняя свой общечеловеческий смысл, приобретает конкретность: *мы* — это не только люди вообще, но прежде всего бывшие лицеисты („наш круг“), *дни* — это не только Время вообще, слово это перекликается с другим, в сочетании „день Лицея“, и вот „дни бегут“ значит еще и „дни Лицея“, то есть годовщины, даты (недаром так стихотворение и озаглавлено — „19 октября“) проходят одна за другой...

Глагол „глядит“ изменяется и углубляется еще тем, что он связан теперь внутренней рифмой с глаголом в предшествующем стихе (а ведь рифма — это связь не только звуковая, но и смысловая):

Кто в гробе спит...

Судьба глядит...

И еще глубже, еще содержательнее станет каждое слово, когда строфа займет свое место внутри всего стихотворения. В одной из предшествующих строф мы читаем:

Промчится год, и с вами снова я,

Исполнится завет моих мечтаний;

Промчится год, и я явлюся к вам!..

Поэт мечтает о стремительном движении времени, ибо год спустя, так он верит и надеется, он вернется из ссылки к друзьям. Поэтому с такой оптимистической

уверенностью он повторяет, твердит: „Промчится год...“ Но ведь это то же, что „дни бегут“, только с обратным знаком, — не грусть, а радостная надежда. А в последней строфе читаем:

Несчастный друг! средь новых поколений

Докучный гость и лишний, и чужой,

Он вспомнит нас и дни соединений,

Закрыв глаза дрожащею рукой...

Пускай же он с отрадой хоть печальной

Тогда сей день за чашей проведет,

Как нынче я, затворник ваш опальный,

Его провел без горя и забот.

„Дни соединений“, „сей день“ — эти сочетания накладываются на слова „дни бегут“ и обогащают их еще новыми смыслами. Итак, движение Времени безнадежно грустно или радостно? Оно возбуждает в поэте тоску и отчаяние („мы вянем“) или веру в будущее („Исполнится завет моих мечтаний; / Промчится год...“)? Односложно ответить на эти вопросы нельзя, ибо „каждое слово необъятно, как поэт“» (Е. Г. Эткинд. «Разговор о стихах»).

Такова эта монументальная элегия-послание-дума. В последнем предложении литературовед цитирует гоголевское определение пушкинской поэзии. В полном виде оно выглядит так: «Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» («Несколько слов о Пушкине»). Дружба не только является для Пушкина одной из главных жизненных ценностей, но и становится ключом для понимания бытия.

Вернувшись в Петербург, поэт еще не раз присутствовал на лицейских годовщинах. «По обыкновению, и к 1836 г. Пушкин приготовил лирическую песнь, но не успел ее закончить. В день праздника он извинился перед товарищами, что прочтет им пьесу, не вполне доделанную, развернул лист бумаги, помолчал немного и только что начал, при всеобщей тишине:

Была пора: наш праздник молодой

Сиял, шумел и розами венчался... —

как слезы покатались из глаз его. Он положил бумагу на стол и отошел в угол комнаты, на диван... Другой товарищ уже прочел за него последнюю лицейскую годовщину» (П. В. Анненков. «Материалы к биографии А. С. Пушкина»).

В стихотворении тоже есть размышления о времени и об истории. Личная и гражданская темы здесь объединяются, Пушкин снова вспоминает заглавные буквы слов-сигналов и в мгновенном очерке, в одном восьмистишии напоминает о французской революции, Наполеоне, Отечественной войне, декабристском выступлении. Причиной же всех этих потрясений (в этом Пушкин — предшественник толстовской философии в «Войне и мире») оказывается *судьбы закон, таинственная игра* истории.

Всему пора: уж двадцать пятый раз

Мы празднуем Лицея день заветный.

Прошли года чредою незаметной,

И как они переменили нас!

Недаром — нет! — промчалась четверть века!

Не сетуйте: таков судьбы закон;

Вращается весь мир вокруг человека, —

Ужель один недвижим будет он?

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.
Это лицейское послание так и осталось неоконченным, оно обрывается на полуфразе: «И над землей сошлись новы тучи, / И ураган их...»

Мудрость Пушкина: печаль моя светла

В последние годы, особенно после второй болдинской осени, Пушкин, претерпевающий многочисленные удары судьбы, отвлекающийся то на прозу, то на журналистику, то на исторические исследования, все реже обращается к лирике. Но одновременно у него почти исчезают проходные, прикладные стихотворения: альбомные экспромты, случайные посвящения, продиктованные минутным чувством раздражения эпиграммы. Многие из написанных в это время текстов остались в черновиках и до пушкинской смерти так и остались неопубликованными.

Поэтому даже Е. А. Баратынский, один из пушкинских друзей, имевший высокую репутацию *поэта мысли*, с удивлением замечает в письме жене после знакомства с ненапечатанными стихотворениями из пушкинского архива: «Все последние пьесы его отличаются — чем бы ты думала? — силою и глубиной. Он только что созревал» (А. Л. Баратынской, зима 1840 г.).

Многие читатели и исследователи искали эту формулу пушкинского творчества, разгадку его силы и глубины. Критик В. Г. Белинский говорил о *лелеющей душу гуманности* как основе его творчества. Политик П. Б. Струве — о *покойной тишине*. Литературовед Ю. М. Лотман — о *конflikте жизни и смерти* и поисках *тайны бытия*.

Наиболее детально попытался описать философию пушкинского творчества русский философ, исследователь творчества поэта С. Л. Франк в статье «О задачах познания Пушкина».

На поверхности, у истоков пушкинской лирики — жизнерадостность, непосредственная веселость, «вечно-детский» дух, который проявляется то в душевной гармоничности, то в бунтарстве.

Но под ним (или рядом с ним) лежит другой, прямо противоположный душевный слой: тоска, уныние, хандра, ведущая то к полному разочарованию, мрачному пессимизму, одиночеству, бегству от мира, то к попыткам анархического его разрушения.

Выход, считал С. Л. Франк, поэт видит в «области религиозного примирения и просветления», «чистой благодушной благостности». Однако в другой статье философ, кажется, находит более широкую формулировку: пушкинские религиозные стихи входят в более широкий контекст мудрого приятия жизни, *светлой печали*, исходящей из естественного движения времени, смены поколений, благодарности за прошлое и надежды на будущее.

Печаль моя светла — формула из любовной элегии «На холмах Грузии лежит ночная мгла...». Но это действительно одно из частотных слов пушкинской лирики и одна из доминирующих эмоций.

В ранней «Элегии» (1817) Пушкин уже «взапуски тоскует о своей погибшей молодости» (так пародийно через несколько лет будет писать об элегическом жанре В. К. Кюхельбекер, задевая и Пушкина).

Всё кончилось, — и резвости счастливой

В душе моей изгладилась печать.

Чтоб удалить угрюмые страданья,

Напрасно вы несете лиру мне;

Минувших дней погаснули мечтанья,

И умер глас в бесчувственной струне.

Перед собой одну печаль я вижу!

Мне страшен мир, мне скучен дневный свет;

Пойду в леса, в которых жизни нет,

Где мертвый мрак, — я радость ненавижу;

Во мне застыл ее минутный след.

В «Евгении Онегине» подобный элегический стиль становится предметом пародии: «Он пел поблекшей жизни цвет / Без малого в осьмнадцать лет».

Пушкин мог написать это, вспоминая себя в лицейские годы.

Через тринадцать лет, в другой замечательной «Элегии» (1830), о которой уже шла речь, привычные формулы наполнятся горьким опытом собственной жизни и напускная юношеская мрачность («я радость ненавижу») сменится как раз светлой печалью, осторожной надеждой («порой опять... и может быть»).

Мысль и страдание (но не счастье: «На свете счастья нет...») составляют суть человеческой жизни. Противостоят им только редкие наслаждения: гармония (искусство) и любовь. Но этого оказывается достаточно, чтобы достойно существовать, противостоять времени и надеяться на будущее.

Сходные чувство и интонация определяют стихотворения «19 октября», «Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит...», «...Вновь я посетил...».

Пушкинская *светлая печаль* — не привычное элегическое уныние. Она связана не с бегством от жизни, а с приятием ее, с осмыслением и преодолением жизненных тягот.

Подобную позицию С. Л. Франк вслед за М. О. Гершензоном называет мудростью Пушкина. «Пушкин есть, коротко говоря, наш ближайший и естественный учитель мудрости. <...> Пушкин — не только величайший русский поэт, но и истинно великий мыслитель» («О задачах познания Пушкина»).

Мудрость, в отличие от философии, — простодушна. Она требует не мучительного понимания, а осознания и приобщения.

Избегая крайностей, в поздних стихах Пушкин говорит о главных ценностях человеческой жизни, которые могут показаться надоевшими, привычными и скучными, как религиозные заповеди или родительские наставления, но которые на самом деле предлагают формулу если не праведной, то правильной жизни.

Природа прекрасна в своем вечном изменении-круговороте (временам года посвящены десятки блистательных стихов и фрагментов), но равнодушна к человеческим страстям и страданиям, существует вне рамок добра и зла («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Анчар»).

Человек находится во власти законов времени и судьбы («Судьба глядит, мы вянем, дни бегут»; «Не сетуйте: таков судьбы закон; / Вращается весь мир вкруг человека, — / Ужель один недвижим будет он?»; «Бегут, меняясь, наши лета, / Меняя все, меняя нас»).

Не в его власти отменить эти законы, но он способен противопоставить неумолимости времени свои ценности.

Ему, в общем, нужно немного.

Дружба. «Тесней, о милые друзья, / Тесней наш верный круг составим».

Любовь.

К женщине и к искусству. «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает, / Но и любовь мелодия...» («Каменный гость»).

К родным местам, даже когда там уже ничего не осталось, кроме воспоминаний и могил близких.

Два чувства дивно близки нам,

В них обретает сердце пищу:

Любовь к родному пепелищу,

Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века

По воле Бога самого

Самостоянье человека,

Залог величия его.

(«Два чувства дивно близки нам...»,

1830)

Осознание исполненного долга («Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний») и своего места в вечной цепи человеческих поколений

(«Здравствуй, племя / Младое, незнакомое...»).

Покой и воля — творческая свобода и личная независимость.

Иные, лучшие мне дороги права;

Иная, лучшая потребна мне свобода:

Зависеть от властей, зависеть от народа —

Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому

Служить и угождать; для власти, для ливреи

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;

По прихоти своей скитаться здесь и там,

Дивясь божественным природы красотам,

И пред созданьями искусств и вдохновенья

Трепеща радостно в восторгах умиленья.

— Вот счастье! вот права...

(«Из Пиндемонти», 1836)

Стихотворение «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834) имеет прозаический план продолжения, который Пушкин так и не успел превратить в стихи: «Юность не имеет нужды в at home <домашнем очаге>, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу, — тогда удались он *домой*.

О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. <и так далее > — религия, смерть».

В этом прозаическом конспекте сконцентрированы почти все главные мотивы пушкинской лирики. Пушкин-поэт исполнил то, что не успел сделать Пушкин-человек.

*Образ поэта: парнасский ленивец,
частный человек, пророк*

Для пушкинской лирики очень важен не только образ лирического героя с конкретными биографическими деталями, но и *тема поэта и поэзии, образ творчества*, тоже меняющийся в разные эпохи, со сменой биографических обстоятельств и художественного метода.

В лицейской лирике появляется образ неопытного, скромного, но преданного питомца муз, с трепетом восходящего на Парнас и нуждающегося в поощрении.

Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени

Я с трепетом склонил пред музами колени:

Опасною тропой с надеждой полетел,

Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел.

Страшусь, неопытный, бесславного паденья,

Но пылкого смирить не в силах я влеченья...

(«К Жуковскому», 1816)

В романтической лирике образ творца меняется. Он превращается в Поэта-пророка, служителя высокого искусства, охваченного вдохновением, противопоставленного толпе и равного по статусу царям и героям. Такой образ создается в стихотворениях «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), сонете «Поэту» (1830).

Начинается этот ряд стихов о высоком пророческом призвании поэта стихотворением, которое так и называется — «Пророк» (1826). Его образность и восточный колорит продолжают написанные ранее «Подражания Корану».

Охваченный «духовной жаждой» человек оказывается на перепутье, и шестикрылый серафим (ангел высшей, девятой, ступени небесной иерархии) превращает его в пророка, способного видеть невидимое, слышать неслышимое, говорить с помощью «жала мудрого змеи». Завершает эту страшную и странную «операцию» замена сердца на «уголь, пылающий огнем».

Последнее слово в символическом перерождении принадлежит Богу.

Как труп в пустыне я лежал,

И Бога глас ко мне воззвал:

«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,

Исполнись волею Моей,

И, обходя моря и земли,

Глаголом жги сердца людей».

Пушкинский образ постепенно превращается в символ уже за пределами этого стихотворения и пушкинского творчества. С его помощью другие поэты, критики, русские интеллигенты начинают обозначать высшую задачу, призвание всей русской литературы.

Особенно отчетливо об этом сказал поэт В. Ходасевич в трудные послереволюционные времена, вскоре после смерти А. Блока и расстрела Н. Гумилева, когда русскую литературу пытались сделать прислужницей даже не толпы, а государства, начальства, властвующего общественного слоя. «В тот день, когда Пушкин написал „Пророка“, он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей „высокий жребий“ ее, предопределил ее „бег державный“. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность» («Окно на Невский», 1922).

Образы поэта и творчества подчиняются общим законам пушкинской поэзии действительности. В стихотворении «Поэт и толпа» (1828) вдохновение и быт противопоставлены друг другу.

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

В сонете «Поэту» лирический герой тоже изображается в условном мире, в царственном одиночестве, бросающим резкие слова «холодной толпе».

В «Осени» (1833) от такого романтического представления остается лишь сам мотив вдохновения. Но его раскрытие, реализация оказываются принципиально иными.

В начале этот *отрывок* (характерное пушкинское обозначение) представляется просто пейзажным стихотворением. В восьмистишиях-октавах последовательно, не торопясь Пушкин описывает наступление осени, какой она предстает глазам живущего в деревенском одиночестве человека, сопоставляет ее с весной, зимой, летом и снова возвращается к «унылой поре, очей очарованью» (обратим внимание на эту звуковую метафору: поэт знакомит слова *очи* и *очарованье*). Эти замечательные пейзажи-картины с множеством конкретных деталей напоминают пейзажные фрагменты «Евгения Онегина», где каждой поре года отведены соответствующие строфы. Вообще, Пушкин открывает осень как тему русской поэзии.

Но в 9-й и 10-й строфах происходит резкая смена темы, подготовленный эмоциональный взрыв. Стихи о природе вдруг превращаются в изображения процесса внезапно нахлынувшего, но давно подготовленного вдохновения.

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Завершается это описание внезапным и замечательным сравнением с кораблем, который отправляется в неизвестное плавание.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут

Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.
Последняя строфа состоит всего из половинки стиха и обрывается на многоточии:

Плывет. Куда ж нам плыть? ...

Однако в черновике Пушкина есть еще несколько строк, в которых намечены разные пути поэтического корабля:

Ура!.. Куда же плыть?.. Какие берега
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,
Иль опаленные Молдавии луга,
Иль скалы дикие Шотландии печальной,
Или Нормандии блестящие снега,
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный.
Наряду с Кавказом и Молдавией Пушкин наносит на поэтическую карту места, в которых он никогда не был, определяя каждое из них одним точным эпитетом.

В романтических стихах с их идеей двоемирия жизнь и творчество поэта противопоставлены и разъединены.

В «Осени» творчество вырастает из жизни, подготавливается ею. Поэт уже не царит над миром, а является его частью. Его яростные обвинения толпе превращаются в спокойное объяснение, беседу с читателем.

«Дни поздней осени бранят обыкновенно, / Но мне она мила, читатель дорогой...»

«Я снова жизни полн — таков мой организм / (Извольте мне простить ненужный прозаизм)».

И сами стихи становятся другими: не ярко-контрастными, а простодушно-мудрыми, но столь же совершенными, прекрасными.

Романтическая лирика ценилась за оригинальность метафор, богатство тропов и стилистических фигур. В тридцатые годы Пушкин открывает возможности прямой, неукрашенной речи, прелесть простого слова (такую манеру называют *автологическим стилем*).

В замечательной элегии «Я вас любил, любовь еще, быть может...» есть всего одна едва заметная метафора («любовь угасла»). Все стихотворение строится на прямом выражении парадоксального чувства: говоря о любви в прошедшем времени, лирический герой на самом деле продолжает любить. Его самоотверженность превращается в чувство самоотречения («Как дай вам Бог любимой быть другим»).

Такое прямое слово часто опирается на фольклор и воспевают столь же простую, притягательную для поэта жизнь. Мечтой о «покое и воле», о побеге в «обитель дальнюю трудов и чистых нег» проникнута незаконченная элегия «Пора, мой друг, пора...».

Еще проще пушкинский идеал выражен в четверостишии неоконченного стихотворения:

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.

Пушкин, однако, точно чувствует специфику жанра и стиля. Подводя итоги своей поэтической деятельности, он снова обращается к высокой одической традиции и к образу поэта-пророка, включая в него и некоторые черты нового образа поэта из «Осени».

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (часто его называют просто «Памятник») Пушкин опирается на глубокую историческую традицию, однако внося в нее глубоко личные, индивидуальные черты.

Эпиграф — «Я воздвиг памятник» — взят из стихов римского поэта Горация. В 1795 году свой «Памятник» написал Державин.

Используя общую структуру державинской оды, иногда даже начиная стихи так же, как предшественник, Пушкин в конце концов совсем по-иному представляет дело поэта и его значение.

Государственник Державин, как и положено в оде, обосновывал свою славу величием тем и смелостью поэта.

...первый я дерзнул в забавном русском слоге

О добродетелях Фелицы возгласить,

В сердечной простоте беседовать о Боге

И истину царям с улыбкой говорить.

Славить государство в лице императрицы, в то же время не поступаясь правдой, — вот, по Державину, задача поэта.

Дерзость Пушкина — совершенно иная. Его слава и значение опираются на другие источники. Поэт — выше царя (хотя *Александрейский столп* не всегда связывают с Александровской колонной на Дворцовой площади). Главным авторитетом для него являются не властитель, а народ и другой *пиит*, его потомок и последователь. Определение *народная* тропа появляется в первой же строфе, а в третьей строфе перечисляются народы «всей Руси великой», которые будут помнить поэта.

Уходя от державинского образа государственного поэта, Пушкин в главной, четвертой строфе предлагает совсем иную формулировку своего поэтического значения.

И долго буду тем любезен я народу,

Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век восславил я свободу

И милость к падшим призывал.

Опять обращаясь к народу как высшему судии, поэт обозначает главные мотивы своего творчества: *свобода, чувства добрые, милость к падшим*. Вроде бы простые слова становятся в пушкинской оде глубоко многозначными.

Свобода — это политическая категория, о которой Пушкин писал в стихотворении «Во глубине сибирских руд...»: «Темницы рухнут — и свобода / Вас примет радостно у входа...» В то же время это и духовная свобода из стихотворения «Поэту»: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум...»

«Милость к падшим» тоже можно понять исторически: как неоднократные пушкинские призывы облегчить участь декабристов.

Нет! Он с подданным мирится;

Виноватому вину

Отпуская, веселится;

Кружку пенит с ним одну;

И в чело его целует,

Светел сердцем и лицом;

И прощенье торжествует,

Как победу над врагом.

Так пишет Пушкин в стихотворении «Пир Петра Первого», словно давая урок своему современнику Николаю I.

«Тому, кого карает явно, / Он втайне милости творит», — рисует поэт идеализированный образ императора в стихотворении «Друзьям» (1828).

Но в то же время *милость к падшим* для Пушкина — одна из основных универсальных ценностей бытия. О милости к падшим идет речь и в «Медном всаднике», и в «Станционном смотрителе», и в финале «Капитанской дочки».

В «Памятнике» классическая структура оды наполнилась индивидуальным содержанием. В четвертой строфе Пушкин дает замечательную формулу всей русской литературы. Пробуждать в «жестокий век» чувства добрые и милость к падшим — главная задача поэта.

Русский философ Г. П. Федотов назвал Пушкина певцом Империи и Свободы. В «Медном всаднике» они противопоставлены, но равновелики. В «Памятнике» поэт явно выбирает свободу, хотя тоже вспоминает о «Руси великой».

«Евгений Онегин»

(1824–1831)

Большое стихотворение:

7 лет 4 месяца 17 дней

«Евгений Онегин» — главное, ключевое, заветное пушкинское произведение, связанное с несколькими этапами его жизни и многое определившее в его судьбе.

Работу над ним поэт начал в Кишиневе за месяц до своего двадцатичетырехлетия. Во время первой Болдинской осени, уже перешагнув тридцатилетний рубеж, Пушкин вспомнит весь проделанный путь и составит отчет, сводку, табличку, в которой представлены «форма плана», структура романа с подсказками-заголовками, а также этапы ее осуществления.

Онегин

Часть первая Предисловие

I песнь *Хандра*. Кишинев, Одесса.

II *Поэт*. Одесса. 1824.

III *Барышня*. Одесса. Михайловское. 1824

Часть вторая

IV песнь *Деревня*. Михайловское. 1825.

V *Именины*. Михайловское. 1825. 1826.

VI *Поединок*. Михайловское. 1826.

Часть третья

VII песнь. *Москва*. Михайловское. Петербург. Малинники. 1827. 8.

VIII *Странствие*. Москва. Павловск. 1829. Болдино.

IX *Большой свет*. Болдино.

Примечания.

1823 год. 9 мая Кишинев — 1830. 25 сентября. Болдино.

26 сентября. А. П.

И жить торопится и чувствовать спешит.

К. В.

7 лет 4 месяца 17 дней.

Цитата из стихотворения князя П. А. Вяземского, эпиграф первой главы, здесь, кажется, применена к себе.

Однако на этом завершилась лишь основная работа. В символический лицейский день Пушкин лаконично помечает: «19 октября <1830 г.> сожжена X песнь» (к проблеме этой сожженной главы мы еще обратимся). Позднее девятая глава стала восьмой, а «Странствие» превратилось в «Отрывки из путешествия Онегина» и потеряло номер. 5 ноября 1831 года в Царском Селе было написано «Письмо Онегина к Татьяне».

Предисловие к первой главе начиналось словами: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено». Поначалу Пушкин

издавал «Евгения Онегина» отдельными главами. В одной книге оконченное большое стихотворение было опубликовано в 1833 году. Второе издание с новыми изменениями и дополнениями — *окончательный текст* — появилось в январе 1837 года и стало — что тоже символично — последней прижизненной пушкинской книгой. В этом варианте мы и читаем книгу сегодня.

А. А. Ахматова выразила свое впечатление от чтения «Онегина» в эпиграмме (в античной литературе это короткое афористическое стихотворение-надпись): «И было сердцу ничего не надо, / Когда пила я этот жгучий зной... / „Онегина“ воздушная громада, / Как облако, стояла надо мной» (1962).

Можно предложить и другой, более приземленный образ романа. «Евгений Онегин» — большое здание, долго строившийся пушкинский Дом, в котором есть парадные залы глав, запертые пустые комнаты пропущенных строф, мансарды и мезонины многочисленных эпиграфов, узкие коридорчики примечаний, пристройка «Отрывков из путешествия Онегина», наконец, темный, почти ушедший в историческую почву подвал с обломками кирпичей-четверостиший то ли сожженной десятой главы, то ли первоначальной восьмой.

Читать «Онегина» — значит уверенно двигаться по этому прихотливому лабиринту, который Пушкин упорно выстраивал несколько лет, значительную часть своей жизни.

Роман в стихах: дьявольская разница

Начиная роман, Пушкин, конечно, не знал, чем и когда его окончит. «Евгений Онегин» менялся вместе с меняющейся жизнью.

Первое авторское определение жанра мы уже знаем: *большое стихотворение*.

Однако еще раньше поэт предложил и другое: «Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (П. А. Вяземскому, 4 ноября 1823 г.). Как образец Пушкин использовал поэму Д. Г. Байрона «Дон Жуан». Но, оттолкнувшись от знаменитого поэта-романтика, он быстро двинулся своим путем. «В самом деле, „Евгений Онегин“ — первый и, быть может, единственный „роман в стихах“ в новой европейской литературе» (Вяч. И. Иванов. «Роман в стихах»).

Завершая книгу, автор повторил то же определение, добавив к нему важный эпитет: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал» (гл. 8, строфа L).

В год завершения «Онегина» в рецензии на роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» Пушкин даст и свое определение романа: «В наше время под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании».

Исторической эпохой для автора «Евгения Онегина», однако, становится *современность*. Он становится ее летописцем, ее коллежским секретарем (секретарем французского общества называл себя великий французский романист О. де Бальзак, создатель грандиозного цикла романов и повестей «Человеческая комедия»).

В предисловии к первой главе, сразу после определения «большое стихотворение», было четко обозначено время действия. «Первая глава представляет нечто целое. Она в себе включает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» Таким образом, в 1823 году Пушкин описывает, а в 1825 году публикует рассказ о событиях практически вчерашнего дня, четырех-, шестилетней давности.

В позднейших примечаниях к третьей главе поэт еще раз настаивает на временной точности своего повествования: «В прежнем издании вместо *домой летят* было ошибкою напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

Используя пушкинскую подсказку, литературоведы и просто читатели много раз пытались рассчитать время романа с точностью даже до одного дня. Оказывается, именины Татьяны падают на 12 января 1821 года, а дуэль Онегина и Ленского состоялась 14 января. Время восьмой главы романа обычно датируют весной 1825 года, чтобы получивший отповедь Татьяны герой успел, в отличие от автора, вместе с декабристами попасть на Сенатскую площадь.

Однако в подобных «точных» подсчетах ученых много «художественной» фантазии. В них одновременно используются факты пушкинской биографии, о которых не упоминается в романе, указания в черновиках, от которых поэт потом отказался, живописные догадки о судьбе героя в тех случаях, когда он надолго исчезает из нашего и авторского поля зрения (по одной из них, Онегин во время путешествия должен был, подобно Степану Разину, целых три года предводительствовать шайкой разбойников: ведь таким его видит героиня в своем вешем сне). По другим расчетам, действие романа оканчивается в 1829 году, снова почти совмещаясь со временем его окончания.

Однако попытка понять пушкинский свободный роман как историческую хронику ведет к существенным противоречиям и неразрешимым вопросам. Если Онегин, как считали большинство «счетчиков», родился в 1795 году и оказывается даже несколько старше поэта, то почему он никак не откликнулся на всеобщий подъем в годы Отечественной войны? Ведь в 1812 году герою должно быть уже 17 лет, и его ровесники не только, как лицеист Пушкин, провожали уходящих на войну, но активно участвовали в ней и даже брали Париж? Между тем об Отечественной войне автор вспоминает в седьмой главе, в связи с приездом в Москву Татьяны — и вне всякой связи с Онегиным. «Напрасно ждал Наполеон, / Последним счастьем упоенный, / Москвы коленопреклоненной / С ключами старого Кремля: / Нет, не пошла Москва моя / К нему с повинной головою. / Не праздник, не приемный дар, / Она готовила пожар / Нетерпеливому герою» (гл. 7, строфа XXXVII).

Аналогично обстоит дело с другим крупнейшим историческим событием пушкинской эпохи. В так называемой «Десятой главе» изображается начало революционного движения, которое приведет к декабристскому возмущению, но имя Онегина там не упоминается. Более того, мы даже не знаем, как соотносятся эти чудом сохранившиеся стихотворные отрывки (Пушкин зашифровал их, и этот текст был расшифрован лишь в начале XX века) с текстом «Евгения Онегина». Их считали и фрагментами восьмой главы, и просто самостоятельным произведением, которое Пушкин начал писать, а затем уничтожил. Утверждая, что Онегин обязательно должен оказаться на Сенатской площади, мы самовольно дописываем за поэта его произведение.

В любом эпическом произведении важно различать *календарь* (взаимосвязь воспроизведенных в произведении событий между собой) и *хронологию* (связь этих художественных событий с реальной историей, исторический контекст изображенного писателем мира).

«Евгений Онегин» — роман с замечательно точным изображением годового, природного цикла (возможно, в этом смысл пушкинского замечания «время

рассчитано по календарю»: он говорит о временах года), но с особым отношением к истории.

Пушкин пишет не историческую хронику (как будущая «История Пугачева») и даже не исторический роман (к этому жанру принадлежит выросшая на основе «Истории Пугачева» «Капитанская дочка»), а роман *свободный*, роман в *стихах*.

Такой роман, помимо прочего, свободно обращается с историей. Воспроизводя множество передающих колорит эпохи деталей — лица, моды, предметы, даже новые слова, — Пушкин вольно располагает их в исторической рамке 1820-х годов, не привязывая к конкретным историческим событиям.

«Прежде всего в „Онегине“ мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения „Евгений Онегин“ есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица», — заметил Белинский («Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая»). И конкретизировал свою мысль: «В двадцатых годах текущего столетия русская литература от подражательности устремилась к самобытности: явился Пушкин. Он любил сословие, в котором почти исключительно выразился прогресс русского общества и к которому принадлежал сам, — и в „Онегине“ он решился представить нам внутреннюю жизнь этого сословия, а вместе с ним и общество в том виде, в каком оно находилось в избранную им эпоху, то есть в двадцатых годах текущего столетия».

Современный литературовед связывает пушкинский историзм с проблемой литературного рода: «В эпосе автор всегда занимает более позднюю позицию во времени по сравнению с описываемыми событиями. Будущее неведомо, в нем всегда есть элемент неопределенности. Прошлое — это все расширяющаяся область детерминированного, причинно обусловленного, упорядоченного, исследованного. Эпический автор поворачивается спиной к будущему, находясь в настоящем — некоторой точке, где будущее превращается в прошлое, — всматривается в прошлое и повествует о нем. Отсюда его „всезнание“. Пушкин в „Евгении Онегине“ добровольно отказался от этой привилегии эпического автора. В 20-е годы он пишет о 20-х годах. Время романа — не столько историческое, сколько культурно-историческое, вопросы же хронологии оказываются на периферии художественного зрения поэта» (В. С. Баевский. «Время в „Евгении Онегине“»).

Такой необычный замысел требовал и особой формы. «Евгений Онегин» создавался как своеобразный *пушкинский дневник*. «Главы романа писались с учетом того, что будут издаваться отдельно по мере их завершения. Кроме четвертой и пятой, все другие главы кончаются прощанием — с публикуемой частью романа, с читателем, с молодостью, с литературной традицией, с героями» (В. С. Баевский).

Относительно самостоятельными являются не только сами главы, но их внутреннее членение. Специально для романа Пушкин придумал особую *строфу* (теперь она так и называется «*онегинской*»). Четырнадцать стихов (самый большой объем в русской поэзии, равный классической твердой форме — сонету) четырехстопного ямба (самый распространенный размер в русской поэзии) четко членятся на три четверостишия и заключительное двустишие. В четверостишиях последовательно используются три распространенные в нашем стихе способа рифмовки: перекрестная, смежная и опоясывающая рифмы.

Эта строфа (ею написан весь роман, за исключением двух писем героев и песни девушек) довольно сложна и разнообразна, поэтому не утомляет читателя, как привычные четверостишия-кирпичики, и в то же время настолько велика, что ее можно воспринимать как особый фрагмент со своими темой и фабулой. «Каждая строфа „Онегина“ — это почти самостоятельное стихотворение. <...> Строфа „Онегина“ — это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа» (Б. В. Томашевский. «Строфика Пушкина»).

В заключение снова вспомним пушкинскую мысль о принципиальном отличии, «дьявольской разнице» просто романа и *романа в стихах*. Термин *стихи* в данном случае двусмыслен. Он определяет как *стихотворную форму* (в этом смысле «Илиада» или «Божественная комедия» тоже «большие стихотворения»), так и родовой, содержательный принцип изображения событий.

Роман в стихах (не случайно Пушкин вспоминал и определение *поэма*) — это *лирический роман*, в котором намного большую роль, чем в обычном эпическом произведении, играет рассказчик, повествователь.

Читать «Евгения Онегина» нужно в двух планах: как роман героев и роман Автора.

Роман героев: парадоксы любви

Вернемся еще раз к пушкинскому «отчету о проделанной работе». В заглавиях для себя трижды обозначены хронотоп, место действия, включающие деревню и две столицы, причем Петербург — метонимически («Деревня», «Москва», «Большой свет»), также трижды упомянуты сюжетные ситуации, переломы фабулы («Именины», «Поединок», «Странствие»), метонимически названы два героя («Поэт» и «Барышня»), но к центральному персонажу относится лишь первая глава, в заглавии которой сформулировано доминирующее в этой главе чувство, эмоция персонажа.

Имя Евгения Онегина отсутствует в названиях глав, потому что оно является заглавием романа.

Первая глава, «начало большого стихотворения» — экспозиция романа, причем в двух смыслах: экспозиция героя и экспозиция пушкинской поэтики. Пушкин рассказывает о Евгении Онегине и одновременно представляет принципы собственного рассказа. Роман начинается с прямой речи героя, из которой мы узнаем, что он мчится в деревню к больному дяде. Начав повествование внезапно, словно с середины, автор уже во второй строфе берет слово и ретроспективно рассказывает биографию Онегина, в LII строфе возвращаясь в исходную точку. Но это вроде бы последовательное, хроникальное повествование на самом деле разнопланово. Суммарно, обобщенно, быстро описав первые восемнадцать лет жизни Онегина (этому посвящены десять строф), автор вдруг резко меняет скорость рассказа и детально, подробно, медленно описывает один день Онегина с позднего пробуждения до столь же позднего отхода ко сну (на это отведено уже целых тринадцать строф).

«Описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» становится картиной петербургского дворянского быта 1820-х годов, составленной из большого числа разноплановых деталей: наряды и одежда, уличная жизнь, средства передвижения, развлечения (бал, театр), круг чтения, отношения с женщинами («наука страсти нежной»). Не случайно автор одного из

комментариев к роману, Ю. М. Лотман, смог, объясняя Пушкина, написать «Очерки дворянского быта онегинской поры».

Затем (со строфы XXXVII) Пушкин снова возвращается к обобщенному рассказу о герое и вводит ключевое понятие, ставшее «домашним», для себя, названием главы:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу;

Он застрелиться, слава богу,
Попробовать не захотел,
Но к жизни вовсе охладел.

(Гл. 1, строфа XXXVIII)

Байронический, романтический герой, которого пытались увидеть в «Евгении Онегине» современники, воспринимался как *alter ego* автора. Пушкин, напротив, замечает: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной... <...> Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом» (гл. 1, строфа LVI). На одном из рисунков-иллюстраций к первой главе он изображает себя и героя на берегу Невы на фоне Петропавловской крепости.

Поэт не все знает о своем герое. Определив и описав недуг, он действительно не объясняет его причину.

Является ли хандра следствием внешне разнообразной, но на самом деле однообразно-бессмысленной петербургской жизни? «Проснется за полдень, и снова / До утра жизнь его готова, / Однообразна и пестра. / И завтра то же, что вчера» (гл. 1, строфа XXXVI). Или она — знак взросления «философа в осьмнадцать лет», осознавшего бессмысленность не собственной светской жизни, но жизни вообще? Ведь и в деревне Онегин принципиально не меняется, после недолгого оживления он возвращается в прежнее состояние: «Потом увидел ясно он, / Что и в деревне скука та же, / Хоть нет ни улиц, ни дворцов, / Ни карт, ни балов, ни стихов. / Хандра ждала его на страже, / И бегала за ним она, / Как тень иль верная жена» (гл. 1, строфа LIV).

Это чувство окрашивает всю жизнь, все поступки героя, вплоть до заключительной восьмой главы. В путешествии он испытывает те же чувства, что и в столице или деревне: «Я молод, жизнь во мне крепка; / Чего мне ждать? тоска, тоска!..» («Отрывки из путешествия Онегина»).

На фоне этого доминирующего чувства уже в деревне, хозяином которой после смерти дяди становится Онегин, и начинает неспешно разворачиваться романная фабула. Третью главу, в которой появляется Татьяна, Пушкин для себя называл, как мы помним, «Барышня». Появление героини обозначает не только завязку любовной истории. Татьяна Ларина — столь же важный для концепции романа персонаж, как и Евгений Онегин.

С ней в романе появляется *иной мир*, отличный от описанного в первой главе. Характеристика Татьяны строится на явном и неявном контрасте с Онегиным.

Онегин вырос и воспитан в городе. — Татьяна получила деревенское, провинциальное воспитание.

Онегин — детище европейской культуры, живущий плодами того, что дает «Лондон щепетильный». — Татьяна становится воплощением национальных идеалов и традиций, с деревенскими угощениями, гаданиями и развлечениями

(хотя и кажется в своей семье «девочкой чужой» и лучше говорит по-французски).

Этот контраст «русского скитальца» и «положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины» показался особенно важным для Достоевского, на нем он построил разговор о романе при открытии памятника Пушкину в Москве. «В глуши, в сердце своей родины, он, конечно, не у себя, он не дома. Он не знает, что ему тут делать, и чувствует себя как бы у себя же в гостях. Впоследствии, когда он скитается в тоске по родной земле и по землям иностранным, он, как человек бесспорно умный и бесспорно искренний, еще более чувствует себя и у чужих себе самому чужим. <...> Не такова Татьяна: это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. Она глубже Онегина и, конечно, умнее его. <...> Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины...» («Пушкин», 1880).

Татьяна вырастает на сентиментальной литературе и из нее берет образцы и для своего поведения, и для своего письма: «Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли всё; / Она влюблялася в обманы / И Ричардсона, и Руссо» (гл. 2, строфа XXIX). — Онегину ближе произведения романтиков, особенно Байрона: «Лорд Байрон прихотью удачной / Облек в унылый романтизм / И безнадежный эгоизм» (гл. 3, строфа XII).

Даже имена героев Пушкин выбирает по контрасту. Евгений — вполне «литературное» имя, используемое современниками Пушкина (правда, преимущественно в сатирических жанрах). — Татьяна — имя, распространенное в быту, в большей степени в простонародной среде; Пушкин фактически вводит его в литературу: «Ее сестра звалась Татьяна... / Впервые именем таким / Страницы нежные романа / Мы своевольно освятим. / И что ж? оно приятно, звучно; / Но с ним, я знаю, неразлучно / Воспоминанье старины / Иль девичьей!» (гл. 2, строфа XXIV).

Сопоставление героев между собой дополняется множеством других контрастов, придающих Онегину и Татьяне наибольшую сложность, неоднозначность. Ю. М. Лотман выстраивает ряд таких оппозиций, важных для характеристики Онегина.

«Главы строятся по системе парных противопоставлений:

Онегин — петербургское общество

Онегин — автор

Онегин — Ленский

Онегин — помещики

Онегин — Татьяна (в третьей и четвертой главах)

Онегин — Татьяна (в сне Татьяны)

Онегин — Зарецкий

Кабинет Онегина — Татьяна

Онегин — Татьяна (в Петербурге)

Все герои соотнесены с центральным персонажем, но никогда не вступают в соотношение (в сопоставление характеров) между собой».

Лишь у Татьяны система противопоставлений столь же велика, а многие другие персонажи, даже Ленский, определяются только в отношении к главным героям.

«Татьяна имеет парадигму противопоставлений, не уступающую Онегину:

Татьяна — Ольга

Татьяна — семья Лариных

Татьяна — подруги

Татьяна — няня
Татьяна — Онегин (в третьей и четвертой главах)
Татьяна — Онегин (в сне Татьяны)
Татьяна — кабинет Онегина
Татьяна — автор
Татьяна — московское общество
Татьяна — „архивны юноши“
Татьяна — Вяземский
Татьяна — петербургский свет
Татьяна — Нина Воронская
Татьяна — Онегин (в Петербурге)».

(Ю. М. Лотман. «Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин“».

Спецкурс)

Развитие фабулы пушкинского романа строится на том, что почти во всем противоположные герои не просто встречаются, сталкиваются сначала в деревне, потом — в Петербурге, но оказываются связаны общим чувством — любовью. Существует шуточный пересказ «Евгения Онегина»: это роман с несчастной любовью, дуэлью, сном и двумя письмами.

Две любви, два письма, два объяснения, две отповеди в структуре пушкинского романа явно рифмуются. (Это вообще один из принципов «Евгения Онегина»: в книге почти нет мотивов, деталей, ситуаций, даже отдельных выражений, которые не повторялись бы, пусть и с некоторыми вариациями.)

Обобщенный пересказ романной фабулы предложил Г. А. Гуковский: «Попробуем условно выразить в кратчайшей формуле схему двойного движения отношений между героями, как они даны в романе. Для ясности назовем героев схематически ОН и ОНА.

Первая часть

- 1) *Они* встретились.
- 2) С первого взгляда *она* полюбила *его*.
- 3) *Она* написала *ему* письмо.
- 4) Ответа нет. *Она* страдает.
- 5) *Они* встретились, *они* вдвоем, и никого кругом.
Она трепещет и молчит.

Он произносит речь наставительную и несправедливую, хотя и полную чести, и даже теплую.

Здесь обрыв линии.

Вторая часть

- 1) *Они* встретились.
- 2) С первого взгляда *он* полюбил *ее*.
- 3) *Он* написал *ей* письмо.
- 4) Ответа нет. *Он* страдает.
- 5) *Они* встретились, и никого кругом.
Он трепещет и молчит.

Она произносит речь такую же, как он некогда.

Здесь обрыв; роман закончен».

(Г. А. Гуковский.

«Пушкин и проблемы реалистического стиля»)

В отношениях Онегина и Татьяны Пушкин впервые так подробно разрабатывает ситуацию *русский человек на rendez-vous*, очень важную для последующей истории русского романа.

Активной стороной в романе оказывается женщина. Татьяна влюбляется в Онегина; преодолевая предрассудки, пишет письмо-объяснение, выслушивает отповедь, потом, после дуэли с Ленским и отъезда героя, посещает его кабинет (реализуется оппозиция «кабинет Онегина — Татьяна»), пытается разгадать любимого и причины его отказа.

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?
(Гл. 7, строфы XXIV–XXV)

Однако здесь, как и в других случаях, Пушкин не дает окончательного ответа на вопрос героини. Догадка Татьяны о подражательном характере онегинской хандры остается одной из гипотез, не подтвержденной в авторском изображении.

Превращение и самой героини из сентиментальной деревенской мечтательницы в законодательницу петербургского большого света, не уступающую даже «Клеопатре Невы» Нине Воронской, казалось резким, слабо мотивированным. «Переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным», — передавал Пушкин мнение своего критика П. А. Катенина («Отрывки из путешествия Онегина»). Но, ссылаясь на личные причины, тем не менее отказался от дополнительных разъяснений. Поэту важна была не эволюция героини, а резкий контраст двух свиданий, двух писем, двух ситуаций *русского человека на rendez-vous*.

В деревенском саду влюбленная героиня получала отповедь от хандрящего героя, который вместо ответа на ее чувство холодно, рационально, спокойно объяснял свое равнодушие, излагал возможный сюжет их отношений. В восьмой главе он наконец пробуждается от своей хандры и влюбляется в эту новую Татьяну столь же страстно, как она когда-то любила его.

Письма Онегина и Татьяны содержат общие мотивы, герои как будто ведут диалог через время.

Татьяна

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой...
Ты в сновиденьях мне являлся,

Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,

В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

Онегин

Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

Татьяна

Но так и быть! Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...

Онегин

Но так и быть: я сам себе
Противиться не в силах боле;
Все решено: я в вашей воле
И предаюсь моей судьбе.

Однако в кульминационной, завершающей восьмую главу сцене герой получает отповедь героини, тоже со ссылкой на судьбу: «А счастье было так возможно, / Так близко!.. Но судьба моя / Уж решена. Неосторожно, / Быть может, поступила я <...> Я вас люблю (к чему лукавить?), / Но я другому отдана; Я буду век ему верна» (гл. 8, строфа XLVII).

«А счастье было так возможно, так близко...» Это утешение Татьяны вряд ли справедливо.

Евгений не отвечает на любовь провинциальной барышни, «бедной Тани», но влюбляется в законодательницу большого света: «Но мой Онегин вечер целый / Татьяной занят был одной, / Не этой девочкой несмелой, / Влюбленной, бедной и простой, / Но равнодушною княгиней, / Но неприступною богиней / Роскошной, царственной Невы» (гл. 8, строфа XXVII).

А она воспринимает эту свою роль как постылую обязанность и грезит о прошлом: «Сейчас отдать я рада / Всю эту ветошь маскарада, / Весь этот блеск, и шум, и чад / За полку книг, за дикий сад, / За наше бедное жилище, / За те места, где в первый раз, / Онегин, видела я вас» (гл. 8, строфа XLVI).

Онегин не мог полюбить ту, прежнюю, Татьяну. А она по-прежнему любит Онегина, но не может изменить супружескому долгу и собственной совести (о том, что могло бы быть в случае такой измены, Лев Толстой позднее напишет «Анну Каренину»).

В истории героев пытались найти правую и виноватую стороны. Белинский осуждал Татьяну, не сумевшую ради любви преодолеть общественные предрассудки: «Основная мысль упреков Татьяны состоит в убеждении, что Онегин потому только не полюбил ее тогда, что в этом не было для него очарования соблазна; а теперь приводит к ее ногам жажда скандальной славы. Во всем этом так и пробивается страх за свою добродетель... <...> Вечная верность — кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны... Но у нас как-то все это клеится вместе: поэзия — и жизнь, любовь — и брак по расчету, жизнь сердцем — и строгое исполнение внешних обязанностей, внутренне ежечасно нарушаемых... Жизнь женщины по преимуществу сосредоточена в жизни сердца; любить — значит для нее жить, а жертвовать — значит любить. Для этой роли создала природа Татьяну; но общество пересоздало ее...» («Сочинения Александра Пушкина. Статья девятая»).

Достоевский, напротив, увидел в Татьяне «апофеоз русской женщины», идеальный характер, вырастающий из народной почвы и противопоставленный беспочвенному «русскому скитальцу» Онегину.

Героиню возвышают над героем и другими способами: «Ее письмо — это письмо любви; его письмо — письмо страсти. В чем разница между любовью и страстью? Она проста. В страсти главное — „я“. В любви главное — „ты“. Этим и различаются письма» (В. С. Непомнящий. «„Евгений Онегин“ как „проблемный роман“»).

Однако в романе, как и в жизни, нелегко определить правых и виноватых. Пушкинская история, кажется, сложнее.

В книге американского писателя Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» есть глава о возможном невозможном счастье, имеющая почти фантастический характер (Брэдбери — известный фантаст, но не в этой замечательной повести о детстве).

Молодой журналист знакомится с глубокой, почти столетней старухой и выясняет, что он еще мальчишкой влюбился в нее, случайно увидев красивую девушку на старой фотографии. И теперь никто лучше этой старой женщины не понимает его. А ей он напоминает давнего поклонника, которому она отказала семьдесят лет назад, потому что «нипочем не соглашалась стать степенной мужней женой».

Эти люди, как им кажется, были созданы друг для друга, но они разошлись, драматически не совпали во времени. «Есть такая ходячая, избитая фраза — родство душ; так вот, мы с вами и есть родные души. <...> Время — престранная штука, а жизнь — и еще того удивительней. Как-то там не так повернулись колесики или винтики, и вот жизни человеческие переплелись слишком рано или слишком поздно».

Подобное *слишком рано* или *слишком поздно* определяет любовь Онегина и Татьяны. Герои романа дважды оказались в ситуации *трагического несовпадения*. Оно может возникнуть в разных сферах человеческой жизни, но нагляднее всего проявляется в любви.

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам

Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:

<...>

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след...

(Гл. 8, строфа XXIX)

Фабула «Евгения Онегина» строится на *этически неразрешимой ситуации*: из нее нельзя, невозможно найти выход, но ее надо как-то пережить.

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!

<...>

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда.

(Гл. 8, строфа XLVIII)

Роман автора: энциклопедия души

«Пора мне сделаться умней, / В делах и в слоге поправляться, / И эту пятую тетрадь / От отступлений очищать», — иронически обмолвился Пушкин в середине романа (гл. 5, строфа XL). Но можно ли назвать фрагменты «Евгения Онегина», не связанные с героями, отступлениями? Характерно, что и в оставшихся главах Пушкин такой очистки не произвел. Если мы попытаемся мысленно сделать это за него, от романа мало что останется.

Так называемые отступления на самом деле являются важным структурным элементом «Евгения Онегина», собственно и превращая его в *роман в стихах, лирический роман*.

Фабула романа — история Евгения и Татьяны. Сюжет — история *Автора*, дневник «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», включающий и работу над романом, который мы читаем.

Автор присутствует в романе как воплощенное противоречие.

С одной стороны, он — один из *персонажей романа*, вступающий с героем в общение как с реальным человеком: «Друзья Людмилы и Руслана! / С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель...» (гл. 1, строфа II).

С другой стороны, в той же главе — он *создатель, творец романа*, воображающий, придумывающий этого же персонажа: «Я думал уж о форме плана / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу» (гл. 1, строфа LX).

Это один из парадоксов романа, придающих ему обаяние и своеобразие. Автор находится одновременно внутри и вне изображаемого мира. Пушкин-автор придумывает себя как героя-приятеля Онегина (в одной из статей этого героя прямо называют Александром).

Пушкин вводит в роман многие детали собственной биографии. В восьмой главе описано лицейское отрочество, в «Отрывках из путешествия Онегина» — одесские годы. В романе упомянуты пушкинские друзья и знакомые: Чаадаев, Дельвиг, Вяземский, Каверин. Подробно воссозданы не только литературные увлечения героев, но и круг авторского чтения (большую роль здесь играет не только сам стихотворный текст, но и многочисленные эпиграфы, примечания).

Но эти детали появляются в разных местах и не складываются в последовательную биографию. Гораздо важнее другое. В «Евгении Онегине» непрерывно (за исключением нескольких коротких диалогических фрагментов, внутренних монологов и двух писем) звучит *голос Автора*.

В изображении героев рассказ о них преобладает над показом. Это тоже отличает роман в стихах от обычного романа, демонстрируя решающую роль автора, в руках которого находятся все нити повествования. «Роман требует *болтовни*; высказывай все начисто», — наставлял Пушкин коллегу-писателя как раз во время работы над романом (А. А. Бестужеву, конец мая — начало июня 1825 г.). В самом романе он называет свою лиру болтливой (гл. 1, строфа XXXIV).

Вот такая *болтовня* — живой, подвижный, интонационно богатый разговор о разных предметах, включая развитие фабулы, — составляет основу пушкинского романа.

Ю. М. Лотман назвал поэтику Пушкина *контрастно-динамической*. В своей «болтовне» Автор свободно меняет ракурсы, подробность изображения явлений и предметов, интонацию разговора о них.

О важном этапе своей биографии он может сказать коротко и загадочно: «Где некогда гулял и я: / Но вреден север для меня» (в этом можно усмотреть намек на южную ссылку). Зато целых пять строф — семьдесят стихов — посвятить описанию прелести женских ножек (гл. 1, строфы XXX–XXXIV).

Пушкин использует разнообразные жанры и стили своей эпохи, воспроизводя интонации и лексику оды, элегии, эпиграммы, сентиментального и романтического повествования. Между жанрами и стилями возникает диалог, Автор как будто устраивает им очную ставку. Передавая романтически-приподнятую, пышную речь Ленского, Автор уже в конце строфы переводит ее на бытовой язык, и этот контраст имеет иронический характер.

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».

Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

(Гл. 6, строфа) XVII)

Точка зрения и язык разочарованного Онегина поначалу могут показаться очень близкими авторским, но тоже оказываются предметом тонкой авторской иронии.

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований.
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.
Все это часто придает
Большую прелесть разговору.
Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм.

(Гл. 1, строфа XLVI)

Эта строфа использует очень важный для «Евгения Онегина» прием *чужого слова*, более тонкий, чем соотнесение мыслей Ленского и их авторской расшифровки в предшествующем примере. Там внутренняя речь героя заключена в привычные кавычки. В данном случае первые семь стихов могут показаться авторской речью, но следующее двестише включает начало строфы в невидимые иронические кавычки («Все это часто придает / Большую прелесть разговору»), а заключение строфы четко разграничивает «Онегина язык» и точку зрения Автора, который передает речь героя со стороны, очевидно не соглашаясь с его точкой зрения.

7 лет 4 месяца 17 дней — огромный срок, значительная часть пушкинской сознательной жизни. Первую главу начинал подающий надежды юноша, вся жизнь которого была еще впереди. Оканчивал восьмую главу осознавший свое призвание великий поэт, потерявший многие надежды и друзей, подводящий итоги, хотя еще сохраняющий надежду на будущее. «Когда Пушкин его <„Евгения Онегина“> начинал, он еще не знал, как его кончит, это история с началом, серединой и концом. Его единство — не заранее заданное и обдуманное единство, но нечто подобное органическому единству жизни отдельного человека. Он отражает периоды жизни поэта между его двадцать четвертым и тридцать вторым годом. Переход от буйного юношеского воодушевления первой главы к смирению и приглушенному трагизму восьмой происходит постепенно, как рост дерева (Д. П. Мирский. «История русской литературы...»).

В отличие от линейного повествования о героях (лишь эпизод поездки героя к больному дяде тоже нарушает хронологию), авторский сюжет использует дневниковую форму: он движется скачками, без соблюдения хронологии.

Роман в стихах — можно прочесть и как замечательный сборник пушкинской лирики, в котором есть многочисленные пейзажные стихотворения, затронуты любовные темы, представлены послания к друзьям, но, главное, легким очерком дана философия человеческой жизни — от иронических афоризмов («Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей», гл. 1, строфа XXV; «Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей», гл. 4, строфа VII) до глубоких, мудрых размышлений.

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,

А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.

(Гл. 2, строфа XIV)

(Из этого наблюдения, возможно, вырастает концепция романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».)

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь как на обряд,
И вслед за чинною толпой
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

(Гл. 8, строфа XI)

Наиболее развернутые биографические фрагменты Пушкин приберегает к финалу. Начало восьмой главы — развернутый рассказ-воспоминание о лице, о юности, о пробуждении поэтического дара. В «Отрывках из путешествия Онегина» подробно и любовно воспроизводится одесский день Поэта (некоторые литературоведы сопоставляют это описание с днем Онегина в первой главе).

Финал восьмой главы печален: он строится на *мотиве расставания* — с героями, с юностью, с друзьями, с прошлым.

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял!
Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

(Гл. 8, строфа LI)

Одесский фрагмент в «Отрывках из путешествия Онегина», напротив, весел, оптимистичен, строится на *мотиве наслаждения, упоения настоящим*, которое уже стало прошлым («Итак, я жил тогда в Одессе»). Автор купается, пьет кофе, вместе с другими «ребятами без печали» лакомится устрицами, слушает оперу,

назначает «закулисные свиданья», потом выходит из театра в прекрасную южную ночь.

Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревом речитатив.
Но поздно. Тихо спит Одесса;
И бездыханна и тепла
Немая ночь. Луна взошла,
Прозрачно-легкая завеса
Объемлет небо. Все молчит;
Лишь море Черное шумит...

Надежда и разочарование, радость и печаль, юность и старость, любовь и смерть уравновешены, поняты Пушкиным не как непримиримые противоречия, а как равные возможности *праздника жизни*.

«Евгений Онегин» — роман о вечных вопросах, вечных проблемах бытия и о поэзии, которая улавливает их и воспроизводит — в случае Пушкина — в легких, летучих, прекрасных стихах.

Радость художественного воссоздания мира — таков пафос пушкинского романа. История Онегина и Татьяны, гибель Ленского показывают драматизм жизни, которая сама по себе — прекрасна.

«В своей поэме он умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру русского общества! „Онегина“ можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением», — формулировал В. Г. Белинский («Сочинения Александра Пушкина». Статья девятая).

Через два десятилетия ему резко и насмешливо возразил другой знаменитый критик, Д. И. Писарев (его статья, кстати, была написана в заключении, в каземате Петропавловской крепости: даже там можно было размышлять о пушкинском романе). «Если вы пожелаете узнать, чем занималась образованнейшая часть русского общества в двадцатых годах, то энциклопедия русской жизни ответит вам, что эта образованнейшая часть ела, пила, плясала, посещала театры, влюблялась и страдала то от скуки, то от любви. — И только? — спросите вы. — И только! — ответит энциклопедия. <...> Исторической картины вы не увидите; вы увидите только коллекцию старинных костюмов и причесок, старинных преискурантов и афиш, старинной мебели и старинных ужимок» («Пушкин и Белинский»).

«Легкомысленному» Пушкину Писарев противопоставлял Грибоедова, который «в своем анализе русской жизни дошел до той крайней границы, дальше которой поэт не может идти, не переставая быть поэтом и не превращаясь в ученого исследователя».

Логику Писарева можно понять. Действительно, как мы уже говорили, Пушкин изображает историческую эпоху преимущественно в культурном и бытовом преломлении. В романе нет не только подробного изображения проблем крепостного права, но нет и Отечественной войны, аракчеевских поселений, восстания декабристов (лишь намеки на него даны в так называемой десятой главе).

Но Пушкин, как мы уже знаем, и не собирался писать исторический роман. «Евгений Онегин» — это субъективная энциклопедия, *энциклопедия пушкинской души*, которая начинается с образа Автора и оканчивается авторским «Я». Об

этом, в сущности, говорил В. Г. Белинский, начиная свой анализ пушкинского романа: «„Онегин“ есть самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, и можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такою полнотою, светло и ясно, как отразилась в „Онегине“ личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы» («Сочинения Александра Пушкина». Статья восьмая).

Белинский оказался прав и практически. Появившаяся на рубеже XX–XXI веков уже не метафорическая, а реальная «Онегинская энциклопедия» составила два больших тома, в несколько раз превысив по объему сам роман. Такова судьба замечательных произведений: их содержание намного больше, чем формальный объем.

Роман романов: энциклопедия русской литературы

В рассказе А. П. Чехова «Учитель словесности» герой задает гимназистам, ученикам VIII класса, сочинение «Пушкин как психолог» и получает отповедь от самоуверенной и несчастной знакомой: «Во-первых, нельзя задавать таких трудных тем, а во-вторых, какой же Пушкин психолог? <...> Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души, а это прекрасные стихи, и больше ничего».

Прекрасные стихи и есть главное дело поэта. Они могут выражать «изгибы человеческой души» не хуже, чем подробные психологические описания. «Евгений Онегин» еще в большей степени, чем «Горе от ума», разошелся на поговорки, афоризмы, крылатые слова. В словаре крылатых слов зафиксировано около двухсот выражений из пушкинского романа. Фразами из него называют другие романы и повести, стихотворные сборники и научные работы. «Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь», «Наука страсти нежной», «Любви все возрасты покорны», «Волна и камень», «Охота к перемене мест», «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим». Цитаты из «Евгения Онегина» вошли в русскую речь.

Но влияние романа на русскую литературу было более многосторонним: он отозвался, откликнулся у разных писателей и в разные эпохи персонажами, мотивами и сюжетными ситуациями, мыслями и проблемами, композиционными и стилистическими приемами.

Пушкин еще раз использовал онегинскую строфу в неоконченной поэме «Езерский» (1832). М. Ю. Лермонтов обратился к ней в поэме «Тамбовская казначейша» (1838). Но сразу обнаружилось, что подобные произведения воспринимаются как подражание, стилизация или эпигонство. Пушкинское изобретение так и осталось индивидуальным, штучным, навсегда связанным с романом в стихах.

Были и настоящие *продолжения романа*, изображение (обычно пародийное или сатирическое) пушкинских героев в других временах.

Д. Д. Минаев в шести главах «Евгения Онегина нашего времени» (1865–1877) превращает героя в нигилиста, который, подобно Базарову, режет лягушек, а в конце превращается в прокурора, участвующего в суде над Татьяной, обвиняемой в отравлении мужа (Ленский выступает на этом процессе адвокатом).

Судил не только Евгений Онегин, судили и его. В приключенческом романе В. А. Каверина «Два капитана» (1938–1944) суд над Евгением Онегиным

устраивают советские школьники 1920-х годов (суды над литературными персонажами были популярны в те времена). Героя обвиняют «в убийстве под видом дуэли поэта Владимира Ленского, восемнадцати лет». Свидетельница Татьяна на вопрос, виновен ли ее избранник, «уклончиво ответила, что Онегин — эгоист». Общественный защитник, увлекающийся зоологией, «начал с очень странного утверждения, что дуэли бывают и в животном мире, но никто не считает их убийствами. Потом он заговорил о грызунах и так увлекся, что стало просто непонятно, как он вернется к защите Евгения Онегина». Общественный обвинитель «доказывал, что хотя Ленского убило помещичье и бюрократическое общество начала XIX века, но все-таки Евгений Онегин целиком и полностью отвечает за это убийство, „ибо всякая дуэль — убийство, только с заранее обдуманном намерением“». Героя пытались осудить на десять лет с конфискацией имущества (суровость приговоров — характерная черта изображаемой Кавериним эпохи), но в итоге оправдали.

Одновременно с романом Каверина поэт А. А. Хазин сочинил «Возвращение Онегина. Глава одиннадцатая. Фрагменты» (1946), состоящее всего из тринадцати онегинских строф. Герой оказывается в Ленинграде после окончания Великой Отечественной войны, наблюдает за тем, как восстанавливается город, но, к несчастью, попадает в трамвай.

В трамвай садится наш Евгений.

О бедный, милый человек!

Не знал таких передвижений

Его непросвещенный век.

Судьба Евгения хранила,

Ему лишь ногу отдавило,

И только раз, толкнув в живот,

Ему сказали: «Идиот!»

Он, вспомнив древние порядки,

Решил дуэлью кончить спор,

Полез в карман, но кто-то спер

Уже давно его перчатки.

За неимением таковых

Смолчал Онегин и притих.

Воспользовавшись онегинской строфой и пушкинским образом, Хазин создает стихотворный фельетон, рисует злободневную комическую картинку.

Но самой важной традицией стало не угадывание судьбы пушкинских персонажей, а оригинальное изображение в новых исторических условиях созданных Пушкиным *типов*. «Это Онегин нашего времени, герой нашего времени. Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою», — заметил В. Г. Белинский сразу после появления романа Лермонтова («Герой нашего времени», 1840). Ряд персонажей, которых потом назовут *лишними людьми*, продолжают герои Тургенева, Гончарова, Чехова. Точно так же в последующей русской литературе обнаружатся традиции, идущие от образа Татьяны, Ленского, Ольги — то есть всех центральных персонажей пушкинского романа.

В последующей литературе были использованы *композиционные принципы и жанровая традиция* свободного романа: самостоятельность частей, объединенных судьбой центрального героя, внезапность начала и открытый финал. Эти принципы оказалось возможным применить не только в романе в

стихах, но и в прозаическом романе, сохраняющем тем не менее лирический характер.

Два опыта такого рода остались неоконченными: поэма А. А. Блока «Возмездие» (1910–1921) и стихотворный роман Б. Л. Пастернака «Спекторский» (1925–1931).

Но две другие замечательные книги XX века, созданные писателями, очень далекими друг от друга, на разном материале и даже по разные стороны границы, в разных Россиях, в СССР и в берлинской эмиграции, были дописаны до конца — до открытого финала.

Пушкинскую традицию «свободного романа», с одной стороны, использовал А. Т. Твардовский в «книге про бойца» «Василий Теркин» (1941–1945): «Я недолго томился сомнениями и опасениями относительно неопределенности жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собой. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся» («Как был написан „Василий Теркин“»).

В. В. Набоков в «Даре» (1937–1938) дарит Пушкину еще несколько десятилетий, изображая старого поэта в театральной ложе, и заканчивает свой роман прямой отсылкой к «Евгению Онегину»: добавляет к пушкинскому финалу — расставанию героев в восьмой главе и нашему расставанию с ними — еще одну онегинскую строфу, правда записанную в строчку. Включая стихи в сборник, он напечатал их в привычной пушкинской форме.

В этой строфе не только на несколько мгновений продолжена жизнь пушкинского героя, но и воспроизводятся некоторые главные мотивы «Евгения Онегина»: внимание к подробностям и поэтизация обыденности; сюжетное равноправие автора и героя; открытый финал; таинственная связь искусства и бытия: жизнь не кончается, пока длится строка.

Прощай же, книга! Для видений
отсрочки смертной тоже нет.
С колен поднимется Евгений,
но удаляется поэт.

И все же слух не может сразу
расстаться с музыкой, рассказу
дать замереть... судьба сама
еще звенит, — и для ума
внимательного нет границы
там, где поставил точку я:
продленный призрак бытия
синеет за чертой страницы,
как завтрашние облака,
и не кончается строка.

В русской литературе «Евгений Онегин» не только воспринимался как главное пушкинское произведение, но и превратился в роман романов. Энциклопедия русской жизни и энциклопедия пушкинской души стала также *энциклопедией русской литературы*.

«Моцарт и Сальери»

(1830):

три платоновских диалога

К любомудрию, философскому осмыслению жизни Пушкин обращается не только в стихах. Наряду с добродушно-бытовыми «Повестями Белкина» в первую Болдинскую осень пишется цикл произведений, получивший название «*Маленькие трагедии*». Один из вариантов их заглавия — «Опыт драматических изучений».

В них поэт-драматург смотрит на избранные им исторические эпохи и характеры *взглядом Шекспира*, ставит глубокие философские вопросы, иногда прямо используя вечные образы. «Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в „Маленьких трагедиях“ Пушкина» (А. А. Ахматова. «„Каменный гость“ Пушкина»).

Все четыре трагедии строятся в рамках поэтики, которую Ю. М. Лотман назвал *контрастно-динамической*. В основе сжатого сюжета — драматический парадокс, психологический оксюморон, который в двух из четырех трагедий отражен уже в заглавии.

В «Каменном госте» предстает в неожиданном свете вечный тип безудержного, ненасытного любовника: пушкинский Дон Гуан впервые по-настоящему влюбляется и гибнет с именем любимой женщины на устах.

В «Скупом рыцаре» главный герой тоже парадоксально совмещает черты двух сверхтипов — *скупой* оказывается не купцом-торгашом, а *рыцарем*, который традиционно представал фигурой возвышенно-поэтической (таким он изображен даже в пушкинской балладе «Жил на свете рыцарь бедный...»).

В «Пире во время чумы» парадоксальна ситуация: несколько героев бесстрашно устраивают празднество в охваченном эпидемией городе. И председатель пира, похоронивший мать и любимую жену, поет гимн чуме, прославляя гибельный восторг, наслаждение на краю смерти:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

*

Итак, — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может — полное Чумы!

«Моцарт и Сальери» — единственная трагедия, в которой изображаются реальные исторические лица: австрийский композитор, один из самых знаменитых за всю историю музыкального искусства, Вольфганг Амадей

Моцарт (1756–1791) и его современник и друг, итальянский композитор Антонио Сальери (1750–1825).

Историки утверждают: в основе пушкинского сюжета — недостоверная легенда. Сальери не убивал Моцарта. Обращаясь к легенде, Пушкин выстраивает свою художественную и психологическую логику. В этом опыте драматического изучения герои с реальными именами становятся такими же вечными образами, сверхтипами, как Дон Жуан или Фауст. Философ С. Н. Булгаков не случайно назвал «Моцарта и Сальери» *символической трагедией*.

В драматическом слове Пушкина, как и в слове лирическом, обнаруживается «бездна пространства». Шесть страниц, 231 стих пятистопного нерифмованного ямба, стали предметом множества объяснений, разгадок, интерпретаций, составляющих огромный том.

Уже упомянутый С. Н. Булгаков провел неожиданную параллель между Пушкиным и древнегреческим философом Платоном. Главным платоновским жанром были *философские диалоги*, напоминающие драматические произведения. Их главным героем стал учитель Платона, Сократ, утверждавший, что он «знает только то, что ничего не знает», и ищущий истину вместе со своими многочисленными собеседниками.

«В пьесе Пушкина мы имеем не историческую драму, основанную на темном биографическом эпизоде, но символическую трагедию; Пушкин воспользовался фигурами двух композиторов, чтобы воплотить в них образы, теснившиеся в его творческом сознании. Истинная же тема его трагедии — не музыка, не искусство и даже не творчество, но сама жизнь творцов, и притом не Моцарта или Сальери, но Моцарта и Сальери. Художественному анализу здесь подвергается само это таинственное, вечное, „на небесах написанное“, и соединяющее друзей неразрывным союзом, и придающее ему исключительную взаимную значительность, это загадочное и чудесное двуединство дружбы. <...> Словом, „*Моцарт и Сальери*“ есть трагедия о дружбе. <...> Художественно исследуя природу дружбы, Пушкин берет ее не в здоровье, но в болезни, ибо в болезненном состоянии нередко яснее проявляется природа вещей. Аналитике и диалектике дружбы посвящен пушкинский диалог: невольно хочется назвать эту пьесу диалогом, по духу примыкающим к самым вещим диалогам Платона — „Пиру“, „Федру“, „Федону“. И он мог бы, по обычаю Платона же, иметь и подзаголовок: *о зависти и дружбе*» (С. Н. Булгаков. «Моцарт и Сальери»).

Продолжая булгаковское сравнение, пушкинской трагедии можно подобрать еще два платоновских подзаголовка: *об искусстве и ремесле* и *о гении и злодействе*. Три острые, важные, волновавшие Пушкина вечные проблемы, как матрешки, вложены в оболочку «Моцарта и Сальери».

Самая большая матрешка — первый платоновский диалог — *об искусстве и ремесле*. Ему большей частью посвящен начальный монолог Сальери, который потом откликается в нескольких репликах Моцарта сцены второй.

Сальери характеризует себя как человека, влюбленного в музыку с первых сознательных мгновений: «Родился я с любовью к искусству, <...> Отверг я рано праздные забавы; / Науки, чуждые музыке, были / Постылы мне; упрямо и надменно / От них отрекся я и предался / Одной музыке».

Герой бесконечно самоотвержен, трудолюбив, способен восхищаться чужим творчеством, меняться в соответствии с меняющимся искусством и постигать его тайны:

Когда великий Глюк

Явился и открыл нам новы тайны

(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?
Точно так же он восхищается и Моцартом.

Но сам образ искусства, которому Сальери предан, метод его творчества дан Пушкиным в привлекательно-отталкивающей формулировке:

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

Опираясь на это признание, Сальери иногда пытаются представить бездарным ремесленником. Но ведь он *ремесло* поставил подножием *искусству*! Во второй сцене Моцарт трижды дружески, братски объединяет Сальери и себя: «Он же гений, / Как ты да я»; «За искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии»; «Нас мало избранных, счастливых праздных, / Пренебрегающих презренной пользой, / Единого прекрасного жрецов».

В этом плане трагедии Моцарт и Сальери противопоставляются не как гений и бездарность, талант и ремесленник, а как *два типа художника* со своей правдой, но разными методами творчества.

Искусство Сальери — тяжелый труд, бесконечное и мучительное совершенствование, анатомическое препарирование музыки, рациональное постижение тайны. Моцарт творит легко, свободно, не задумываясь, как поет птица. Его гений — иррационален. Он не постигает тайну, а сам является такой тайной для Сальери.

Из этого фундаментального различия вытекает и другое. Сальери — художник-аристократ, настоящий жрец. Игру слепого скрипача он воспринимает как кощунство, оскорбление высокого искусства. Он посвятил музыке всю жизнь, а тут к творчеству смеет прикасаться какой-то бродяга-дилетант. «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля, / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери».

Моцарт вроде бы тоже включает себя в число немногих избранных, «прекрасного жрецов», но на самом деле он не жрец, а «гуляка праздный», способный увидеть (услышать) прелесть в игре уличного музыканта.

Сальери негодует, возмущается — Моцарт *смеется*. И это — музыка, способная кому-то доставить наслаждение. Разное отражение к своему дару, к месту художника в мире прекрасно выражено в фехтовальном обмене репликами: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я». — «Ба! право? может быть... / Но божество мое проголодалось».

Кто прав в этом споре об искусстве? Зная о трагическом финале и смешивая переплетенные в драме платоновские диалоги, читатели и исследователи чаще выбирают сторону Моцарта. Но вот О. Э. Мандельштам через век не только встал на защиту Сальери, но и объявил его своим предшественником. «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию. На место романтика, идеалиста,

аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» (О. Э. Мандельштам. «О природе слова»).

Мандельштам, конечно, говорил об уважении и любви не к завистнику, убийце Моцарта, а к мастеру, художнику особого типа.

Однако позднее в разговоре с А. А. Ахматовой, собиравшейся написать работу о пушкинской трагедии, Мандельштам лаконично сформулировал: «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери» (Н. Я. Мандельштам. «Третья книга»).

И знаменитый режиссер С. М. Эйзенштейн в предисловии к сборнику статей о кино (кино — искусство очень рациональное, технологическое) тоже объединит пушкинских героев: «Нигде и никогда предвзятая алгебра мне не мешала. Всюду и всегда она вытекала из опыта готового произведения. А потому — посвященный трагической памяти искателя Сальери, этот сборник одновременно посвящен и памяти жизнерадостной непосредственности Моцарта» (С. М. Эйзенштейн. «Бедный Сальери»).

Пути искусства многообразны. Моцартианское вдохновение и сальерианское рациональное мастерство оказываются не противоположностями, а двумя сторонами творческого процесса, которые могут поместиться в сознании художника и оказаться ему необходимыми.

Враждуют не образы — книги, картины, симфонии, — а люди. Спор о разных концепциях искусства переплетается с другими платоновскими диалогами и перерастает в сюжет *о зависти и дружбе*.

Слова «друг», «дружба» произносят оба героя. Но в каких разных ситуациях! Моцарт трижды простодушно обращается к Сальери: «Нет, мой друг, Сальери!»; «С красоткой, или с другом — хоть с тобой»; «Здоровье, друг».

Сальери же дважды вспоминает о Моцарте. Впервые — в последней реплике сцены первой, когда решает отравить Моцарта: «Теперь — пора! заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы». Повторно — когда задуманное свершено и Моцарт выпивает отравленное вино: «Друг Моцарт, эти слезы... / Не замечай их. Продолжай, спеши / Еще наполнить звуками мне душу...»

В «Моцарте и Сальери» сталкиваются, исследуются не только два типа отношения к искусству, но и две, хотя и называющиеся одним словом, дружбы. «Если всмотреться в построение пьесы, нетрудно увидеть тонкий параллелизм характеристики обоих друзей, противоположение здоровой и больной дружбы. Вещий ребенок, в своей непосредственности Моцарт слышит, что происходит в Сальери, до его чуткого уха доносится душевный его раздор, но он не оскорбил своей дружбы нечистым подозрением и не связал своих переживаний с их источником; это может казаться наивным до глупости, но вместе с тем благородно до гениальности» (С. Н. Булгаков. «Моцарт и Сальери»).

Дружба Сальери (а ведь она была!) с самого начала действия отравлена завистью.

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,

Мучительно завидую. — О Небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Это одна из главных тем, одна из доминант маленькой трагедии. Первоначальный ее заголовок — «Зависть». Позднее Пушкин прояснил свой замысел в заметке «О Сальери» (1832): «В первое представление „Дон Жуана“, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, — раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью. <...> Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца».

Историки нашли неточности и в этом утверждении. Сальери не было на премьере «Дон Жуана», а другую оперу Моцарта, «Волшебную флейту», он принял восторженно. И вообще, среди современников он был более известен, чем Моцарт.

Но Пушкина, и здесь опирающегося на недостоверные источники, интересует феномен, явление страшной, разрушительной, смертельной зависти, вырастающей из внешне дружеских, творческих отношений. Моцарт догадывается о состоянии Сальери, но именно во имя дружбы отказывается верить этим подозрениям.

Однако в динамически-контрастной поэтике Пушкина даже с этим, казалось бы однозначно негативным, чувством все обстоит не так просто.

С одной стороны, еще в 1821 году он пишет стихотворение «Десятая заповедь», где уже соединены мотивы дружбы и зависти: «О Боже праведный! Прости / Мне зависть ко блаженству друга». Позднее, в продолжение сальерианской темы зависти, поэт возводит это разрушительное чувство к библейским временам. «Каин и Авель были тоже братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем — и они не были равны перед Богом. В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть», — рассуждает ученый Бертольд в «Сценах из рыцарских времен» (1835).

С другой стороны, через год после «Моцарта и Сальери» Пушкин афористически формулирует: «Зависть — сестра соревнования, следственно, из хорошего роду» («Заметки и афоризмы разных годов», 1831).

Зависть Сальери — особого рода. Это не мелкое бытовое, а высокое «идеологическое» чувство. Сальери завидует гению, законы которого для него, рационалиста до мозга костей, непостижимы. С его точки зрения (и потому этот конфликт можно возвести к временам Каина и Авеля), существование Моцарта нарушает какие-то законы мироздания.

Моцарт — райская птица, «некий херувим», который своими песнями противостоит искусству как последовательному накоплению мастерства, неуклонному движению к художественным вершинам. Сальери защищает великое, которое для него понятно и достижимо, и хочет остановить создателя непонятого, недоступного для него великого искусства, который нарушает жреческие законы касты. Свой замысел он воспринимает как тяжелую, но необходимую обязанность, *знак судьбы*.

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его

Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.
Зависть (наверное, в таких случаях можно говорить о *белой зависти*) может быть
благородной сестрой соревнования. Но даже черная зависть не всегда
сопровождается убийством. Зависть Сальери толкает его на этот шаг.
Фактически он подготовлен уже первыми словами Сальери: «Все говорят: нет
правды на земле. / Но правды нет — и выше. Для меня / Так это ясно, как
простая гамма».

Сальери сомневается не просто в существовании Бога, но вообще каких бы то
ни было абсолютных ценностей. В такой ситуации ему, как позднее героям
Достоевского, «все позволено». Так в пушкинской трагедии появляется третий
платоновский сюжет — *о гении и злодействе*.

Если тему зависти всецело ведет Сальери (Моцарт ее даже не затрагивает), то
ключевая формулировка этой темы принадлежит как раз Моцарту.
Моцарт

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?

(*Бросает яд в стакан Моцарта.*)

Ну, пей же.

Весь поглощенный своим замыслом, Сальери отвечает на слова Моцарта
механически, не вдумываясь в слова. Заметим при этом, что убийство,

отравление он называет *ремеслом*, точно так же как в начале говорил о своем музыкальном ремесле. Настоящее осознание слов Моцарта приходит к нему в самом конце трагедии, когда задуманное уже свершено.

Тогда вместо моцартовского естественного риторического вопроса раздается рифмующийся с ним отчаянный вопль (*Не правда ль? —*

Неправда), сопровождаемый ссылкой на великого художника Микеланджело Буонарроти (1475–1564), который, согласно легенде, приказал распять раба, чтобы, наблюдая его страдания, точно изобразить их на картине.

Ты заснешь

Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,

И я не гений? Гений и злодейство

Две вещи несовместные. Неправда:

А Бонароти? или это сказка

Тупой, бессмысленной толпы — и не был

Убийцею создатель Ватикана?

Так в третьем диалоге между героями обнаруживается еще одно принципиальное различие. Несовместимость гения и злодейства для Моцарта — абсолют. Для Сальери же это — проблема, которую он, между прочим, и решает с помощью яда (так в трагедии предсказывается экспериментальная поэтика идеологического романа Достоевского: свои идеи герои проверяют на практике, проводят эксперимент над самой жизнью).

Согласно Пушкину, и этот риторический вопрос Сальери имеет отрицательный ответ: неправда! не был! Ни Бомарше, ни Микеланджело не были злодеями. Поступок Сальери — последний тест на гениальность. Не зависть, а убийство — главное доказательство его ущербности, его окончательного поражения. Способность на убийство исключает его из того круга, в который он дружески включен Моцартом.

В отличие от первого и второго, третий диалог не предполагает разных ответов. В историческом мире об этом велись и ведутся бесконечные споры. В мире пушкинской трагедии это — абсолютная истина. *Гений и злодейство — две вещи несовместные.*

«Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран...» — воскликнет Пушкин в стихотворении «Герой» (1830). И чувства добрые лирой пробуждать может лишь художник, на совести которого нет зла.

Об этой пушкинской трагедии можно сказать словами из нее же: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»

Однако, поставив «грозные вопросы морали», пушкинский гений оставил в «Моцарте и Сальери» почти неразрешимую моральную проблему. «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено — и не великодушно. Клевета и в поэмах казалась мне непохвальной», — заметил Пушкин в связи с «Полтавой» («Опровержение на критики»).

В «Моцарте и Сальери» художественное преступление приписано *реальному* человеку: Антонио Сальери, как уже говорилось, не был убийцей-отравителем. П. А. Катенин, связанный с Пушкиным сложными жизненными и литературными отношениями (его иногда называют прототипом Сальери), заметил после публикации «маленькой трагедии» и ее представления в Москве: «...Я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память

художника, даже посредственного?» (П. А. Катенин. «Воспоминания о Пушкине»).

Верных доказательств не было: поэт предпочел поверить легенде.

Трагедия (и горькая слава) Сальери еще и в том, что он оказался персонажем пушкинской «маленькой трагедии». На этом парадоксе строится сонет литературоведа-пушкиниста Л. П. Гроссмана «Сальери» из цикла «На полях Пушкина». Его финальные терцеты таковы:

И тайный путь тебя к бессмертью вел:

Раз в пустырях нижегородских сел

Один поэт в чеканную оправу

Замкнул твои забытые черты, —

И блеском гениальной клеветы

Тебя возвел в немеркнущую славу.

«Медный всадник»

(1833)

Петербург: город пышный, город бедный

Поэма «Медный всадник», созданная во вторую болдинскую осень, стала еще одной, наряду с «Евгением Онегиным», вершиной пушкинского творчества. И снова эта вершина была связана с обновлением жанра. *Роман в стихах* сменился тоже стихотворной *петербургской повестью*.

Заглавие и подзаголовок ориентируются на разных персонажей и разные стилистические пласты, разные типы художественной речи. Заглавие — «Медный всадник» — представляет «высокий штиль», традицию поэмы-оды XVIII века. Подзаголовок — «петербургская повесть» — заставляет вспомнить о прозаическом бытописании современной жизни с ироническим оттенком, представленном, например, в «Повестях Белкина». Об этой традиции напоминает и предисловие, в котором автор настаивает на *истинности* происхождения и отсылает к тогдашним журналам и описанию, составленному историком В. Н. Верхов.

Но начинается пушкинское произведение вовсе не с современности, в которой существуют монумент Д. Фальконе и страшное наводнение 1824 года.

«Вступление» обращает нас к истории, где вместо памятника был *он*, император Петр, а вместо Петербурга — топкий финский берег, где император мечтает основать город «назло надменному соседу».

Пушкин не раз писал о Петербурге: в оде «Вольность», в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме». Но образ города не занимал в этих произведениях центрального места. Петербургские пейзажи и детали были исходной точкой, поводом для развертывания фабулы. В «Медном всаднике» город становится одним из главных, если не самым главным, героем поэмы. Это четко сформулировал В. Г. Белинский: «Настоящий герой ее — Петербург».

Примечательно, что вступление без пяти последних стихов и с выброшенным цензурой четверостишием—сопоставлением новой и старой столицы было опубликовано при жизни поэта под заглавием «Петербург. Орывок из поэмы».

В 1828 году Пушкин написал короткое стихотворение, первая строфа которого может служить исходной формулой, конспектом, подробно развернутым в «Медном всаднике»:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит...

Во «Вступлении» на ограниченном стиховом пространстве Пушкин создает поразительную картину почти волшебного появления города по повелению императора на совершенно неподходящем для этого месте.

Здесь последовательно сменяются несколько композиционных частей-фрагментов, своеобразных живописных и динамичных кадров, похожих на эпизоды кинофильма, в каждом из которых есть свой конфликт и контраст.

Первый кадр: *он*, неназванный император Петр, на берегу безымянной реки. Вокруг мрачный, беспросветный пейзаж: убогие избы, бедный челн рыбака, мшистые, топкие берега, лес, в который даже не проникает солнце. Все начальные эпитеты (*бедный, мшистый, топкий, убогий*) имеют прозаический, снижающий характер. Переносы (их пять в одиннадцати стихах) придают речи бытовой, прозаический характер. Поэма, следовательно, начинается как бытовая *повесть* об убогой, но естественной жизни человека и природы, не скованных никакими узами.

В середине первого фрагмента, после слов «и думал он», возникает резкий контраст с предыдущим эпизодом. Петр мечтает об окне в Европу, о прекрасном городе, в котором «все флаги в гости будут к нам, и запируем на просторе». Стиль повествования сразу меняется. Вместо прежних «умалительных» появляются высокие эпитеты (*надменный сосед, ногою твердой, новым им волнам*). Мгновенно исчезают переносы. Вся поэтическая речь приобретает возвышенный характер. На смену бытовой повествовательной интонации приходит стилистика *оды*.

Обратим внимание на один важный оттенок в мыслях царя: «*Природой здесь нам суждено...*» Петр мечтает построить город, борясь с природой, которую он видит, *природой как данностью*, но опираясь на природу как идею, на *природу вещей*.

Со слов «прошло сто лет» начинается новый композиционный фрагмент, следует эмоциональный взлет, бросок через столетие.

Через сто лет (на самом деле к моменту написания поэмы их прошло сто тридцать) *юный град* предстает как прекрасная осуществившаяся мечта Петра: с великолепными дворцами и садами, повисшими над водой мостами, кораблями со всех концов земли.

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова, —
заканчивает поэт этот гимн великому городу.

А далее вместо заданного жанром «восторга» оды в описании города появляется личная интонация (связанная, даже в конкретных деталях, с петербургскими страницами «Евгения Онегина»).

Четыре огромных периода, связанных анафорическим словом *люблю*, дают четыре картины Петербурга: город белых ночей; зимний Петербург; Петербург военный, парадный; Петербург праздничный, торжествующий победу над врагом, рождение наследника или взлом невского льда и наступление весны. Последний период замыкает этот фрагмент в композиционное кольцо: впереди — снова время белых ночей.

Все четыре картины проникнуты гармонией и красотой. «Петра творенье» оказывается прекрасным в своей архитектурной («Люблю твой строгий, стройный вид <...> Твоих оград узор чугунный»), природной («Твоих задумчивых ночей / Прозрачный сумрак, блеск безлунный»), культурной («И блеск, и шум, и говор балов») и государственной («Люблю, военная столица, / Твоей твердыни дым и гром») ипостасях.

Литературовед Л. В. Пумпянский заметил, что в поэме сочетаются три стиля художественной речи, три языка: *одический* язык, на котором описывается создание города (этот эпизод напоминает легенду о сотворении мира из хаоса), *онегинский* язык (на нем описывается современный Петербург) и *беллетристический* язык бытового рассказа, на который намекает подзаголовок. Во вступлении четко выделены и противопоставлены эти три стилистические линии, но две последние сливаются в конце концов в едином эмоциональном потоке. Автор отождествляет себя с этим величественным городом, с его основателем, с Россией.

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Но после этого следует стилистический и эмоциональный слом, вводится новая тема:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

После восклицательного знака в конце следующего двестишия появляется многоточие. Эпитеты *ужасная* и *печален* настраивают на принципиально иное восприятие последующих событий.

Героическая эпоха осталась в прошлом. На страницах «петербургской повести» появляется совсем иной герой.

Наводнение: реальность и символ

Первая часть пушкинской поэмы, в свою очередь, двучастна. На фоне приближающегося наводнения рассказаны биография героя и его мечты. Потом изображен сам трагический день, ломающий жизнь Евгения.

Имя персонажа выбрано поэтом, конечно же, не случайно.

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы...

Это объяснение с читателями было сделано уже в третьей строфе пушкинского «романа в стихах». Снова обращаясь к друзьям в «петербургской повести», Пушкин устанавливает связь и демонстрирует отличия между двумя героями.

Этот новый Евгений — человек совсем иного культурного уровня и духовных устремлений.

Наш герой

Живет в Коломне; где-то служит,

Дичится знатных и не тужит

Ни о почиющей родне,

Ни о забытой старине.

Этому пушкинскому герою не до хандры, не до онегинских скитаний и духовных проблем. Он живет в ином мире. Пушкин позволяет нам проникнуть в мысли и этого персонажа.

О чем же думал он? о том,

Что был он беден, что трудом

Он должен был себе доставить

И независимость и честь;

Что мог бы Бог ему прибавить

Ума и денег. Что ведь есть

Такие праздные счастливы,

Ума недалекого, ленивы,

Которым жизнь куда легка!

Героем, в сущности, владеет одна мечта — о мирной семейной жизни, спокойном счастье со своей Парашей (простонародное имя избранницы здесь тоже не случайно).

«Жениться? Ну... зачем же нет?

Оно и тяжело, конечно,

Но что ж, он молод и здоров,

Трудиться день и ночь готов;

Он кое-как себе устроит

Приют смиренный и простой

И в нем Парашу успокоит.

Пройдет, быть может, год-другой —

Местечко получу, Параше

Препоручу семейство наше

И воспитание ребят...

И станем жить, и так до гроба

Рука с рукой дойдем мы оба,

И внуки нас похоронят...»

Мечте этой не был чужд и сам поэт.

В «Отрывках из путешествия Онегина» (1830) автор заявляет: «Мой идеал теперь — хозяйка, / Мои желания — покой, / Да щей горшок, да сам большой».

Стихотворение «Пора, мой друг, пора...» (1834) имело, как мы помним, прозаическое продолжение, план, который Пушкин так и не осуществил:

«Юность не имеет нужды в at home <в своем доме>, зрелый возраст опасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу, — тогда удались он *домой*.

О, скоро ли я перенесу мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

Подруга, семья, религия, смерть — в этих аспектах планы Пушкина и его героя совпадают.

Но мечты поэта подсвечивает поэтическое призвание: книги, труды поэтические.

Новый Евгений — *маленький человек* в полном смысле этого слова, близкий родственник станционного смотрителя Вырина из написанных в первую Болдинскую осень «Повестей Белкина».

Его скромная мечта о семейном счастье с Парашей рушится мгновенно, в один день.

Наводнение, изображению которого посвящена центральная часть первой части, изображено сначала как страшное бедствие, незаметно подкрадывающееся к жителям Петербурга. Вода прибывает, Нева мечется, *как больной*, народ поначалу, ни о чем не подозревая, глазет на происходящее. И вдруг происходит страшное.

Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы,
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

В бытовой рассказ о происходящем вновь врывается одическая интонация. Прозаический в начале этой части *Петроград* здесь, в кульминации, превращается в поэтический высокий *Петрополь*.

В прозаическом предисловии, как мы помним, Пушкин утверждал: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов». Действительно, отдельные детали (плывущие по улицам лодки, вышедший на балкон царь, граф Хвостов, написавший оду о петербургском наводнении) Пушкин заимствует из газет и преданий.

Но именно в этом ключевом эпизоде обнаруживается обобщающая, универсальная символическая природа главных образов «Медного всадника».

Наводнение — не просто природный катаклизм, произошедший в определенный день, 7 ноября 1824 года. Оно — символ восстания природной стихии против сооруженного на хляби города. Созданный державной волей, покорившей природу, город теперь несет страдания и гибель своим жителям. В описании появляется все больше мотивов не просто природного катаклизма, но апокалипсиса, конца света.

Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Народ
Зрит Божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

С этой стихией не может справиться царствующий император, который всего лишь произносит со своего балкона: «С Божией стихией / Царям не совладеть».

Спасаящийся от наводнения на львах, поблизости от Сенатской площади, Евгений уже догадывается о судьбе своей любимой и вдруг превращается в философа, библейского Иова, задающего безответные вопросы, тоже обращенные к небесам.

Почти у самого залива —

Забор некрашенный да ива

И ветхий домик: там оне,

Вдова и дочь, его Параша,

Его мечта... Или во сне

Он это видит? иль вся наша

И жизнь ничто, как сон пустой,

Насмешка неба над землей?

И здесь, в этот решающий момент, в поле его внимания впервые попадет Петр-памятник.

И, обращен к нему спиною,

В неколебимой вышине,

Над возмущенною Невою

Стоит с простертою рукою

Кумир на бронзовом коне.

И этот образ, и это положение (*обращен к нему спиною*) отзовутся в дальнейшем развитии действия.

Евгений и всадник:

бунт и смирение

Вторая часть поэмы тоже многосоставна. Четыре ее кадра-эпизода, с одной стороны, продолжают сюжетную линию петербургской повести, с другой — формируют символический сюжет, доводя его до кульминации и развязки.

Евгений с большим трудом добирается до знакомого дома и видит то, что он уже предчувствовал: гибель любимой девушки и ее матери. Фоном для этой трагедии становится не только горе других людей, но и восстановление прежней жизни, в которой люди преследуют свои частные цели: беззаботный перевозчик за гривенник везет героя через все еще бурную реку; на следующий день чиновники привычно идут на службу; «торгаш отважный» (характерный троп: метонимия) собирается возместить свои убытки на ближнем; а граф Хвостов уже сочиняет стихи о «несчастье невских берегов» (*бессмертные стихи* бездарного поэта — еще один троп: ирония).

Второй эпизод — описание сумасшествия героя — завершает бытовой сюжет. Маленький человек не выдержал свалившихся на него испытаний.

И так он свой несчастный век

Влачил, ни зверь, ни человек,

Ни то ни се, ни житель света,

Ни призрак мертвый...

Но здесь вступает в силу иная, символическая фабула. После обобщенного описания жизни бедного Евгения в поэме снова появляется крупный план, описание одного дня, точнее, вечера и ночи.

В ночной тьме, в такую же ненастную дождливую погоду (вероятно, прошел год календарного времени) Евгений оказывается на том же месте, где его застало наводнение, и, кажется, находит виновника всех своих несчастий.

Глаза подернулись туманом,

По сердцу пламень пробежал,

Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!...»

Эта угроза, обращенная к горделивому истукану, — кульминация философского сюжета поэмы. Может возникнуть вопрос: почему Евгений обращает свои угрозы к Медному всаднику, ведь Параша погибла во время наводнения?

На него возможен и такой ответ: угрожая «строителю чудотворному», Евгений возлагает на него ответственность за город, построенный в неподходящем месте. Так что император так или иначе оказывается в ответе за происшедшее.

Но такова будет логика восприятия «петербургской повести».

Однако не надо забывать, что этот эпизод принадлежит уже к сюжету философской, эпической поэмы, в которой возникает собственная логика.

Медный всадник здесь — символическое воплощение государства. Евгений — простой, частный человек. Его сумасшествие, в бытовом сюжете объясняемое пережитым потрясением, в сюжете философском оборачивается высоким безумием человека, восстающего против существующего порядка вещей, против несправедливости мира.

В поэме, таким образом, два бунта. В сцене наводнения укрощенная природа восставала против цивилизации. Угроза Евгения — это социальный бунт, попытка маленького человека, оказавшегося на дороге истории, отстоять свои права.

Символический план поэмы отчетливо проявляется в стихах, непосредственно предшествующих этой сцене. Герой узнает «того, чьей волей роковой / Под морем город основался...».

Автор-повествователь сразу же проясняет символику памятника и всей этой сцены:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Здесь речь идет уже не об этой ночи, не об этом эпизоде, а обо всем «петровском» периоде нашей истории. Россия, поднятая железной уздой над самой бездной, мчится куда-то в неведомое будущее. (Кажется, в этом пушкинском образе уже предчувствуется гоголевская птица-тройка, некрасовские и блоковские дорожные мотивы.) Но под копытами этого гордого коня гибнут обыкновенные люди.

Дальнейшее повествование окончательно переходит в символический план. То ли в воображении героя, то ли в фантастической реальности второго, символического, сюжета Всадник начинает погоню за бедным Евгением. В этой

сцене, как и в описании Петра в начале поэмы, происходит возвращение к одической традиции XVIII века: исчезают переносы, появляется замечательная звукопись и торжественная, высокая лексика:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Бунт Евгения оказывается кратковременным. После этой ночи он смиряется перед горделивым истуканом, возвращается от высокого безумия к тихому помешательству и умирает там же, на взморье, среди пейзажа, напоминающего о бедной Параше.

В этом последнем эпизоде снова происходит возвращение к интонации и стилистике петербургской повести с ее бытовой лексикой и обилием переносов. Кроме того, последний эпизод образует в поэме композиционное кольцо.

Чернели избы тут и там, когда Петр стоял на берегу пустынных волн. Их снесли, чтобы построить великий и прекрасный имперский город. Но бунт неукротимой природы привел к гибели героини. А бедный Евгений умирает на пороге *домишки ветхого*, напоминающего *черный куст*, — он очень похож на приют убогого чухонца.

Герой — далекий наследник этого чухонца. Колесница российской государственности оттеснила этих людей куда-то на обочину жизни. Но они не исчезли, они живут и мечтают о своем маленьком счастье.

Разделенные временем и безмерной социальной дистанцией, в символическом мире поэмы Медный всадник, воплощение истории и государственности, и бедный Евгений, символ неисторической частной жизни, оказываются *соизмеримы, равны* друг другу. Пушкин, повествователь и автор, видит за каждым из них свою правду и не выбирает чью-то сторону, а сопоставляет их, изображает их драматически неразрешимое сосуществование.

«Что, если червь земли возмутится против своего Бога? Неужели жалкие угрозы безумца достигнут до медного сердца гиганта и заставят его содрогнуться? Так стоят они вечно друг против друга — малый и великий. Кто сильнее? Кто победит? Нигде в русской литературе два мировых начала не сходились в таком страшном столкновении», — утверждал Д. С. Мережковский («Пушкин», 1896).

Пушкинская поэма оказалась одной из вершин его творчества.

В ней был подведен итог традиции высокой поэзии XVIII века. В искусстве «высокого стиля», одического восторга Пушкин показал себя настоящим наследником «старика Державина».

В поэме был дорисован образ «маленького человека». Он стал одним из главных в русской литературе века XIX и приобрел, в конце концов, мировое значение.

Пушкин, наконец, создал последний образ «светлого Петербурга», города пышного. Его наследники, Гоголь, Достоевский, Блок, начали изображать главным образом город бедный, город мрачный.

Медный всадник, созданный в слове, стал таким же символом города, как и бронзовый монумент Фальконе.

«„Медный всадник“ — все мы находимся в вибрациях его меди», — записал в начале XX века А. Блок.

Тайна Пушкина: книга как жизнь

Уже в последние годы жизни поэта, в эпоху охлаждения к его творчеству «толпы», наиболее проницательные современники говорили об исключительном значении Пушкина как явления не только русской литературы, но и русской культуры и русской жизни вообще.

«Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, каким он, может быть, явится через двести лет», — утверждал Н. В. Гоголь («Несколько слов о Пушкине», 1836).

«А Пушкин — наше всё. <...> *Пушкин* — пока единственный полный очерк нашей народной личности...» — словно подхватывал и расширял эту мысль А. А. Григорьев («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», 1859).

Для Герцена явление Пушкина было сопоставимо с явлением Петра Великого. Белинский сравнивал поэзию Пушкина с морем, которое питается малыми и большими реками предшествующих поэтов. Для Блока он был подающим руку через столетие другом, для Андрея Платонова — «нашим товарищем».

В год, когда слова «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» превратились в реальный памятник поэту, Достоевский на его открытии фантазировал: «Если бы жил он дольше, может быть, явил бы бессмертные и великие образы души русской, уже понятные нашим европейским братьям, привлек бы их к нам гораздо более и ближе, чем теперь, может быть, успел бы им разъяснить всю правду стремлений наших, и они уже более понимали бы нас, чем теперь, стали бы нас предугадывать, перестали бы на нас смотреть столь недоверчиво и высокомерно, как теперь еще смотрят. Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и, бесспорно, унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» («Пушкин», 1880).

Главной тайной Пушкина стала его универсальность, способность иногда одним штрихом предсказать художественный мир позднейшего поэта или прозаика. У настоящих читателей и критиков Пушкина есть такая игра: находить в Пушкине фетовские, некрасовские, блоковские строки, предварение героев и конфликтов Тургенева, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Достоевского.

«Пушкин был русским Адамом», — сказал А. В. Луначарский. Действительно, назвать вещи, создать русскую картину мира можно было лишь однажды. Последующим авторам неизбежно пришлось продолжать эту работу или переименовывать уже названное.

«Так действуют не писатели, а истинные классики: основатели, — писал об этом же свойстве пушкинского творчества литературовед Л. В. Пумпянский. — Они не изображают, а чертят географическую карту всех возможных будущих изображений... Они открывают дальним плаванием великий океан будущей поэзии... <...> Русскую литературу XIX века основал ум небывалой силы, оперируя заглавиями, он сочинил заглавия всех будущих произведений: Таня,

Евгений в „Медном всаднике“, Германн, описание бала, театра, деревни, Петербурга — вообще, все, все, все — заглавия будущих работ, „эпиграфы неизданных творений“» («Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина», 1923).

Но в эту универсальную картину мира поэт замечательно вписал и самого себя. Пушкин-Адам как будто родился с пером в руке и наиболее адекватно и полно выразил свою жизнь в слове. «Энциклопедия русской жизни» является одновременно и энциклопедией пушкинской души.

Наконец, для пушкинского творчества характерно нормальное распределение света и тени, «лелеющая душу гуманность» (В. Г. Белинский). В гармонии пушкинского стиха и жизнь ощущается как норма, гармония, преодоление трагедии.

Личность поэта, русский мир и общечеловеческий идеал оказались в поэзии Пушкина в гармоническом сочетании.

«Солнце русской поэзии закатилось...» — сказал В. Ф. Одоевский сразу после смерти поэта в статье-некрологе.

Мир Пушкина очень быстро стал вечным идеалом русской поэзии, русской литературы, *оглавлением будущего*. А потом он, как Вселенная в эпоху Большого взрыва, в виде разбегающихся галактик определил миры других русских писателей.

Пушкин остался вечным юношей, а его творчество — вечной мерой, вечным идеалом русской культуры.

Но для читателей важнее иное. «У Лукоморья дуб зеленый...», «Октябрь уж наступил...», «Пора, мой друг, пора...», «Я вас любил, любовь еще, быть может...».

Сколько людей за двести лет повторяли пушкинские строки!

Объединить их можно только одним словом: *народ*.

Михаил Юрьевич Лермонтов
(1814–1841)

Строптивый корнет: пока не требует поэта

«Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается „провидеть“ Лермонтова. Но еще лик его темен, отдаленен и жуток», — написал о Лермонтове другой поэт со сложной и драматической биографией (А. Блок. «Педант о поэте»). Лермонтов погиб рано, многие окружавшие его люди не успели осознать, кого потеряли, и не спешили рассказать о своих встречах и впечатлениях потомкам. В его трагической судьбе ярким светом высвечены лишь несколько эпизодов.

Михаил Юрьевич Лермонтов родился 2 (14) октября 1814 года в Москве. Ранние годы его жизни (и в этом он похож на Блока) связаны с семейной драмой, сиротством и одиночеством.

Девушка из богатой и родовитой дворянской семьи, Мария Михайловна Арсеньева, влюбилась в бедного соседа, отставного капитана Юрия Петровича Лермонтова, преодолевая сопротивление матери, вступила в неравный брак и умерла через два с половиной года после рождения ребенка, не дожив нескольких дней до двадцати двух лет. На девятый день после похорон отец уехал в свое имение и практически не встречался с сыном. «Ужасная судьба отца и сына / Жить розно и в разлуке умереть», — напишет Лермонтов в 1831 году, узнав о его смерти.

Воспитывала ребенка бабушка: он был не маменькин сынок, а *бабушкин внук*.

В родовом имении Столыпиных Тарханы Пензенской губернии Лермонтов провел детские годы. Бабушка, Елизавета Алексеевна Арсеньева, всячески баловала лишенного родителей болезненного некрасивого мальчика, но это не оказало большого влияния на его умонастроение: Лермонтов очень рано начал осознавать свою особость, отдельность, одиночество.

Он много читал: Пушкин с ранних лет стал его любимым поэтом, предметом многочисленных подражаний.

Живя в деревне, среди русских крестьян-крепостных, он тосковал о недостатке «народности»: «Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская, — я не слыхал сказок народных: в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» («Автобиографические заметки», 1830).

Для поправления здоровья бабушка возила его на Кавказ, и этот край навсегда остался для Лермонтова источником воспоминаний, восхищения и вдохновения. Там же, десятилетним ребенком, он, по собственному признанию, впервые влюбился, и с тех пор любовь стала для него одной из высших ценностей жизни, источником наслаждений и страданий.

В 16 лет Лермонтов уже пишет «Мое завещание», чуть кокетливое, обращенное к некой А. С., — в нем мотивы любви и смерти объединяются. «Схороните меня под этим сухим деревом, чтобы два образа смерти предстояли глазам вашим; я любил под ним и слышал волшебное слово „люблю“, которое потрясло судорожным движением каждую жилу моего сердца: в то время это дерево, еще цветущее, при свежем ветре, покачало головою и шепотом молвило: „Безумец, что ты делаешь?“» («Автобиографические заметки»).

С ранних лет Лермонтов размышляет о судьбе, о высоком уделе, сопоставляя себя с мятежным Байроном, образцом для всех поэтов-романтиков: «Еще сходство в жизни моей с *лордом* Байроном. Его матери в Шотландии предсказала старуха, что он будет *великий человек* и будет два раза *женат*; про меня на Кавказе предсказала *то же самое* старуха моей бабушке. Дай Бог, чтоб и надо мной сбылось; хотя б я был так же несчастлив, как Байрон» («Автобиографические заметки»).

Между тем жизнь пока еще никому неведомого соперника Байрона шла своим чередом. После мамушки-немки и домашних учителей Лермонтов два года провел в Московском благородном пансионе, в 1830 году поступил на нравственно-политическое отделение Московского университета, а потом перевелся на словесное отделение.

Студенческие годы не расширили круг его друзей и не изменили его характера, его отношения к жизни. «Студент Лермонтов, в котором тогда никто из нас не мог предвидеть будущего замечательного поэта, имел тяжелый, несходчивый характер, держал себя совершенно отдельно от всех своих товарищей, за что, в свою очередь, и ему платили тем же. Его не любили, отдалялись от него и, не имея с ним ничего общего, не обращали на него никакого внимания.

Он даже и садился постоянно на одном месте, отдельно от других, в углу аудитории, у окна, облокотясь, по обыкновению, на один локоть и углубясь в чтение принесенной книги, не слушал профессорских лекций» (П. Ф. Вистенгоф. «Из моих воспоминаний»).

Последекабрьская эпоха настигла поэта, даже если до поры до времени он пытался от нее отстраниться. Он ушел из Московского пансиона, не окончив его, потому что по приказу Николая I его преобразовали в гимназию. Через два года, недовольный уровнем преподавания, он покинул Московский университет, но в

Петербургском ему отказались зачесть два прослушанных курса, и недоучившийся студент осенью 1832 года сдает экзамены в Школу гвардейских подпрапорщиков.

Его выбор военного поприща тоже сопровождается романтическими предчувствиями и драматическими предсказаниями: «Не могу еще представить себе, какое впечатление произведет на Вас такое важное известие обо мне: до сих пор я предназначал себя для литературного поприща, принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вдруг становлюсь воином. Быть может, такова особая воля Провидения! Быть может, это кратчайший путь, и если он не приведет меня к моей первоначальной цели, то, возможно, приведет к конечной цели всего существующего. Умереть с пулей в груди стоит медленной агонии старца; поэтому, если начнется война, клянусь Вам Богом, что везде буду впереди» (М. А. Лопухиной, вторая половина октября 1832 г.; оригинал по-французски).

В этом признании узнаются мотивы еще не написанных «Смерти поэта» и даже «Героя нашего времени».

Сразу после окончания школы Лермонтов говорил о проведенных там «двух страшных годах» (М. А. Лопухиной, 23 декабря 1834 г.; оригинал по-французски). Однако однокашники запомнили веселого и разгульного Маёшку, который, наряду с дежурствами и парадами, участвовал в общих развлечениях и любовных похождениях.

Но и эти товарищи, как и университетские сокурсники, не подозревали, что под маской бесшабашного и строптивого юнкера скрывается поэт. Уже идет работа над романом «Вадим» (1832–1834), написаны несколько поэм и такие стихотворения, как страшное «Предсказание» (1830), исповедальное «1831-го июня 11 дня», философская «Чаша жизни» (1831) и «Парус» (1832), одна из вершин лирики Лермонтова.

В 1834 году после окончания училища Лермонтов получает звание корнета (XIII класс) и зачисляется в лейб-гвардии Гусарский полк. В этом звании он прослужит пять лет, лишь в 1839 году получив звание поручика (X класс).

На служебном поприще юный корнет не прославился. Однако он стал завсегдатаем петербургских салонов, пережил несколько страстных любовных романов (замужество В. А. Лопухиной, в которую он был влюблен пять лет, было для него огромным потрясением).

В эти годы Лермонтов почти прекратил писать стихи и поэмы, обратившись к другим литературным родам. Главной его работой становится драма «Маскарад» (1835), три варианта которой (в трех, четырех и пяти действиях) были последовательно представлены в драматическую цензуру — и запрещены. Второй роман «Княгиня Лиговская» (1834–1835), как и первый, «Вадим», остался неоконченным. Однако уже здесь появился персонаж с фамилией Печорин.

Возвращение Лермонтова к лирике и подлинное рождение Поэта связано с гибелью другого поэта. «Имя его <Лермонтова> оставалось неизвестно большинству публики, когда в январе 1837 года мы все были внезапно поражены слухом о смерти Пушкина. Современники помнят, какое потрясение известие это произвело в Петербурге. Лермонтов не был лично знаком с Пушкиным, но мог и умел ценить его. Под свежим еще влиянием истинного горя и негодования, возбужденного в нем этим святотатственным убийством, он в один присест написал несколько строф, разнесшихся в два дня по всему городу. С тех пор

всем, кому дорого русское слово, стало известно имя Лермонтова» (А. П. Шан-Гирей. «М. Ю. Лермонтов»).

«Смерть поэта» «с беспредельным жаром» читали юноши и «приходили на кого-то в глубокое негодование, пылали от всей души, наполненной геройским воодушевлением, готовые, пожалуй, на что угодно» (В. В. Стасов, учащийся Училища правоведения, будущий художественный критик). Но эти стихи с похожим чувством читались и ближайшим окружением погибшего поэта: семейством Н. М. Карамзина, А. И. Тургеневым, В. А. Жуковским.

В некоторых списках стихотворения есть эпиграф, заимствованный из русского перевода трагедии французского драматурга Ж. Ротру «Венцеслав» (он воспроизводится и во многих изданиях сегодняшних изданий): «Отмщенья, государь, отмщенья! / Паду к ногам твоим: / Будь справедлив и накажи убийцу, / Чтоб казнь его в позднейшие века / Твой правый суд потомству возвестила, / Чтоб видели злодеи в ней пример».

Лермонтов обращался к царю поверх голов «надменных потомков, свободы, гения и славы палачей». Но подавивший восстание декабристов император боялся свободного, непозволенного высказывания, даже обращенного к верховной власти. На предоставленную ему записку А. Х. Бенкендорфа Николай I наложил резолюцию (оригинал по-французски): «Приятные стихи, нечего сказать; я послал Веймарна в Царское Село осмотреть бумаги Лермантова и, буде обнаружатся еще другие подозрительные, наложить на них арест. Пока что я велел старшему медику гвардейского корпуса посетить этого молодого человека и удостовериться, не помешан ли он; а затем мы поступим с ним согласно закону». (Пророческая комедия Грибоедова уже написана. Совсем недавно за публикацию «Философического письма» был объявлен сумасшедшим П. Я. Чаадаев.)

Так возникло «Дело о непозволительных стихах». (Предосудительным считался сам факт их написания и распространения. «Смерть поэта» будет опубликована за границей лишь в 1856 году, а в России — двумя годами позже, причем без последних, самых острых, шестнадцати строк.)

Лермонтов был посажен под арест в здании Главного штаба, как раз напротив императорского Зимнего дворца. К нему пускали лишь приносившего обед камердинера. По легенде, на серой бумаге, в которую заворачивали хлеб, с помощью вина, печной сажки и спичек он написал несколько стихотворений, относящихся к числу лучших в его творчестве: «Когда волнуется желтеющая нива...», «Я, Матерь Божия, нынче с молитвою...», «Узник» («Отворите мне темницу...»). Даже если серой бумаги и сажки со спичками не было, эти великие стихи действительно написаны в заключении. Следствие о «непозволительных стихах» вызвало к жизни другие стихи, не менее замечательные.

После допросов и объяснений Лермонтова и распространявшего стихи его друга С. А. Раевского строптивый корнет был переведен в Нижегородский драгунский полк (на самом деле это было понижение: из гвардии Лермонтов попал в обычную армию), а Раевский после одномесячного ареста отправлен еще дальше, на север, в Олонецкую губернию.

В известном пушкинском стихотворении изображено раздвоение человека и поэта и внезапное, волшебное превращение одного в другого.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;

<...>

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
(«Поэт», 1827)

Мало кто догадывался, что из Петербурга в 1837 году был выслан уже не просто вольнодумец, выразивший свое негодование в стихах, но великий поэт, наследник Пушкина.

*Великий поэт:
подтвердив своей судьбою строчку*

В финале «Тамани» Печорин называет себя «странствующим офицером, да еще с подорожной по казенной надобности». Это — автобиографическая черта. После высылки из Петербурга Лермонтов превращается в такого офицера, зависимого в своих передвижениях от воинской части и приказаний начальства.

Нижегородский полк, куда он получил назначение, на самом деле стоял в Тифлисе: Лермонтов двигался по следам Грибоедова. По пути он заболел, останавливался для лечения в Ставрополе, Пятигорске и Кисловодске и самостоятельно, как позднее его Печорин, начал знакомство с окружающей жизнью, совсем не похожей на усадьбную и петербургскую.

«С тех пор как выехал из России, поверишь ли, я находился до сих пор в непрерывном странствовании, то на перекладной, то верхом; изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьем за плечами; ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское даже, — рассказывает он тоже высланному из Петербурга другу. — Как перевалился через хребет в Грузию, так бросил тележку и стал ездить верхом; лазил на снеговую гору (Крестовая) на самый верх, что не совсем легко; оттуда видна половина Грузии как на блюдечке, и, право, я не берусь объяснить или описать этого удивительного чувства: для меня горный воздух — бальзам; хандра к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит — ничего не надо в эту минуту; так сидел бы да смотрел целую жизнь. <... > Ты видишь из этого, что я сделался ужасным бродягой, а, право, я расположен к этому роду жизни» (С. А. Раевскому, вторая половина ноября — начало декабря 1837 г.).

Последние три года (а ведь ему всего двадцать три) Лермонтов странствовал и воевал, но еще каким-то чудом ухитрялся творить, сочинить свои лучшие стихотворения и «Героя нашего времени».

Круг знакомых Лермонтова в это время резко расширяется: он встречается со ссыльными декабристами (самому близкому другу он позднее посвятит стихотворение «Памяти А. И. О<доевского>, 1839), грузинскими интеллигентами, русскими солдатами, жителями казачьих станиц и горских аулов. Но маска светского человека и прожженного, циничного служаки-военного закрывала для многих подлинное лермонтовское лицо.

Первая встреча Лермонтова с Белинским в 1837 году (они были почти ровесниками и земляками) окончилась скандалом. Лермонтов поддразнивал простодушного критика почти скалозубовскими репликами («Да я вот что скажу вам о вашем Вольтере, <...> если бы он явился теперь к нам в Чембары, то его ни

в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры»), и тот, не прощаясь, покинул дом общего знакомого.

Лермонтов увидел в Белинском «недоучившегося фанфарона», а Белинский, в свою очередь, посчитал Лермонтова «пошляком», лишь случайно написавшим несколько удачных стихов на смерть Пушкина (Н. М. Сатин. «Отрывки из воспоминаний»).

Лермонтовская ссылка оказалась недолгой. Благодаря хлопотам вечной заступницы-бабушки он был переведен в другой полк и в начале 1838 года снова оказался в Петербурге. Но вернулся в столицу уже не мало кому известный корнет, а знаменитый — и гонимый — поэт. Он общается с людьми из ближайшего окружения Пушкина: В. А. Жуковским, П. А. Вяземским, П. А. Плетневым, семейством Карамзиных. Здесь он встречался и с Н. Н. Пушкиной и далеко не сразу проникся к ней расположением.

Теперь Лермонтов принят в высшем свете, куда он раньше безуспешно стремился. «Я кинулся в *большой* свет. Целый месяц я был в моде, меня разрывали на части. Это по крайней мере откровенно. Весь этот свет, который я оскорблял в своих стихах, с наслаждением окружает меня лестью; самые красивые женщины выпрашивают у меня стихи и хвалятся ими как величайшей победой. — Тем не менее я скучаю. Я просился на Кавказ — отказали. Не желают даже, чтобы меня убили. <...> Вы знаете мой самый главный недостаток — тщеславие и самолюбие. Было время, когда я стремился быть принятым в это общество в качестве новобранца. Это мне не удалось, аристократические двери для меня закрылись. А теперь в это же самое общество я вхож уже не как проситель, а как человек, который завоевал свои права. Я возбуждаю любопытство, меня домогаются, меня всюду приглашают, а я и виду не подаю, что этого желаю; дамы, которые обязательно хотят иметь из ряду выдающийся салон, желают, чтобы я бывал у них, потому что я тоже *лев*, да, я, ваш Мишель, добрый малый, у которого вы никогда не подозревали гривы», — признается он сестре любимой девушки (М. А. Лопухиной, 1838 или 1839 г.; оригинал по-французски).

Однако светские успехи не могли заглушить хандры, тоски, одиночества. Молодой И. С. Тургенев встретился с Лермонтовым на одном из таких светских вечеров. «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно темных глаз. <...> Внутренне Лермонтов, вероятно, скучал глубоко; он задыхался в тесной сфере, куда его втолкнула судьба» («Литературные и житейские воспоминания»).

Таковыми чувствами и продиктованы знаменитые строки новогоднего стихотворения 1840 года, в котором обычное светское увеселение, бал, увидено как натужное театральное представление, пляска живых мертвецов.

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

<...>

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,

И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник нѣзваную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

(«Как часто, пестрою толпою окружен...»)

Позиция и поведение Лермонтова привели к открытому конфликту. В феврале 1840 года (опять на балу!) он получил вызов от сына французского посланника (опять француз!) Э. Баранта. Дуэль между противниками велась на шпагах и пистолетах, окончилась примирением. Однако Лермонтов все равно был арестован и предан суду.

Во время следствия его навестил В. Г. Белинский. Впечатление критика от беседы с поэтом оказалось прямо противоположным прежнему. «Недавно был я у него в заточении и в первый раз поразговорился с ним от души. Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и чисто непосредственный вкус изящного! О, это будет русский поэт с Ивана Великого! Чудная натура!» (В. П. Боткину, 16 апреля 1840 г.). С этого времени Белинский откликался практически на каждое опубликованное стихотворение Лермонтова и посвятил его творчеству две большие статьи.

В апреле 1840 года Лермонтов снова отправляется на Кавказ, в действующую армию. Перед его отъездом в Петербурге был издан роман «Герой нашего времени», а уже в конце года — маленький сборник «Стихотворения». Но поэма «Демон», драма «Маскарад», два неоконченных прозаических романа, множество замечательных стихотворений оставались в рукописях.

На Кавказе Лермонтов участвует в нескольких кровопролитных боях (об одном из них рассказано в стихотворении «Валерик»), приобретает уважение товарищей отчаянной храбростью. Он жил одной жизнью с простыми солдатами, чем вызывал недоумение и неприязнь некоторых своих сослуживцев: «Лермонтов собрал какую-то шайку *грязных* головорезов. Они не признавали огнестрельного оружия, врезывались в неприятельские аулы, вели партизанскую войну и именовались громким именем Лермонтовского отряда» (Л. В. Россильон).

В начале 1841 года Лермонтов снова приезжает в отпуск в Петербург. «Три месяца, проведенные <...> Лермонтовым в столице, были <...> самые счастливые и самые блестящие в его жизни. Отлично принятый в свете, любимый и балованный в кругу близких, он утром сочинял какие-нибудь прелестные стихи и приходил к нам читать их вечером. Веселое расположение духа проснулось в нем опять в этой дружественной обстановке, он придумывал какую-нибудь шутку или шалость, и мы проводили целые часы в веселом смехе благодаря его неисчерпаемой веселости» (Е. П. Растопчина. Из письма А. Дюма, 27 августа (10 сентября) 1858 г.).

Перед возвращением на Кавказ хороший знакомый Пушкина В. Ф. Одоевский дарит поэту записную книжку с надписью: «Поэту Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне ее сам, и всю исписанную. Кн<язь>. В. Одоевский 1841 Апреля 13-е. СПб».

Книжка вернулась к первому владельцу через два с половиной года, о чем он тоже сделал надпись: «Сия книга покойного Лермонтова возвращена мне Екимом Екимовичем Хостаковым 30-го Декабря 1843 года. Кн. В. Одоевский». В ней оказались тексты стихотворений «Спор», «Сон», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», «Утес», «Выхожу один я на дорогу...», «Пророк». Если бы

книжка погибла, мы не узнали бы многих лермонтовских шедевров. Действительно, в последние два года Лермонтов стремительно вырос в великого «русского поэта с Ивана Великого».

По пути на Кавказ Лермонтов остановился в Пятигорске. Здесь произошла ссора с его однокашником по юнкерской школе Н. С. Мартыновым, над обликом и привычками которого Лермонтов иногда зло подшучивал. Получив вызов, Лермонтов предупредил, что откажется стрелять в противника.

Дуэль тем не менее состоялась 15 июля 1841 года под Пятигорском на склоне горы Машук. Если даже поэт ранее был виноват перед Мартыновым, то во время дуэли он вел себя безупречно. Верный слову, он не стал стрелять и был наповал убит выстрелом Мартынова. Сразу после дуэли разразилась страшная гроза, и лишь вечером тело поэта было доставлено в Пятигорск.

Это была вторая в истории русской литературы *вечно печальная дуэль* (В. В. Розанов). Но дуэль пушкинскую современники воспринимали как трагическую неизбежность, лермонтовскую — как трагическую нелепость. Вокруг нее возникло много легенд: о заговоре Николая I (его, как мы помним, винили и в пушкинской смерти), кольчуге Мартынова, спрятавшемся в кустах казаке, который и сделал смертельный выстрел. Современникам и потомкам трудно было поверить в случай, стечение обстоятельств.

Суровая и властная по отношению к крепостным крестьянам бабушка оказалась пожизненным лермонтовским добрым ангелом: воспитывала, заботилась, хлопотала, но не уберегла. «Говорят, у нее отнялись ноги и она не может двигаться, — писала лермонтовская знакомая. — Никогда не произносит она имени Мишеля, и никто не решается произнести в ее присутствии имя какого бы то ни было поэта» (М. А. Лопухина — А. М. Верещагиной, 18 сентября 1841 г.). В апреле 1842 года гроб с прахом поэта по просьбе Е. А. Арсеньевой перезахоронили в Тарханах. Она пережила внука на четыре года и была похоронена рядом с ним.

Запомнить даты рождения и смерти Лермонтова просто: через столетие они символически совпадали с началом Первой и Второй мировых войн. Жизнь поэта оказалась навсегда связана с атмосферой трагических предчувствий и катастроф.

Основные даты жизни и творчества

1814, 2 (14) октября — родился в Москве.

1817 — смерть матери.

1828–1830 — учеба в Московском университетском благородном пансионе.

1829 — начало работы над поэмой «Демон».

1830–1832 — Московский университет; оставляет по собственному желанию.

1832–1834 — учеба в Школе гвардейских подпрапорщиков.

1837 — стихотворение «Смерть поэта», ссылка на Кавказ.

1838–1840 — возвращение из ссылки, жизнь в Петербурге.

1839 — поэма «Мцыри».

1840 — дуэль с Барантом, перевод на Кавказ в действующую армию.

1840 — публикация романа «Герой нашего времени» и единственного прижизненного сборника «Стихотворения».

1841, 15 (27) июля — дуэль с Н. С. Мартыновым, смерть поэта.

Художественный мир лирики Лермонтова

Лермонтов и Пушкин: диалог в жанре элегии

Лермонтов и Пушкин навсегда связаны и в жизни, и в литературе, хотя даже факт их знакомства точно не установлен.

В 1837 году за стихотворение «Смерть поэта», оду погибшему поэту и проклятие его убийцам, корнет Михаил Лермонтов был отправлен в ссылку и получил всероссийское признание.

К этому времени он уже написал сотни стихотворений, в которых влияние Пушкина было определяющим. У Лермонтова были уже собственные «Кавказский пленник», поэма «Моряк», написанная онегинской строфой, и множество других произведений, воспроизводивших пушкинские образы. Некоторые историки литературы говорили даже о «плагиатах Лермонтова», имея в виду его тесную и явную зависимость от старшего современника.

Но эта связь на самом деле была диалогом и даже конфликтом. Осознание Лермонтовым собственной поэтической миссии происходило на фоне не только любимых стихов, но и нового времени.

Пушкин, как мы помним, родился и сформировался в эпоху национального единения, общественного подъема и веры в будущее. Наследник традиций двухсотлетнего дворянства, «Певец Империи и Свободы» воспринимал «Русь великую» как свой собственный дом, в котором ему до всего есть дело.

Лицейское братство заменило ему семью. В 1820-е годы он был окружен друзьями, поклонниками, сочувствующими. Из ссылки его возвращает сам новый император. Испытания тридцатых годов он переживает уже в собственной семье, с женой, руки которой он долго добивался, с памятью о дружбе и прошлой славе, с гордым ощущением осуществленного призвания.

Веленью Божию, о муза, будь послушна,

Обиды не страшась, не требуя венца,

Хвалу и клевету приемли равнодушно

И не оспаривай глупца.

Лермонтов осознает свой поэтический дар, когда от надежд на примирение *Империи* и *Свободы* ничего не осталось. Сторонники свободы, декабристы (многие из них были друзьями и знакомыми Пушкина), оказываются в Сибири. Частная и общественная жизнь для думающих людей этой эпохи вступают в непримиримое противоречие. За попытку честного осознания истинного положения вещей человека могут объявить сумасшедшим (как мы помним, это произошло в 1836 году с П. Я. Чаадаевым).

Тем не менее *мысль* оказывается главным *делом* образованных людей. Осознание мучительных противоречий между землей и небом, историей и современностью, человеком и государством становится результатом их размышлений. Одиночество — их постоянным ощущением. Разочарование и безнадежность — их обычным уделом.

В 1832 году Лермонтов (ему всего восемнадцать лет) пишет стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой...», в котором уже проявлены многие главные мотивы его лирики.

Нет, я не Байрон, я другой,

Еще неведомый избранник,

Как он, гонимый миром странник,

Но только с русскою душой.

Я раньше начал, кончу ране,

Мой ум не много совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.

Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

Лирический герой предстает в образе избранника и странника, причем *русского душой*, говорит о своих особых отношениях с Богом, противопоставляет себя толпе, жалуется на разбитые надежды, намекает на тайны своей души, предчувствует близкий и бесплодный конец.

Свой образ Лермонтов строит, отталкиваясь от имени английского поэта-романтика, ставшего культурным героем, знаменем европейского романтизма. Но Лермонтов мог бы и перефразировать первую строку: «Нет, я не Пушкин, я другой...»

Романтизм, как мы помним, был одним из этапов пушкинского творчества на пути от классицистских жанров и форм «легкой поэзии» к поэзии действительности. Даже в пушкинских элегиях эпохи романтизма ощутимо *упоение* миром или *примирение* с ним.

Основным, главным в мироощущении Лермонтова становится чувство *отчуждения* от мира. Оно проявляется даже в самых простых стилистических приемах.

«Различие между поэтическим миром Пушкина и Лермонтова, между стилями этих двух поэтов на эпитетах сказывается особенно разительно, — замечала литературовед М. А. Рыбникова. — Лермонтов берет очень определенные эпитеты, круг его определений замкнут. Пушкин свободен и бесконечно изобретателен. Словно и в зрелом возрасте были для него новы все впечатления бытия: он удивлялся, поражался и отзывался на все новым, молодым словом. „Мне впечатления не новы“, — говорит ему в противоположность Лермонтов, и ничему не удивляется, словно все знает заранее. И потому у него все *хладное, немое, тайное, таинственное, далекое, чуждое, мрачное и роковое*. <...> Лермонтовские эпитеты определяют в сильнейшей мере именно то, *какой* являлась ему эта жизнь».

Главным, доминирующим в лермонтовском мире оказывается эпитет *холодный (хладный)*.

Из-под таинственной *холодной* полумаски смотрит на поэта женщина («Из-под таинственной холодной полумаски...»). Его *холодных* рук касаются давно бестрепетные руки красавиц городских («Как часто, пестрою толпою окружен...»). На жизнь он смотрит с *холодным* вниманьем («И скучно, и грустно») и убивает жизни цвет *холодным* размышлением («Валерик»). Вечно *холодные*, вечно свободные тучи («Тучи»). Снег *холодной* России покрывает наполеоновских воинов («Воздушный корабль»). Степей *холодное* молчанье становится одной из примет любимой родины («Родина»). Заступницей *холодного* мира становится Богоматерь («Молитва»). *Холодные* могилы упоминаются в стихотворении «Спеша на север издалека...». *Холодный* сон могилы ожидает лирического героя стихотворения «Выхожу один я на дорогу...». Холодны у Лермонтова море и волны, ночь и луч, чело и взор, красота, привет, слово, слушатель, кинжал.

Прямые и метафорические значения, тесно переплетаясь, образуют символический образ *мирового льда*, Холодного Мира, в котором лирический герой мечтает — по контрасту — о солнце, тепле, сочувствии, любви.

Привычные лирические темы в этом холодном мире видоизменяются, приобретают парадоксальный характер.

В пушкинской элегии «Я вас любил: любовь еще, быть может...» поэт говорит о любви в прошедшем времени, но на самом деле еще раз признается в ней и самоотверженно желает любимой женщине нового счастья («Я вас любил так искренне, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим»).

Лирический герой «Благодарности» (1840) благодарит любимую «За тайные мучения страстей, / За горечь слез, отраву поцелуя, / За месть врагов и клевету друзей». И заканчивается это стихотворение желанием смерти: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил».

Пушкинская элегия — как раз *благодарность* любимой. Лермонтовское стихотворение оказывается объяснением в *любви-ненависти*.

В «Евгении Онегине» пушкинский образ «Большого света» (таково было первоначальное заглавие девятой главы, ставшей позднее восьмой) противоречив. Он отталкивает и все же привлекает.

В шестой главе Пушкин закликает вдохновение: «Не дай остыть душе поэта, / Ожесточиться, очерстветь / И наконец окаменеть / В мертвящем упоенье света, / В сем омуте, где с вами я / Купаюсь, милые друзья!»

В восьмой же главе поэт вспоминает, что его музу понял и приветствовал именно свет («И свет ее с улыбкой встретил; / Успех нас первый окрылил»), и с большой симпатией описывает светский раут.

Оксюморон *мертвящее упоенье* замечательно и точно выражает пушкинское восприятие света. В нем существуют надутые глупцы и старые сплетники. Но в нем же царит и новая Татьяна.

В лермонтовском стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» образ большого света становится однозначным. «Пестрая толпа» светской черни превращается в «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски». Городские красавицы с «бестрепетными руками» лишены даже тени истинного чувства. Муза поэта, его поэтическая мечта, не вырастает из этого мира, а противостоит ему.

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Позитивным содержанием этой мечты оказываются воспоминания о детстве, природа, творчество.

Лирический герой: смерть и жизнь поэта

Первые сохранившиеся стихотворения Лермонтова написаны четырнадцатилетним мальчиком. С этого времени Лермонтов сочиняет в разных литературных родах и жанрах: два романа (оба остались неоконченными), шесть драм, более двадцати поэм. Среди множества лирических стихотворений (их за пять лет Лермонтов написал более трехсот) лишь очень немногие оказываются эстетически значительными. Для раннего периода лермонтовского творчества (Б. М. Эйхенбаум называет его *школьным*) важны не отдельные художественные удачи, а тенденции, поэтические принципы. Это была лермонтовская творческая лаборатория, *школа стиля*, без которой не могли появиться «Бородино», «Дума» и «Родина».

Используя отдельные биографические детали, Лермонтов создает образ *лирического героя*, связывающего более и менее удачные произведения в единое целое, своеобразный лирический роман, герой которого, однако, существенно отличается от пушкинского Автора в «Евгении Онегине».

За спиной Пушкина в эпоху работы над романом в стихах были несколько поколений родовитых предков, лицейская дружба, признание Державина, Жуковского и Чаадаева, восхищение читателей «Руслана и Людмилы» и «Цыган». Лермонтов мог противопоставить этому лишь легендарного шотландца Лермонта, от которого пошла фамилия, любовь бабушки да свои стихи — и больше ничего.

Лермонтовский лирический герой одинок, лишен близкого круга родных и друзей и вообще опоры в окружающем мире. В мире Лермонтова, в отличие от реальной жизни, нет ни бабушки, ни няни, ни университетских товарищей, ни хотя бы соседей на пирушке.

Как страшно жизни сей оковы

Нам в одиночестве влачить.

Делить веселье — все готовы, —

Никто не хочет грусть делить.

Один я здесь, как царь воздушный,

Страданья в сердце стеснены,

И вижу, как, судьбе послушно,

Года уходят будто сны...

(«Одиночество», 1830)

Не забудем: об уходящих годах, страданиях и судьбе пишет шестнадцатилетний мальчишка!

Мотив одиночества многократно повторяется в лермонтовских стихах: «Один среди людского шума / Возрос под сенью чуждой я» («Один среди людского шума...»), «Как я забыт, как одинок» («Ночь»), «Я одинок над пропастью стою» («Дай руку мне, склонись к груди поэта...»), «И я влачу мучительные дни / Без цели, оклеветан, одинок» («1831-го июня 11 дня»).

Однако отчуждение героя компенсируется богатством внутренней жизни. В его душе таятся несметные сокровища: он мечтает о славе, жаждет любви, наслаждается природой, взывает к Богу, вспоминает прошлое, заглядывает в будущее, иногда высказывает поразительные пророчества.

Настанет год, России черный год,

Когда царей корона упадет;

Забудет чернь к ним прежнюю любовь,

И пища многих будет смерть и кровь...

(«Предсказание», 1830)

Конечно, в большинстве стихотворений и поэм Лермонтов воспроизводит распространенные мотивы романтической поэзии, часто прямо используя любимых Байрона и Пушкина (у него любят обнаруживать так называемые лермонтовские плагиаты — многочисленные цитаты из предшествующей литературы). Однако уже в этих ранних стихах проявилось важное свойство лирического героя: *интенсивность, подлинность, масштабность чувства*. То, что для других было игрой или позой, становилось для Лермонтова жизнью.

«Романтизм 30-х годов задыхался от собственной грандиозности — он был преисполнен грандиозными темами, грандиозными характерами, страстями, словами. И ни для кого не было тайной, что это только слова, — замечает

известный литературовед Л. Я. Гинзбург. — Но вот совершается литературное чудо. <...> Поэтический мир начинающего Лермонтова проникнут единством и подлинностью, в которой нельзя обмануться. Подлинностью любви, вражды, страданий, раздумий. Большие слова на этот раз равны своему предмету — молодой героической душе человека» («О лирике»).

Лермонтов «оправдал патетическую поэтику». Романтизм с идеей бегства в иной мир стал для него не литературной игрой, а жизненной задачей. Творчество оказалось не только отражением, но и компенсацией не полученного в реальной жизни.

Поэт — не только автор, но и *главный герой* лермонтовского мира. Не случайно поэтому «Смерть поэта» (1837) стала переломным произведением, благодаря которому Лермонтов из уединенного «поэта для себя» стал поэтом для всех — защитником и наследником Пушкина в русской культуре.

Пушкин ни разу не называется по имени. Лермонтов не делает попытки ни нарисовать узнаваемый пушкинский портрет, ни дать какие-то биографические черты или подробности дуэли. Разбросанные в стихотворении детали создают идеализированный образ *Поэта вообще*, великого, но одинокого творца с трагической судьбой. Он — *невец* (подобный Ленскому), создатель *чудных песен*, *светоч*, *дивный гений*, со *славным челом* и *гордой головой*, его дар — *свободный* и *смелый*.

Противостоящий ему мир изображен столь же обобщенно, но в резко отрицательном, обличительном ключе: это *свет завистливый и душный*, *насмешливые невежды* и *ничтожные клеветники*, с *ложными словами* и *ласками*. Беспощадна и характеристика не противника на дуэли (как это было в реальности), но — *хладнокровного убийцы* с *пустым сердцем* и *недрогнувшей рукой*, который *дерзко презирает земли чужой язык и нравы* (то есть национальные традиции, культуру, которую как раз и воплощает поэт).

Такой конфликт и контраст возникает в основной части стихотворения. Но через несколько дней, после разговора с оправдывавшим Дантеса родственником, Лермонтов дописывает шестнадцать стихов, благодаря которым смысл стихотворения существенно меняется, ужесточается.

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..
Но есть и Божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоее всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

«Уже в первой части социальный убийца Пушкина назван верно, но слишком широко („свет“), а конфликт между „светом“ и Пушкиным изображен с точки зрения русского сентиментализма (истинный мир дружбы, счастья, муз и

ложный мир светского ничтожества и лицемерия). Вся эта первая часть и стилистически принадлежит старой русской традиции; она вся полна пушкинских словосочетаний, почти пушкинских стихов. <...> Прямой речевой оскорбительности нет; самые резкие слова („клеветникам ничтожным“, „насмешливых невежд“) представляют полуцитаты из Пушкина, а мысль, ими выраженная, принадлежит мировоззрению сентиментализма. Совсем иначе, новым языком сатирической агрессии, написана вторая часть. Слова оскорбительны и беспощадны („известной подлостью“, „наперсники разврата“, „всей вашей черной кровью“). Напоминание об отцах новой аристократии, т. е. о любовниках Екатерины II и придворных подлецах Павла I, задумано как несмыслимое, кровавое оскорбление врага. От сентиментальной концепции (искусственная жизнь света и правдивая жизнь великого человека) не осталось и следа; на ее месте — новая концепция: Пушкин убит злодеями» (Л. В. Пумпянский. «Стиховая речь Лермонтова»).

Не случайно один из списков «Смерти поэта», дошедший до царя, содержал приписку: «Воззвание к революции». Конечно, это было преувеличение: в эпиграфе Лермонтов прямо обращался к верховной власти. Но удивляла и поражала несанкционированная смелость и резкость высказывания.

Обличение убийцы и света было *личным поступком* другого поэта и поэтому выглядело вызывающе. Используя позднейшее авторское определение, Л. В. Пумпянский утверждает, что уже в «Смерти поэта» появляется лермонтовский *железный стих*. Интонация, высокий стиль и лексика оды служат в данном случае иной цели: не прославления, а гнева, отрицания, сатиры.

Тематика «Смерти поэта» продолжается и развивается в «Поэте» (1838). Композиция стихотворения строится на развернутом сравнении: *кинжал — поэт*. Чуть ранее Лермонтов уже использовал это сопоставление в финале «Кинжала» (1838): «Да, я не изменюсь и буду тверд душой, / Как ты, как ты, мой друг железный».

Первая часть «Поэта» представляет собой «текст в тексте», почти самостоятельную *балладу о кинжале* (в предшествующем стихотворении была лишь кратко намечена его история: кинжал ковал «задумчивый грузин», точил «черкес свободный», а подарила «лилейная рука» любимой девушки). Этот кинжал сменил четырех хозяев. Сначала он служил по назначению «наезднику в горах», использовался в сражениях, и его украшение казалось «нарядом чуждым и постыдным». Потом, после гибели горца (мы не узнаем ни его национальности, ни конкретных обстоятельств произошедшего), он был взят «отважным казаком» и после продажи оказался «в походной лавке армянина», где его, видимо, обнаружил последний владелец, украсивший им стену, превративший грозное оружие в бесславную и безвредную «игрушку золотую».

Вторая часть стихотворения организуется цепью риторических вопросов, прямо обращенных к современному поэту. Судьба поэта повторяет путь кинжала: и в его жизни высокое прошлое сменилось безотрадным настоящим. Прежде «мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы». Поэзия сопоставляется с вещами, необходимыми в переломные, важнейшие моменты человеческой жизни: *чаша для пиров, фимиам в часы молитвы*.

Апология поэтического слова увенчивается замечательной строфой:
Твой стих, как Божий дух, носился над толпой;
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных.

Лермонтов не конкретизирует границ *нашего века*, но контраст, на котором строится стихотворение, очевиден. В некоем баснословном прошлом, *героическом веке*, поэтическое слово было столь же острым и необходимым оружием, как кинжал; оно воодушевляло и объединяло толпу «во дни торжеств и бед народных», превращая ее в *народ*.

В современности произошел обратный процесс. Народ превратился в толпу, которую тешат «блестки и обманы», а поэт «свое утратил назначенье», променял «данную Богом власть» на злато, оказался «осмеянным пророком».

Этот финальный образ перебрасывает мостик к одному из последних лермонтовских стихотворений, в сущности завершающему тему поэта и поэзии. «Пророк» (1841), как и многое в лермонтовском творчестве, вступает в диалог с одноименным стихотворением Пушкина (1826), продолжает его лирический сюжет.

Пушкинский пророк после мучительной операции преобразования обретал великое слово, способное, в свою очередь, потрясти мир.

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,

Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

(«Пророк»)

Лермонтовский герой, тоже получивший «всеведение пророка» от «вечного судии», Бога, пытался жечь сердца глаголом (словом), но получил в ответ лишь злобу, ненависть, побиение камнями (почти каждый лермонтовский образ имеет библейский прототип). И он бежит в пустыню, где проповедует лишь зверям (*твари земной*) и звездам. И это стихотворение завершается образом «осмеянного пророка»:

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец, хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!»

Лермонтовский пророк, однако, не всегда удаляется от мира. В других лермонтовских стихотворениях он сам становится грозным судьей. Превращаясь то в безнадежно влюбленного, то в презрительного наблюдателя на балу, то в скорбного мыслителя, он регулярно напоминает о себе, вступает в бесконечную тяжбу с миром. Мятежность, непримиримость, протест против привычных истин определяют многие лермонтовские лирические темы.

Железный стих, определивший содержание и интонацию «Смерти поэта», распространяется далеко за пределы этого стихотворения.

*Баллады Лермонтова:
экзотика и обыденность*

Наряду с элегией любимым лермонтовским жанром является баллада. Баллады вырастают из лермонтовских элегий, продолжают их. В балладах Лермонтов делает основой повествования те же лирические мотивы одиночества, тоски по неведомому, бегства, любви и смерти. Но теперь эти темы растворяются в сюжете, превращаются в чувства различных персонажей.

Баллада «Сон» (1841) — одно из самых загадочных лермонтовских стихотворений. Хотя в первой же строфе появляется указание на место действия («долина Дагестана»), хронотоп стихотворения оказывается лирически неопределенным, условно-экзотическим, представленным лишь несколькими деталями: уступы скал и их вершины, песок долины, яростно жгущее солнце.

Оригинальную композиционную и психологическую структуру стихотворения анализировал В. В. Набоков.

«Некто (Лермонтов или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине восточных отрогов у Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу.

Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится, в свою очередь, молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то в московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1.

Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе» («Предисловие к „Герою нашего времени“»).

Любивший неожиданные сюжетные построения, сны, зеркала, персонажей-двойников, Набоков дает собственное заглавие «этому замечательному сочинению», «Тройной сон», и обнаруживает, что «витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова „Герой нашего времени“».

Такое оригинальное объяснение, впрочем, не обязательно. Первый сон и первый лирический герой в балладе не названы и не описаны, а лишь подразумеваются. Но справедливо, что «я» раненого, лежащего на поле боя и ожидающего смерти, относится не к автору, а к другому персонажу, «Второму Лицу»: это ролевая лирика. Обратим внимание на то, что образ из второй строки ранее встречался в стихотворении «Смерть поэта» и относился к Пушкину («С свинцом в груди и жаждой мести» — «С свинцом в груди лежал недвижим я»).

Стихотворение тем не менее называется не «Смерть солдата (или офицера)», а «Сон». Умирающий герой в предсмертном сне видит «в родимой стороне» юную жену, во время веселого разговора погруженную в грустный сон.

И снилась ей долина Дагестана;

Знакомый труп лежал в долине той;

В его груди, дымясь, чернела рана,

И кровь лилась хладеющей струей.

Внутри баллады течет время: в первой строфе герой умирает, в последней строфе девушка видит «знакомый труп». Однако ни отношения персонажей, ни степень реальности их сновидений принципиально не проясняются.

Главным событием баллады становится *тайна*: странное столкновение вещей снов, загадочное соприкосновение душ.

В других балладах Лермонтов втягивает в повествование внешний мир, делает героями предметы, явления природы, стихии. Но, в отличие от баснописца, подобные герои нужны поэту не для поучения (морали), а для выражения привычного круга лирических мотивов.

Вечно свободные тучи, не знающие, в отличие от лирического героя, ни родины, ни изгнания, мчатся куда-то в неведомую даль («Тучи»).

Плачет о покинувшей его веселой тучке утес («Утес»).

Одинокая сосна грезит — тоже во сне — о растущей на другом краю земли, в пустыне далекой, прекрасной пальме («На севере диком стоит одиноко...»).

Оторвавшийся от «ветки родимой» дубовый листок не может найти сочувствия у изнеженной, избалованной вниманием чинары: «Иди себе дальше; о странник! тебя я не знаю!» («Листок»).

Мечтающие о чьем-то «благосклонном взоре» пальмы гибнут под топором, как люди: их листья называются *одеждой*, стволы — *телами*, сожжение их в костре изображается как страшная казнь.

И пали без жизни питомцы столетий!

Одежду их сорвали малые дети,

Изрублены были тела их потом,

И медленно жгли их до утра огнем.

(«Три пальмы»)

Лермонтов не просто оживляет природу, но делает ее выражением основных мотивов своего творчества.

Однако романтическая баллада приобретает у Лермонтова и другую форму. «Он создает нечто для русской поэзии новое — лирическую новеллу, кратчайшую стихотворную повесть о современном человеке» (Л. Я. Гинзбург).

«Завещание» похоже на «Сон». Снова перед нами умирающий герой и другая женщина, о которой он думает в последние минуты. Но сходная лирическая ситуация насыщена многочисленными для краткой баллады бытовыми деталями и психологическими подробностями.

Монолог умирающего, с постоянными остановками, оговорками, паузами, слушает его товарищ. Точно и конкретно сказано о его ране. Ясно, что он умирает в госпитале: «Плохи наши лекаря». Упоминаются его отец и мать, с которыми герой не виделся и не общался много лет: они давно забыли про него и, может быть, считают сына давно умершим. Наконец, речь заходит о соседке с «пустым сердцем». Только ей герой просит сказать всю правду.

В балладе «Сон» конкретные отношения между персонажами так и остались неясными. В «Завещании» это очевидно: солдат всю жизнь помнил и любил свою соседку и перед смертью посылает ей последний привет, рассчитывая на запоздалое и бесполезное сочувствие: «Пускай она поплачет... Ей ничего не значит!»

Эта реплика лермонтовского персонажа не менее значима и напоминает по смыслу финальный вздох лирического героя пушкинского стихотворения «Я вас любил...»: «Как дай вам Бог любимой быть другим».

В «Завещании», как и в «Бородино», в лермонтовскую лирику входит образ *простого человека* как равноправного субъекта лирики со своим словом, голосом и проблемами. Здесь же, но пока не в центре баллады, возникает тема человека на войне. Она становится главной в стихотворении «Валерик».

«Валерик»: мир и война

Это замечательное стихотворение кажется уже не «лирической новеллой», а наброском стихотворной повести или романа. Лермонтов возвращает себе права повествователя. Но композиционно «Валерик» подобен «Завещанию». Только там переходы от одной темы к другой были мотивированы тем, что воспроизводили мысли умирающего человека. Здесь же мотивировкой становится письмо к женщине, превращающее стихотворение в свободный разговор, сочетающий действия и размышления, картины войны и любовные признания, точные детали и ненавязчивые символы.

Отношения автора и адресата письма в «Валерике» снова заставляют вспомнить пушкинское «Я вас любил...». Поэт утверждает: «Душою мы друг другу чужды, / Да вряд ли есть родство души». Но сама его исповедь, попытка разговора и объяснения говорит о еще не ушедшем чувстве. «Случайное» письмо на самом деле оказывается необходимым разговором о самых серьезных проблемах.

После лирического вступления идет рассказ о двух эпизодах Кавказской войны, которую много лет вела Россия. В первом перед нами возникает картина военного быта, вполне сопоставимая с той, которую Лермонтов параллельно изображает на кавказских страницах «Героя нашего времени». Солдаты отдыхают на привале, вспоминают о Ермолове, обмениваются самыми мирными репликами: «Шум, говор. Где вторая рота? / Что, выучить? — что же капитан? / Повозки выдвигайте живо! / Савельич! Ой ли! — Дай огниво!» «Мирной татарин свой намаз творит», а по соседству беседуют его соплеменники. Генерал проводит смотр.

Живописные детали и неожиданные сравнения создают почти идиллический образ отдыха и своеобразного уюта посреди кочевой жизни: «Рассыпались в широком поле, / Как пчелы, с гиком казаки»; «Конь светло-серый весь кипит».

Даже возникающая случайная перестрелка, «сшибка удалая» напоминает рассказчику «трагический балет». Но вдруг эта театральная метафора тянет за собой другой эпизод, совершенно противоположный по эмоции. «Зато видал я представленья, / Каких у вас на сцене нет...»

Сражение с горцами предстает как страшная схватка, в которой весь мир окрашивается в кровавые цвета.

«Ура!» — и смолкло. «Вон кинжалы,
В приклады!» — и пошла резня,
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.

Общая картина сражения сменяется подробным описанием одного эпизода (по объему почти равного предыдущему и тематически напоминающего «Завещание»: смерть солдата на поле боя). Раненый капитан бредит, в бреду пытается спасти генерала и потом тихо умирает на глазах плачущих солдат.

В этом стихотворении страшна не только кровавая схватка, поразительно равнодушие, с которым воспринимают прошедший бой многие его участники.

Меж тем товарищей, друзей
Со вздохом возле называли;
Но не нашел в душе моей
Я сожаленья, ни печали.
Уже затихло все; тела
Стащили в кучу; кровь текла
Струею дымной по камням,
Ее тяжелым испареньем
Был полон воздух. Генерал
Сидел в тени на барабане
И донесенья принимал.
Бессмыслице произошедшей человеческой бойни противостоят вечная природа и
безответные вопросы повествователя.
А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой остроконечной.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: «Жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?»

Еще одной деталью Лермонтов дает понять, что произошедшее сражение — лишь эпизод в череде других. На реплику повествователя, что горцы будут долго помнить этот урок, «чеченец посмотрел лукаво и головою покачал».

«Валерик» заканчивается композиционным кольцом, повторным обращением к женщине: «Но я боюсь вам наскучить, / В забавах света вам смешны / Тревоги дикие войны».

В финале снова появляется мотив сна, повествователь извиняется за свой «безыскусственный рассказ», который должен развеселить или занять собеседницу. Но эта светская концовка иронична. Внешне спокойный рассказ о *речке смерти* должен потрясти читателя, заставить его задуматься о смысле и цене человеческой жизни.

Война в «Валерике» соотносится — по контрасту — с другой войной, изображенной в «Бородино».

В исторической балладе людей объединяла идея правоты, спасения отечества, общей памяти: «Недаром помнит вся Россия про день Бородина». Память о сражении под Гихами сохраняют лишь его оставшиеся в живых участники. Человек остается один на один с миром, в котором нет общего воодушевляющего и оправдывающего все смысла: «Жалкий человек. <...> Один враждует он — зачем?»

Правдивое, непарадное изображение войны у Лермонтова потом пригодилось Л. Толстому, автору «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира». В творчестве Лермонтова оно непосредственно связано с пафосом и смыслом стихотворения «Родина».

Тяжба с миром: любовь и ненависть

Любовная лирика поэта, как правило, непримиримый поединок, в котором исходное чувство превращается в иное, прямо противоположное.

На контрастах строится стихотворение «Отчего» (1840). «За каждый светлый день иль сладкое мгновенье» в настоящем девушка должна будет заплатить «слезами и тоской» в будущем (обратим внимание, как тонко поэт использует не только семантические контрасты, но и фонетические переклички, внутренние рифмы: *молодость — молвы, светлый — слезами*). Стихотворение начинается и заканчивается антитезами: «Мне грустно, потому что я тебя люблю» — «Мне грустно... потому что весело тебе». Противоположные чувства (грусть — веселье) распределены здесь между персонажами.

В «Благодарности» (1840) они определяют сознание самого лирического героя. Сначала приводится подробный перечень обид: от мучения страстей и отравы поцелуя до мести врагов и клеветы друзей. Он опять строится как развертывание оппозиций, завершающееся последней, самой главной: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил».

Благодарность в итоге оборачивается проклятием, лирический герой просит не любви, а смерти. Масштабность, обобщенность этого стихотворения таковы, что его воспринимают и как обращение к любимой женщине, и как тяжбу с Богом.

В «Отчего» эмоция поэта обращена в безотрадное будущее. В «Благодарности» его страдание связано с настоящим временем. В стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841) миг лирической концентрации находится в прошлом. Сегодняшняя любимая сравнивается с «подругой прежних дней» — и не выдерживает этого сравнения. Прежняя любимая умерла, о чем сказано перифрастически: *уста давно немые, огонь угаснувших очей*. Эта пылкая любовь принесла герою лишь страданье, но он не может забыть погибшей молодости. Любовь к ушедшему, воспоминания оказываются сильнее, чем наслаждение в настоящем.

Грустные любовные мотивы перемежаются у Лермонтова со скорбными размышлениями о жизни в целом.

В раннем стихотворении «Монолог» (1829) — поэту всего пятнадцать лет — уже намечен этот непримиримый конфликт не с любимой, но с целым миром:

Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное течение...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжело, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

Однако здесь поэт не столько протестует, сколько сожалеет и томится.

Поэтическое *мы*, точно так же как и противостоящий мир, изображены в самых общих чертах. Образы-тропы имеют абстрактный, общепоэтический характер: *бури пустые, злобы яд, остылой жизни чаша*. Лишь одна строка — *и душно кажется на родине* — допускает актуальное прочтение.

В поздних стихотворениях — «Дума» (1838), «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840) — эти общие формулы наполняются историческим содержанием: речь идет уже о конкретном времени, о последекабрьской эпохе.

«Дума» строится как последовательное поэтическое рассуждение, аргументированное лирическое доказательство печальной судьбы поколения (современники называли его: *люди сороковых годов*).

Главным стилистическим средством Лермонтова и здесь являются перифразы и обобщенные формулы, которые вступают в контрастные отношения, создавая в то же время однородный эмоциональный тон: грусти, горечи, печали, уныния, *русской хандры*.

Печально я гляжу на наше поколение!

Его грядущее — иль пусто, иль темно,

Меж тем, под бременем познания и сомнения,

В бездействии состарится оно.

В первом же четверостишии заявлена основная тема (судьба *поколения*) и обозначены ключевые мотивы: *познание* и *сомнение* поколения ведут к *бездействию* и готовят безотрадное *грядущее*. В первом стихе возникает лирическое *Я*, но оно сразу же заменяется обобщающим *Мы*.

Исходные мотивы разворачиваются и детализируются в основной части, состоящей из восьми четверостиший.

Бесконечное сомнение ведет к нравственному параличу, размыванию границ между добром и злом (к *добру и злу постыдно равнодушны*), а с другой стороны — к малодушию, робости перед опасностью и пресмыкательству, рабству перед властью. Бесплодная наука оборачивается неверием. Страстные наслаждения оканчиваются пресыщением. Искусство, поэзия также воспринимаются с привычным равнодушием.

Иллюстративные сравнения (фактически — аллегории), которые включены в это размышление, имеют тот же эмоциональный тон: «Так тощий плод, до времени созрелый...», «Из каждой радости, бояся пресыщения, / Мы лучший сок навеки извлекли».

Хранящегося в душе остатка чувства хватает лишь на беспощадное признание:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,

Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,

И царствует в душе какой-то холод тайный,

Когда огонь кипит в крови.

Все это четверостишие строится на контрастах, насыщено не только привычными (*ненавидим — любим, злоба — любовь, холод — огонь*), но и ситуативными, лермонтовскими антонимами: *царствует — кипит, душа — кровь*.

Последняя часть, два заключительных четверостишия, — итог, вывод, заключение безотрадной *думы*.

Толпой угрюмою и скоро позабытой

Над миром мы пройдем без шума и следа,

Не бросивши векам ни мысли плодovитой,

Ни гением начатого труда.

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,

Потомок оскорбит презрительным стихом,

Насмешкой горькою обманутого сына

Над промотавшимся отцом.

Лермонтовская оппозиция из «Смерти поэта» или более позднего стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» здесь исчезает. Лирический герой не

противопоставляет себя современникам, а растворяется в той же самой *угрюмой толпе*.

Жизнь превращается в дурную бесконечность: жалоба детей на *ошибки отцов* превращается в *горькую насмешку* новых детей (внуков) над своими *промотавшимися отцами* (самое сильное и беспощадное определение Лермонтов ставит в конец стихотворения). Заметим, однако: *судьей и гражданином* здесь снова оказывается *поэт* нового поколения, потомок с его *презрительным стихом*.

В «Думе» впервые так резко и остро обозначен *конфликт отцов и детей*, столь важный для последующей русской литературы.

В «Евгении Онегине» упоминается отец героя, однако пушкинское обобщающее определение имеет чисто бытовой характер: *промотался — разорился*. «Служив отлично-благородно, / Долгами жил его отец, / Давал три бала ежегодно / И промотался наконец» (гл. 1, строфа III).

Возникает в романе и мотив смены поколений.

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле Провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!
(Гл. 2, строфа XXXVIII)

Однако здесь, как и в стихотворениях «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «...Вновь я посетил...», отношения между отцами, детьми и внуками бесконфликтны: «Здравствуй, племя / Младое, незнакомое! <...> Но пусть мой внук <...> И обо мне вспомнит» («...Вновь я посетил...»).

Статьи «конфликт поколений» нет в энциклопедии русской жизни, не развернута эта тема и в пушкинских стихах. Напротив, здесь возникает образ взаимной связи: отцы грезят о будущем — внуки вспоминают прошлое с благодарностью.

У Лермонтова вместо связи возникают разрыв, непонимание, обида, иногда даже ненависть: «О, как мне хочется смутить веселость их...»

«Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно», — афористически сформулировал В. В. Розанов («Пушкин и Лермонтов»). Слишком высокие требования предъявляет второй поэт к миру.

Презирать или ненавидеть мир, жизнь, людей — особенно в юности — легче, чем любить их. Однако в поздних лермонтовских стихах есть и другая линия: поиски выхода, преодоление безнадежности.

Поиски выхода: земля и небо

Знаменитый русский историк В. О. Ключевский утверждал, что главным мотивом жизни Лермонтова-поэта были поиски личного счастья и невозможность его достижения. Отсюда — глубокая *грусть* как доминирующая эмоция поэтического мира. В этом чувстве Ключевский видел не только индивидуальную, а глубоко национальную черту: «Народу, которому пришлось

стоять между безнадежным Востоком и самоуверенным Западом, досталось на долю выработать настроение, проникнутое надеждой, но без самоуверенности, а только с верой. Поэзия Лермонтова, освобождаясь от разочарования, навеянного жизнью светского общества, на последней ступени своего развития близко подошла к этому национально-религиозному настроению, и его грусть начала приобретать оттенок поэтической резиньяции <смирения, покорности судьбе>, становилась художественным выражением того стиха молитвы, который служит формулой русского религиозного настроения: да будет воля Твоя» (В. О. Ключевский. «Грусть»).

Действительно, в поздних лермонтовских стихах на смену бунту, протесту, резкости приходит грустное умиротворение, приятие мира. Это чувство определяют стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), две «Молитвы» (1837, 1839), «Родина» (1841), «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

Разговорный «железный стих» в таких случаях сменяется напевным, гармоническим, льющим из строки в строку, превращается в «эфирный стих», создающий «образ утопического блаженства» (Л. В. Пумпянский).

В пейзажах этих стихотворений мир, в котором существует лирический герой, распахивается, приобретает вертикальное измерение. Герой глубоко переживает любовь, идет или едет куда-то по бесконечной дороге, под высоким небом и яркими звездами, и даже способен увидеть в небе Творца.

Так строится стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...». В трех связанных анафорой четверостишиях перечисляются, перебираются детали, демонстрирующие красоту и гармонию природы. Эта картина не связана с какой-то единой точкой зрения: *желтеющая нива, малиновая слива* и *серебристый ландыш* относятся к разным природным циклам и вспоминаются в обратном естественной смене времен года порядке: от позднего лета или ранней осени — к весне. В отличие от контрастности лермонтовских «железных стихов», эта эфирная элегия строится на накоплении однородных украшающих эпитетов, которыми сопровождаются практически все существительные: *сладостная* тень, *душистая* роса, *румяный* вечер, *золотой* час, *таинственная* сага, *мирный* край. В контексте даже обычные, конкретные, характеризующие эпитеты приобретают, подобно фольклорным определениям, идеализирующий характер: *свежий* лес, *студеный* ключ и т. д.

Завершается же размеренно развертывающийся, состоящий из трех анафорических строф период эмоциональной кульминацией, причем самое главное слово оказывается в конце стихотворения.

Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

В последней строфе стихотворения появляется редкий у Лермонтова образ мгновенного земного счастья и небесного видения Бога.

Точно так же может трансформироваться и любовная тема. Любовь-поединок, любовь-страдание вдруг уступает в «Молитве» (1837) чувству самоотречения, обращенной к Богоматери просьбе о защите, покровительстве любимой в мире земном и загробном.

Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Контрасты в этом стихотворении тоже очевидны и многочисленны: *теплой* заступнице мира *холодного*, не с *благодарностью* иль *покаянием*, *молодость* светлую, *старость* покойную, в *утро ли шумное*, в *ночь ли безгласную*. Но они создают картину не расколотого, а единого мира, их объединяет цельное чувство лирического героя. Он называет себя *безродным странником с пустынной душой*. Однако на самом деле в лирической молитве демонстрирует чудо любви и самоотверженности. Лермонтовская «Молитва» родственна пушкинскому лирическому вздоху: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Четырехстопный дактиль стихотворения с постоянными дактилическими же окончаниями требует особой интонации: размеренной и слитной, напевной, приближающейся к почти натуральному пению.

Другая лермонтовская «Молитва» (1839) снова возвращает к теме искусства. Мы не знаем, какую *молитву чудную* твердит герой. Но ее характеристика оказывается родственной высокой поэзии, которая примиряет с миром, преодолевает грусть, вызывает слезы умиления: «Есть сила благодатная / В созвучье слов живых, / И дышит непонятная, / Святая прелесть в них».

Мотивы одиночества и грусти характерны и для этой линии лермонтовского творчества. Но теперь он сосредоточен не только на своих чувствах. Он способен заинтересованно взглянуть на народную пляску с топаньем и свистом («Родина»), понять любовь и боль простого человека («Завещание»), представить мир как космос, сливаясь с ним в волшебном полусне («Выхожу один я на дорогу...»), увидеть в небесах Бога («Когда волнуется желтеющая нива...») и даже обратиться с жаркой молитвой к Богородице («Молитва»).

«Родина»: странная любовь

Первое слово «Родины» — анафорическое «люблю» (оно повторяется еще трижды и определяет четырехчастную структуру стихотворения). Но в зачине «Родины» есть загадка. Стихотворение начинается с полемики, спора: «Люблю отчизну я, но странною любовью!»

Странность, иррациональность этого чувства подчеркнута еще дважды: «Не победит ее рассудок мой»; «Но я люблю — за что, не знаю сам...».

Вызывающая начальная реплика словно адресована какому-то невидимому оппоненту с его шаблонными представлениями о любви к родине.

В первой строфе с помощью перифраз перечислены предметы такой любви: *слава, купленная кровью* — военные победы; *полный гордого доверия покой* — вероятно, государственные традиции, *темной старины заветные преданья*, конечно, — история. Этим официальным предметам патриотической гордости поэт противопоставляет иные ценности: им посвящена вторая часть стихотворения, состоящая из трех кадров-фрагментов.

После поворотного *но* художественная логика резко меняется: на смену общим формулам, абстракциям приходят конкретные картины и детали, создающие образ *другой* родины-отчизны.

Сначала Лермонтов дает предельно широкий образ, картину родины «с птичьего полета», глазами какого-то невидимого наблюдателя. Степь, лес, река

— привычные детали русского ландшафта. Но *разливы рек и лесов безбрежных колыханье* — приметы разных времен года; их нельзя увидеть сразу, с одной пространственно-временной точки зрения. Объединяет же избранные поэтом предметы любви их национальный колорит и общий, не только рекам присущий масштаб: *необъятность, безбрежность*.

Следующее *люблю* обозначает новую смену кадра и точки зрения.

Проселочным путем люблю скакать в телеге

И, взором медленным пронзая ночи тень,

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,

Дрожащие огни печальных деревень.

В стихотворении снова появляется лирический герой, персонаж, но теперь уже не просто размышляющий и полемизирующий, а существующий одновременно в пространстве и времени, в хронотопе этой элегии. Пейзаж увиден его глазами с определенной точки зрения: вечер, степь, скачка в телеге по проселочной дороге.

С помощью ритма (разностопный ямб приобретает у Лермонтова неспешный, размышляющий характер) и тонкой звукописи поэт удивительно точно передает ощущения человека, находящегося в сходной ситуации.

«И, взором медленным пронзая ночи тень...» Чувство человека, с напряжением вглядывающегося в ночное пространство, поразительно передано здесь мерным развертыванием пяти слов (после каждого приходится делать паузу) и пронизывающими всю строку звуками *м* и *н*.

По тонкой изобразительности этот лермонтовский пейзаж — один из лучших во всей русской поэзии. *Дрожащие огни печальных деревень* — главное, что видели путники нескольких столетий на ночных проселочных дорогах: изобразительный и психологический эпитеты оказываются здесь в удивительной гармонии.

Следующий, последний фрагмент-кадр обозначен не только очередной анафорой *люблю*, но и сменой стихотворного размера. На смену шести- и пятистопным ямба приходит ямб четырехстопный, вместе со сменой лексики придающий последней части более светлый, воодушевляющий характер. Наряду с прежними пейзажными деталями (*чета белеющих берез*) в стихотворении появляются приметы человеческой деятельности, крестьянского довольства и благополучия (спаленная жнива, полное гумно, украшенный резьбой дом). Завершается этот последний фрагмент картиной сельской пляски, крестьянского веселья.

Таким образом, если в «Бородино» и «Валерике» Лермонтов создает два контрастных образа войны, в «Родине» антитеза определяет структуру одного стихотворения. Споря с официальным патриотизмом, с абстрактными лозунгами, поэт в конкретных деталях демонстрирует настоящую любовь, которая питается русской природой и жизнью простонародья.

Очень важно, однако, последнее слово стихотворения: *мужичков*. В уменьшительном суффиксе — добродушная снисходительность и отстраненность. Лирический герой не растворяется в народном веселье, а сохраняет по отношению к нему дистанцию, точку зрения наблюдателя.

И здесь его любовь — особая, странная, *одинокая*.

«Выхожу один я на дорогу...»:

космос Лермонтова

Эти двадцать лермонтовских строк, сочиненные за несколько дней до гибели, — одна из вершин его поэзии, сопоставимая по значению с пушкинскими «Памятником» или «Вновь я посетил...».

Основные мотивы лирики Лермонтова предстают в этой элегии-балладе с необычайной четкостью и наглядностью.

«Выхожу один я на дорогу...» Первый же стих вводит образ лирического героя, *странника*, и представляет два главных мотива лермонтовской лирики, предметный и психологический. Лермонтовский лирический герой снова на *дороге*, и он, как обычно, — *одинок*.

Однако, в отличие от «Родины» или «Валерика», дорога здесь оказывается не конкретным, бытовым пространством родины или Кавказа, а скорее романтическим, условным хронотопом лермонтовских баллад («Сон» написан почти одновременно с «Выхожу один я на дорогу...»). Причем пространство безмерно расширяется, приобретает космический характер за счет того, что опорные предметные детали представляют предельно широкие понятия, взятые из разных географических и природных областей.

Дорога в следующей строке превращается в *кремнистый путь*.

Кремнистый (каменистый) путь пролегает в *пустыне* (в «Толковом словаре» В. И. Даля пустыня определяется как необитаемое обширное место, простор, степь; кремнистый же путь скорее горная, а не степная дорога).

Туман тем не менее позволяет видеть *звезды*.

В целом в первой строфе создается образ абсолютной гармонии и тишины (даже слышно, как говорят между собой звезды), мира, благословляемого Богом.

В первых двух стихах второй строфы точка зрения внезапно меняется. *Небеса* и *земля* увидены откуда-то с очень большого расстояния, как мир в первый день творенья, *космос*, но именно увидены тем же лирическим героем.

«Открылась бездна, звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна», — с восторгом живописал свой космос М. В. Ломоносов в «Вечернем размышлении о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743). Но это был космос, в котором человек был песчинкой, пытающейся его понять, разгадать.

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Мысль поэта-натурфилософа была направлена вовне, в мир. Лермонтов еще в юности, семнадцатилетним, написал два стихотворения, где та же тема места человека во Вселенной, в космосе была переведена во внутренний план.

Чем ты несчастлив? —

Скажут мне люди.

Тем я несчастлив,

Добрые люди, что звезды и небо —

Звезды и небо! — а я человек!..

Кончалось это стихотворение признанием в зависти не к людям, а к звездам.

Люди друг к другу

Зависть питают;

Я же, напротив,
Только завидую звездам прекрасным,
Только их место занять бы хотел.
(«Небо и звезды», 1831)

В другом в это же время написанном стихотворении «Земля и небо» (1831) художественная логика изменяется. Теперь поэт предпочитает любовь к земле, «счастье земное», неверному будущему счастью. «Мы блаженство желали б вкусить в небесах, / Но с миром расстаться нам жаль».

Через десять лет структура стихотворения существенно меняется. В ранних стихах не было ни одной предметной детали. В «Выхожу один я на дорогу...» земля, небо, звезды превращаются из абстрактных аргументов в *космический пейзаж*. Лермонтовский герой ощущает мир как абсолютную, божественную гармонию. Но его мысль направлена внутрь, в себя. Он прислушивается и пытается понять собственную душу.

Переход от живописания к размышлению происходит в середине второй строфы и занимает шесть стихов. Описание внутреннего мира строится на контрасте божественной гармонии сфер. Лирический герой задает вопросы и сразу же на них отвечает. Кремнистый путь ведет куда-то вдаль, но духовная перспектива для него закрыта: «Уж не жду от жизни ничего я...» Остается мечта о *свободе и покое*, которые может дать уже не прежняя жизнь, а *сон* (тоже любимый лермонтовский мотив).

Описанию этого сна-грёзы и посвящены две последние строфы. Сон в этом стихотворении — это не вечный покой (как определяют в христианской молитве смерть), а *покой жизни*, в котором человек сохраняет способность воспринимать главные ценности бытия:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Сладкий голос и темный дуб — метонимическое обозначение двух главных ценностей лермонтовского мира — *любви и природы*.

«Дуб зеленый» осенял пушкинское лукоморье. Теперь он шумит над вечным пристанищем лермонтовского лирического героя.

Лермонтов еще не знал, что в последний раз воспроизвел любимые мотивы своей лирики, написал стихотворение-завещание.

Удивительная красота и гармония этого произведения привели к тому, что его тематический мотив (*дорога*) и стихотворный размер (*пятистопный хорей*) оказались неразрывно связанными. Литературоведы выделяют в русской поэзии множество текстов, написанных тем же размером и связанных с темой дороги, и говорят о «семантическом ореоле метра», то есть об особой, специфической окраске данного стихотворного размера. Создало эту окраску одно стихотворение — «Выхожу один я на дорогу...».

Развитие поэта было стремительным. Лермонтовское творчество — «запись со всех концов разом». Темы, поэтические мотивы, стили и жанры в последние лермонтовские годы не сменяют друг друга, а сосуществуют. «Железный стиль» социальных элегий и «эфирный стиль» элегий грустных. Экзотические баллады-аллегии («Три пальмы», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...») и бытовые баллады о простых людях («Бородино», «Завещание»). Мистическая поэма «Демон», героическая поэма «Мцыри», бытовая, юмористическая «Сказка для детей».

«„Спор“, „Три пальмы“, „Ветка Палестины“, „Я Мать Божия...“, „В минуту жизни трудную...“ — да и почти весь, весь этот „вещий томик“, — словно золотое наше Евангелие, — Евангелие русской литературы, где выписаны лишь первые строки: „Родился... и был отроком... подходил к чреде служения...“» — сокрушался В. В. Розанов.

А затем, как и многие другие, фантазировал о дальнейшем пути поэта, развивая сравнение с Евангелием: «Он дал бы канон любви и мудрости. Он дал бы „в русских тонах“ что-то вроде „Песни Песней“ и мудрого „Екклесиаста“, ну и тронул бы „Книгу Царств“... И все кончил бы дивным псалмом. По многим, многим „началам“ он начал выводить „Священную книгу России“» (В. В. Розанов. «О Лермонтове»).

Искусство, в отличие от науки, существует по принципу утраченных звеньев, безвозвратных потерь. Научное открытие рано или поздно будет совершено: очередную загадку природы раскроет не один, так другой ученый. Смерть поэта ставит окончательную точку: мы никогда не узнаем, какие стихи еще могли появиться на страницах подаренной В. Ф. Одоевским записной книжки, какие песни вписал бы поэт в свое *Евангелие*.

Подлинным завершением пути Лермонтова стала прозаическая книга, продолжившая традицию пушкинского романа в стихах и ставшая «волшебным зерном, из которого в дальнейшем вырос русский психологический роман» (Б. М. Эйхенбаум).

«Герой нашего времени» (1839–1840)

Спиральная композиция: герой в зеркалах

История создания «Героя нашего времени» так же неясна, загадочна, полна пробелов, как и другие страницы лермонтовской биографии. Романские хронотопы (горская деревушка и казачья станица, Тамань, Кисловодск) совпадают с местами, в которых довелось побывать самому автору во время первой кавказской ссылки. Без этого вынужденного путешествия роман лишается бытовой основы.

Одновременно Лермонтов знал и учитывал множество литературных источников, главным образом западноевропейских, стремившихся понять и изобразить героя времени: «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо (его имя названо в предисловии к «Журналу Печорина») и «Страдания молодого Вертера» И. В. Гёте, романы Б. Констан «Адольф» и А. де Мюссе «Исповедь сына века», поэму Д. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (английского поэта вспоминает повествователь в «Бэле»).

Есть у Лермонтова и русские предшественники. Н. М. Карамзин задумал, но так и не окончил роман, заглавие которого предсказывает лермонтовское: «Рыцарь нашего времени» (1802–1803). Но, конечно, самым важным в этом ряду оказывается «Евгений Онегин». Фамилия Печорин создана по пушкинскому образцу: от названия другой северной реки. «Это Онегин нашего времени, герой нашего времени. Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорюю. Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и невидимая самим поэтом...» — четко сформулировал В. Г. Белинский («„Герой нашего времени“. Сочинение М. Лермонтова», 1840).

Вероятно, бо́льшая часть романа написана в Петербурге во время долгого отпуска (1838–1840). Сначала «Бэла» (с подзаголовком «Из записок офицера на Кавказе»), «Фаталист» и «Тамань» появились в журнале «Отечественные записки» (1838–1839). Потом вышло отдельное издание книги в двух частях, где были впервые опубликованы «Максим Максимыч», «Княжна Мери» и «Предисловие к „Журналу Печорина“» (1840). Второе издание с предисловием ко всему роману появилось в 1841 году, когда Лермонтов отправился во вторую ссылку: поэт его так и не увидел.

Лермонтовский роман появился во время, когда русская художественная проза была еще очень молодой и только искала свои темы, формы и жанры. «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе. <...> Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой», — скажет позднее Толстой в черновом варианте предисловия к «Войне и миру». Прежде чем создать произведение, его нужно было *придумать*.

Пушкин сочинил исторический роман в европейском духе («Капитанская дочка»), но еще раньше придумал роман в стихах о современности («дьявольская разница!»). Лермонтов, делая следующий шаг, обращаясь к образу современного героя в прозе, тоже должен был придумать собственный жанр. «Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных» (Б. М. Эйхенбаум. «Герой нашего времени»).

Новый русский прозаический роман оказался книгой, составленной из отдельных, самостоятельных произведений. Но их «сцепление» было неожиданным, оригинальным.

История героя времени представлена в пяти текстах разных жанров (повести «Бэла» и «Княжна Мери», новеллы «Тамань» и «Фаталист», очерк «Максим Максимыч»). Однако они дают не завершенную историю героя времени, а фрагменты, эпизоды жизни Печорина, хронологическую, фабульную последовательность которых приходится реконструировать.

Наиболее подробно фабулу лермонтовского романа восстановил другой писатель, В. В. Набоков, который не только представил точный *календарь* романа, но даже предложил его предположительную *хронологию*, связь романа с исторической реальностью.

«1. Около 1830 года офицер Печорин, следуя по казенной надобности из Санкт-Петербурга на Кавказ в действующий отряд, останавливается в приморском городке Тамань (порт, отделенный от северо-восточной оконечности полуострова Крым нешироким проливом). История, которая с ним там приключилась, составляет сюжет „Тамани“, третьего по счету рассказа в романе.

2. В действующем отряде Печорин принимает участие в стычках с горскими племенами и через некоторое время, 10 мая 1832 года, приезжает отдохнуть на воды, в Пятигорск. В Пятигорске, а также в Кисловодске, близлежащем курорте, он становится участником драматических событий, приводящих к тому, что 17 июня он убивает на дуэли офицера. Обо всем этом он повествует в четвертом рассказе — „Княжна Мери“.

3. 19 июня по приказу военного командования Печорин переводится в крепость, расположенную в Чеченском крае, в северо-восточной части Кавказа, куда он прибывает только осенью (причины задержки не объяснены). Там он

знакомится со штабс-капитаном Максимом Максимычем. Об этом Рассказчик 1 узнает от Рассказчика 2 в „Бэле“, с которой начинается роман.

4. В декабре того же года (1832) Печорин уезжает на две недели из крепости в казачью станицу севернее Терека, где приключается история, описанная им в пятом, последнем рассказе — „Фаталист“.

5. Весною 1833 года он умыкает черкесскую девушку, которую спустя четыре с половиной месяца убивает разбойник Казбич. В декабре того же года Печорин уезжает в Грузию и в скором времени возвращается в Петербург. Об этом мы узнаем в „Бэле“.

6. Проходит около четырех лет, и осенью 1837 года Рассказчик 1 и Рассказчик 2, держа путь на север, делают остановку во Владикавказе и там встречаются Печорина, который уже опять на Кавказе, проездом в Персию. Об этом повествует Рассказчик 1 в „Максиме Максимыче“, втором рассказе цикла.

7. В 1838 или 1839 году, возвращаясь из Персии, Печорин умирает при обстоятельствах, возможно подтвердивших предсказание, что он погибнет в результате несчастливого брака. Рассказчик 1 публикует посмертно его журнал, полученный от Рассказчика 2. О смерти героя Рассказчик 1 упоминает в своем предисловии (1841) к „Журналу Печорина“, содержащему „Тамань“, „Княжну Мери“ и „Фаталиста“.

Таким образом, хронологическая последовательность пяти рассказов, если говорить об их связи с биографией Печорина, такова: „Тамань“, „Княжна Мери“, „Фаталист“, „Бэла“, „Максим Максимыч“» (В. В. Набоков. «Предисловие к „Герою нашего времени“»).

Однако Лермонтов пренебрегает хронологией, перестраивает фабулу в сложное композиционное построение, подчиняя сюжет логике повествования.

Главного героя романа мы видим словно в трех зеркалах, глазами трех рассказчиков (Набоков просто нумерует их).

Рассказчик 1 — не названный по имени путешественник; скорее всего, писатель, который сначала знакомится с Максимом Максимычем, выслушивает от него историю Бэлы, а потом встречается с самим Печориным и рисует его психологический портрет.

Рассказчик 2 — Максим Максимыч.

Рассказчик 3 — сам Печорин.

В итоге мы видим героя не в его развитии, изменении, а в трех ракурсах, трех зеркалах, с трех разных точек зрения: глазами простодушного штабс-капитана, искушенного Рассказчика 1, наконец — изнутри, в восприятии и самоанализе самого центрального персонажа.

«Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых. В первом рассказе Печорин находится от читателя на „троюродном“ расстоянии, поскольку мы узнаем о нем со слов Максима Максимыча, да еще в передаче Рассказчика 1. Во второй истории Рассказчик 2 как бы самоустранился, и Рассказчик 1 получает возможность увидеть Печорина собственными глазами. С каким трогательным нетерпением спешил Максим Максимыч предъявить своего героя в натуре. И вот перед нами три последних рассказа; теперь, когда Рассказчик 1 и Рассказчик 2 отошли в сторону, мы оказываемся с Печориным лицом к лицу.

Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед

нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта» (В. В. Набоков. «Предисловие к „Герою нашего времени“»).

Набоков назвал придуманный Лермонтовым прием *спиральной композицией*, литературовед Б. М. Эйхенбаум — *двойной композицией* (композиционная перестройка фабулы и смена повествователей). В любом случае перед нами — *центростремительный роман*, в фокусе, на острие которого оказывается один персонаж — Григорий Александрович Печорин.

«В основной идее романа г. Лермонтова лежит важный современный вопрос о внутреннем человеке...» — отметил В. Г. Белинский в первой короткой рецензии на роман. А в последующей большой статье пояснил: «„Герой нашего времени“ представляет собою несколько рамок, вложенных в одну большую раму, которая состоит в названии романа и единстве героя. Части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостью: но как они суть только отдельные случаи из жизни хотя и одного и того же человека, то и могли б быть заменены другими, ибо вместо приключения в крепости с Бэлою или в Тамани могли б быть подобные же и в других местах, и с другими лицами, хотя при одном и том же герое» («„Герой нашего времени“. Сочинение М. Лермонтова», 1840).

Действительно, фабульные события могли быть и другими (в предисловии к «Журналу Печорина» Рассказчик 1 упоминает, что у него сохранилась «еще толстая тетрадь, где он <Печорин> рассказывает всю жизнь свою»), но важен оказывается найденный Лермонтовым композиционный принцип.

«„Герой нашего времени“ — первый в русской прозе „личный“ (по терминологии, принятой во французской литературе) или „аналитический“ роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография („жизнь и приключения“), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс» (Б. М. Эйхенбаум. «Герой нашего времени»).

Анализ этой личности и есть главная задача Лермонтова-романиста.

Странный человек: грани скуки

Двойная композиция романа определяет и особую логику его прочтения. Каждая из пяти историй фабульно завершена. Печорин влюбляется в Бэлу, ворует ее, и вскоре девушка гибнет; случайно встречается с Максимом Максимычем и расстается с ним, смертельно обижая простодушного и доброго офицера; вступает в схватку с «честными контрабандистами» и едва не гибнет в море, теряя, однако, вещи и деньги; ведет сложную любовную интригу с Мери, возобновляет отношения с прежней любовью, Верой, конфликтует и стреляется с Грушницким; наконец, заключает опасное пари с Вуличем и еще раз смертельно рискует собой, обезоруживая казака-убийцу.

Но история внутреннего человека не членится на фрагменты, а составляет особую сюжетную линию, разворачивается в *интеллектуальный сюжет*, пронизывающий все пять повестей. Разгадка характера Печорина поручена разным персонажам и представляет последовательное приближение к его сути.

Простодушный и далекий от печоринского круга Максим Максимыч воспринимает своего подчиненного как воплощенное противоречие, что проявляется уже во второй фразе его рассказа о Печорине, сразу после

упоминания имени: «Его звали... Григорьем Александровичем *Печориным*. *Славный* был малый, смею вас уверить; только немножко странен».

Герой нашего времени появляется в романе как *странный человек* (так, кстати, называлась ранняя лермонтовская драма).

Замеченные штабс-капитаном мелкие странности — необычайная выносливость и такая же изнеженность, женская пугливость и отчаянная храбрость, упорная молчаливость и веселая словоохотливость — отражаются и в основной фабуле повести: необычайным упорством добившись любви Бэлы, Печорин вскоре разочаровывается в ней и фактически губит девушку.

Даже нарушая внешнюю логику («Так он говорил долго, и его слова врезались у меня в памяти, потому что в первый раз я слышал такие вещи от двадцатипятилетнего человека, и, Бог даст, в последний...»), Лермонтов передает Максиму Максимычу первый большой исповедальный монолог Печорина. Однако исповедь Печорина не разрешает обозначенных противоречий, а лишь обостряет их: герой стал бешено наслаждаться, но удовольствия ему опротивели, попробовал читать и учиться, но науки надоели, думал изжить свою скуку на войне, но быстро привык к жужжанию пуль и вернулся к прежнему настроению; наконец, решился добиться любви простой горянки, девушки совсем иной культуры, но все завершилось привычным разочарованием. Уже в этом первом развернутом печоринском монологе предсказан финал его жизни: «Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления, может быть, больше, нежели она <Бэла. — И. С.>: во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало; к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день от дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!»

Главный вопрос — *почему Печорин стал таким? кто виноват?* — намечен в начале монолога героя, но пока остается без ответа: «У меня несчастный характер: воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю, знаю только, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив».

Вся глубина непонимания Печорина простодушным штабс-капитаном проявляется в финальном обмене репликами с Рассказчиком 1.

«— ...Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, — продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, — вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?

Я отвечал, что много есть людей, говорящих то же самое, что есть, вероятно, и такие, которые говорят правду; что, впрочем, разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок. Штабс-капитан не понял этих тонкостей, покачал головою и улыбнулся лукаво:

— А всё, чай, французы ввели моду скучать?

— Нет, англичане.

— А-га, вот что!.. — отвечал он, — да ведь они всегда были отъявленные пьяницы!

Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего как пьяница. Впрочем, замечание штабс-капитана

было извинительнее; чтоб воздерживаться от вина, он, конечно, старался уверять себя, что все в мире несчастья происходят от пьянства».

Максим Максимыч, как заметит позднее Печорин (и это — последняя фраза романа), «вообще не любит метафизических прений». Печоринское поведение он воспринимает как заемную моду и объясняет чисто бытовыми причинами.

Но ироничный Рассказчик, понимающий незнакомого пока человека глубже простого малообразованного офицера (имя Байрона, кумира европейских романтиков и жупела староверов, появляется здесь не случайно), тем не менее проявляет некоторый скептицизм: уж не донашивает ли этот Печорин модное европейское платье?

В «Бэле» задана загадка Печорина, но взгляда простодушного Рассказчика 2 недостаточно, чтобы разгадать ее.

Явление героя во второй повести подготавливается, как в театре, многозначительными деталями: дорогая коляска, привлекающая внимание штабс-капитана, — высокомерный лакей, произносящий имя господина, — нетерпеливое и долгое ожидание Максима Максимыча, в конце концов уходящего по делам и позволяющего наконец Рассказчику увидеть странного человека без посредников, лицом к лицу. «...Я начинал разделять беспокойство доброго штабс-капитана. Не прошло десяти минут, как на конце площади показался тот, которого мы ожидали. <...> Теперь я должен нарисовать его портрет».

Развернутый портрет Печорина — это сжатая формула лермонтовской психологической прозы и начало русского психологического романа. Своеобразие лермонтовского *психологизма* позволяет понять его сравнение с ближайшим родственником-предшественником.

Пушкин в «Евгении Онегине» также не раз дает характеристики «приятеля молодого», но делает это, как правило, в суммирующих, обобщенных чертах:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

(«Евгений Онегин», гл. 1,
строфа XLV)

Какие-то онегинские «черты» прямо отразятся в лермонтовском герое: *неподражательная странность и резкий, охлажденный ум; страстей игру мы знали оба, томила жизнь обоих нас*. Но метод их изображения существенно различается.

Пушкинский герой насквозь, как рентгеном, просвечен авторским взглядом. Автор все знает про него. Поэтому психология Онегина не изображена, а *описана* в обобщенных, но не допускающих разночтений формулировках.

В лермонтовском герое лишь постепенно открываются какие-то штрихи, фрагменты душевной жизни, другие же свойства остаются закрытыми, о них мы сможем судить лишь предположительно. Лермонтов акцентирует *противоречия, парадоксы* печоринского характера и заменяет обобщенное описание *предметными подробностями*, по которым Рассказчик лишь *предположительно* воссоздает процесс его душевной жизни.

Взгляд Рассказчика движется от внешнего к внутреннему: «Пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен удобой его бледных пальцев». Ослепительно-чистое белье мы видим лишь потому, что расстегнуты две верхние пуговицы, а худую руку — не раньше, чем герой снял перчатки. И только благодаря этим внешним приметам можно понять, что Печорин — человек из порядочного общества, имеющий, как по заказу, аристократические руки.

Другие детали Рассказчик объясняет лишь предположительно. «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера». — «Во-первых, они <глаза> не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти». Злой ли нрав Печорина или глубокая грусть отражается в его глазах (или оба свойства одновременно), Рассказчик пока не знает, это может выясниться лишь в дальнейшем повествовании.

И общее впечатление о Печорине у проницательного и, в отличие от Максима Максимыча, близкого герою Рассказчика оказывается столь же парадоксальным, противоречивым. Военный, офицер, привыкший к испытаниям и превратностям кочевой жизни, сядя, вдруг становится похож на тридцатилетнюю бальзаковскую кокетку. Даже его возраст оказывается предметом предположений: «С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30» (видимо, для Рассказчика это разные *эпохи развития*).

Следующий центральный эпизод этой повести, кажется, дискредитирует героя. Он отказывается задержаться хоть ненадолго, чтобы пообщаться с простодушным капитаном, когда-то помогавшим ему и вообще относящимся к Печорину едва ли не отечески. Реакция Максима Максимыча вполне однозначна и предсказуема: «Да, — сказал он наконец, стараясь принять равнодушный вид, хотя слеза досады по временам сверкала на его ресницах, — конечно, мы были приятели, — ну, да что приятели в нынешнем веке!.. Что ему во мне? Я не богат, не чиновен, да и по летам совсем ему не пара... Вишь, каким он франтом сделался, как побывал опять в Петербурге... Что за коляска!.. сколько поклажи... и лакей такой гордый!..»

Оценка Максима Максимыча так же очевидна, как и ранее, в «Бэле»: англичане придумали скуку, потому что пьяницы; Печорин зазнался, потому что побывал в Петербурге и купил дорогую коляску.

Однако проницательный Рассказчик, не высказывающий прямо свою оценку, отмечает некоторые детали, которые не помещаются в столь элементарную схему. Отказавшись от объятий в начале встречи, Печорин все-таки сам обнимает старика при расставании (а прошло всего несколько минут). Он опять произносит слово-сигнал *скука*, которое, как мы уже знаем, наполнено для

Рассказчика совсем иным содержанием, чем для Максима Максимыча. Но самая важная деталь появляется, когда Максим Максимыч напоминает Печорину о главном событии их прежней жизни.

«— А помните наше житье-бытье в крепости? Славная страна для охоты!.. Ведь вы были страстный охотник стрелять... А Бэла?..

Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...

— Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...»

Что стоит за этой бледностью, за этим принужденным зевком? Рассказчик, полный сочувствия к Максиму Максимычу, снова переходит к осторожным догадкам. «Мы простились довольно сухо. Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном! И отчего? Оттого, что Печорин в рассеянности или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею!»

Теперь мы можем узнать и о *других причинах*, потому что в руках Рассказчика оказывается «Журнал Печорина». В предисловии к нему появляется формулировка, которая могла бы стать эпиграфом к роману: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. *История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа*, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление».

Композиционная спираль сузилась до главной точки. В первых двух повестях мы видим героя на разном расстоянии, с постепенным укрупнением, затем же, в «Журнале Печорина», в зеркале крупным планом отражается уже *внутренний человек*.

Внутренний человек: парадоксы психологизма

Однако в начале «Журнала Печорина» нас ожидает очередной парадокс. Из «Тамани» (Толстой и Чехов считали эту повесть образцом русской прозы, а придиричивый Набоков, напротив, находил в ней «досадные изъяны») мы узнаём о Печорине как внутреннем человеке даже меньше, чем из «Бэлы» или «Максима Максимыча». Здесь герой оказывается *человеком деятельным*: волею судьбы он брошен в круг честных контрабандистов; рискуя жизнью, борется с девушкой-ундиной; едва не гибнет, теряя лишь украденные оружие и шкатулку («Откуда девушка узнала, что Печорин не умеет плавать?» — удивлялся Набоков).

В этой интригующей новелле внутренний человек проявляется лишь в немногочисленных намеках. На берегу моря Печорин переносится мыслями на север (но мы так и не узнаем содержания этих воспоминаний). Взгляд девушки опять-таки напоминает «один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моей жизнью». А финальное размышление возвращает к очень важному для героя мотиву судьбы. «Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну! <...> Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!...»

В композиции романа «Тамань» выполняет функцию задержания, торможения. «Оставив героя в самый сложный или в самый опасный момент его жизни, романист при помощи перехода от главы к главе тормозит разрешение острой ситуации и возбуждает нетерпение читателя», — описывает роль этого приема В. Б. Шкловский («Повести о прозе»).

Задача Лермонтова — разгадка героя времени. Поэтому острая ситуация «Тамани», напротив, тормозит, ненадолго задерживает переход к внутренней точке зрения, исповеди Печорина. Эту кульминационную роль играет «Княжна Мери», самая насыщенная событиями часть романа. В отличие от однофабульной новеллистической структуры «Бэлы», «Максима Максимыча» и «Тамани», герой здесь участвует сразу в трех переплетающихся интригах: он ведет любовную игру с Мери, возобновляет отношения с Верой и вступает в конфликт с Грушницким, разрешающийся дуэлью и смертью этого героя. Эти три сюжетные линии осложняются также ироническими разговорами с Вернером, наблюдениями за нравами «водяного общества», пейзажными зарисовками.

Но главной, самой важной частью «Княжны Мери» оказываются многочисленные фрагменты, в которых Печорин не рассказывает, а *размышляет, исповедуется*. К разгадке характера героя нашего времени наконец подключается и Рассказчик 3 — сам герой.

При этом сразу выясняется, что между *поступками* героя и его *мыслями* часто возникают глубокие *противоречия*. Представим, что повествователем «Княжны Мери» была бы обозначенная в заглавии героиня или даже доктор Вернер. Сколь многого о Печорине с подобной, внешней, точки зрения мы не узнали бы.

Л. Я. Гинзбург, ссылаясь на В. Б. Шкловского, вообще считает противоречие между поступком и мыслью началом, зерном психологической прозы: «Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса. В самом деле, у Карамзина хотя бы, да и вообще в тогдашней повести и романе, душевный мир героя занимал не меньшее место, чем в психологическом. Но переживание шло по прямой линии, то есть когда герой собирался жениться на любимой девушке — он радовался, когда умирали его близкие — он плакал, и т. д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология» (Л. Я. Гинзбург. «Записные книжки»).

Лермонтовский роман был первым произведением русской прозы, в котором все стало происходить «наоборот». (Позднее Толстой усложнит психологический анализ, добавив к противоречиям мысли и поступка особую, не только открывающую, но и скрывающую мысли роль слова.)

При переходе к внутренней точке зрения сразу же обнаруживается, что «славный малый <...> с большими странностями» (Максим Максимыч), «странный человек» (Мери, Вернер), «опасный человек» (Мери) живет напряженной внутренней жизнью, осмысляя, анализируя каждый свой шаг, каждое душевное движение. Постоянное наблюдение над собой и другими ведет Печорина к безрадостным выводам. В ясном и жестоком свете анализа связи и отношения, на которых держится человеческое общество, — любовь, дружба, мужская храбрость и женская верность — обнаруживают хрупкость, зыбкость, условность.

Печорин страстен и обаятелен в отношениях с женщинами, но судит о них с презрением или превосходством — и ясно осознает это противоречие: «Некстати было бы мне говорить о них <женщинах> с такой злостью, — мне, который,

кроме их, на свете ничего не любил, — мне, который всегда готов был им жертвовать спокойствием, честолюбием, жизнью...»

Любовь он понимает как схватку, поединок, в котором кто-то обязательно должен оказаться победителем, господином, а другой, следовательно, рабом: «Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? — оттого ли что я никогда ничем очень не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это — магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером?

Надо признаться, что я точно не люблю женщин с характером: их ли это дело!..

Правда, теперь вспомнил: один раз, один только раз я любил женщину с твердою волей, которую никогда не мог победить... Мы расстались врагами, — и то, может быть, если б я ее встретил пятью годами позже, мы расстались бы иначе...» («В любви нет унижения», — скажет через столетие Маяковский. Печорин этого не понял бы.)

Печорин ведет тонкую любовную игру и с княжной Мери и едва не заигрывается: «Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству! Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок, — на память?..»

Но в последнем свидании он возвращается к привычной роли игрока-победителя, закрывающего занавес, ставящего точку там, где он считает нужным. Он признается, что смеялся над девушкой, получает в ответ слова: «Я вас ненавижу!» — и, почтительно раскланявшись, уходит.

Похоже складывается сюжет его отношений с Грушницким. Они вместе участвовали в боях. При первой встрече они дружески обнимаются, после производства Грушницкого в офицеры пьют шампанское. Но скептический внутренний наблюдатель беспощадно замечает: «Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях. <...> Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать».

Да, Грушницкий — позер и пошляк, порой непроизвольно воспроизводящий поступки и мысли главного героя (его называют пародийным двойником главного героя). В решающий момент он проявляет низость, соглашается на фальсифицированную дуэль, напоминающую убийство. Но ведь сам Печорин начинает с юным сослуживцем жестокую игру, оканчивающуюся дуэлью-убийством. «Я предчувствую, — сказал доктор, — что бедный Грушницкий будет вашей жертвой...»

Грушницкий уходит из жизни с тем же признанием, которое позднее сделает княжна Мери.

«Лицо у него вспыхнуло, глаза засверкали.

— Стреляйте! — отвечал он. — Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...»

Самым близким, самым понимающим Печорина человеком оказывается доктор Вернер, характер которого тоже сложен из парадоксов: «Обыкновенно Вернер исподтишка насмехался над своими больными; но я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом». Уже при первой встрече герои обнаруживают родство душ, сходство мировоззрения: «Разговор принял под

конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

— Что до меня касается, то я убежден только в одном... — сказал доктор.

— В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал.

— В том, — отвечал он, — что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — сказал я, — у меня, кроме этого, есть еще убеждение — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться.

Все нашли, что мы говорим вздор, а, право, из них никто ничего умнее этого не сказал. С этой минуты мы отличили в толпе друг друга».

Однако и эти отношения людей, не только понимающих друг друга с полуслова, но даже молчащих одинаково, Печорин тоже объясняет в категориях раба и господина: «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе неспособен. Из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае — труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги».

В решающий момент, после дуэли, и Вернер, с точки зрения героя, не выдерживает испытания приятельством. Он в ужасе отворачивается от Печорина после рокового выстрела, а при последней встрече демонстрирует изменившееся отношение к нему: «Взошел доктор. Лоб у него был нахмурен, и он, против обыкновения, не протянул мне руки. <...> Он на пороге остановился: ему хотелось пожать мне руку... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден как камень — и он вышел.

Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!...»

(Эта сцена ретроспективно поясняет эпизод с Максимом Максимычем. В обоих случаях Печорин демонстрирует холодность по отношению к близкому человеку. Но теперь благодаря внутренней точке зрения мы можем догадаться, какие сложные чувства скрываются за внешней сухостью.)

Печорин иронически замечает о Грушницком: «Его цель — сделаться героем романа». Однако, начиная интригу с ним и княжной Мери, он применяет эстетические понятия к собственной жизни. «Завязка есть! — закричал я в восхищении, — об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтобы мне не было скучно».

Играет не только Грушницкий. Актерствует, играет как своей, так и чужими жизнями Григорий Александрович Печорин. «После нескольких минут молчания я сказал ей, приняв самый покорный вид...» — «Я сказал ей одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай». — «Я внутренно хохотал и даже раза два улыбнулся, но он, к счастью, этого не заметил». — «Я внутренно улыбнулся». — «Я думаю, казаки, зевающие на своих вышках, видя меня скачущего без нужды и цели, долго мучились этою загадкой, ибо, верно, по одежде приняли меня за черкеса. Мне в самом деле говорили, что в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы». (Чем Печорин здесь не герой романтической повести, «страстное и благородное» сердце которого бьется под черкесским костюмом?)

Граница между искренними признаниями и актерством временами становится трудноразличимой. Один из самых исповедальных и драматических монологов Печорин не записывает в дневнике, а произносит перед княжной Мери. Он признается во множестве дурных свойств — скрытности, злопамятности, зависти, лживости, — обвиняет в этом людей, свет, общество и заканчивает признание эпитафией (снова используется литературный жанр): «И тогда в груди моей родилось отчаянье — не то отчаянье, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаянье, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, — тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины; но вы теперь во мне разбудили воспоминание о ней — и я вам прочел ее эпитафию».

Девушка растрогана, в ее глазах блестят слезы, но предваряется печоринский монолог актерской ремаркой «про себя»: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид...»

Искреннее ли это признание или убедительная игра, которая должна вызвать (и вызывает) сострадание у неопытной девушки? Кажется, герой и сам запутался в отношениях между реальной жизнью и воображаемой сценой.

Наиболее искренние и точные оценки своему характеру, жизни и судьбе он дает накануне дуэли и вполне вероятной смерти.

«Что ж, умереть так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!..

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться. <...> И может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец!.. И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить? а все живешь — из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!»

Человек, не угадавший своего высокого назначения, *не нашедший смысла жизни*, — вот одна из самых глубоких разгадок Печорина. Другие персонажи романа так глубоко вопрос не ставят. Вспомним, о чем мечтает Грушницкий?

А особенности сложившегося в результате этой утраты смысла жизни характера Печорин объясняет в разговоре с доктором Вернером по пути на дуэль: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей — и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки со строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и

судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?..»

Монолог прерывается: Печорин видит противников и возвращается к бытовым разговорам. Но смысл сказанного очевиден.

«*Ум с сердцем не в ладу*», — признается Чацкий в финале «Горя от ума». В характере Печорина это противоречие обостряется, приобретает гипертрофированный характер: незаурядный и злой ум пытается разложить на логические атомы и тем самым уничтожить жизнь сердца.

Особенности печоринского характера глубоко понял В. Г. Белинский, переложив размышления героя на язык философских категорий: «Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и „хандрою“, и „ипохондриею“, и „мнительностью“, и „сомнением“, и другими словами, далеко не выражающими сущности явления, и что на языке философском называется рефлексией. Мы не будем объяснять ни этимологического, ни философского значения этого слова, а скажем коротко, что в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем».

Печорин преувеличивает: ему так и не удастся до конца превратить себя в логическую машину. Но он последовательно стремится идти по этому пути до конца, очевидно представляя себя бóльшим рационалистом, чем является на самом деле.

Особенно отчетливо этот неустрашимый конфликт *непосредственного чувства и мысли, рефлексии* проявляется в сцене погони за Верой, втором, наряду с дуэлью, кульминационном эпизоде «Княжны Мери».

Получив письмо от Веры, герой перестает рассуждать, контролировать себя, отдаваясь непосредственному чувству: «Я как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух по дороге в Пятигорск. Я беспощадно погонял измученного коня, который, хрипя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге. <...> Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут! Но вдруг, поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю. Я проворно соскочил, хочу поднять его, дергаю за повод — напрасно; едва слышный стон вырвался сквозь стиснутые его зубы; чрез несколько минут он издох; я остался в степи один, потеряв последнюю надежду. Попробовал идти пешком — ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал.

И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли, как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Оказывается, Печорин способен испытывать глубокие, даже трагические чувства, а не только холодно анализировать их. Но только в том случае, когда *замолкает рассудок*. Когда же Печорин приходит в себя, он оценивает свой поступок и свои слезы совсем по-иному: «Мне однако приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок.

Все к лучшему! это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово, и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти пятнадцать верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих».

Причина слез позднее объясняется героем чисто физиологически, почти цинично: не любовь гнала его в Пятигорск, а бессонница, расстроенные нервы и пустой желудок! Конечно, это насилие над чувством, которое испытал герой, искажение фактов, но без этого беспощадного «материалистического» вывода герой перестал бы быть самим собой. Он слишком привык к рациональному анализу. Мысль, рефлексия Печорина съедает его чувства, эмоции.

В «Княжне Мери» герой сравнивает себя с вампиром, монстром, злодеем, нравственным чудовищем, которое питается кровью других людей. Однако при взгляде изнутри видно, какой упорной борьбой с собой достигается эта «порочность».

Короткая новелла «Фаталист» (по фабульной сжатости она напоминает «Тамань») не случайно стоит в конце романа. В ней характер героя получает дополнительное, философское обоснование.

Центральная проблема «Фаталиста» — вопрос о *предопределении*, о существовании внешней силы, определяющей человеческую жизнь. Последней точкой, развязкой в интеллектуальном сюжете «Героя нашего времени» является ночной внутренний монолог героя. В нем появляется характерное и для лермонтовской лирики противопоставление времен и поколений.

Люди премудрые верили в предопределение, в судьбу, в Бога. Эта вера придавала смысл их жизни, воодушевляла их в борьбе за государственные и национальные интересы: «в ничтожных спорах за клочок земли или какие-нибудь вымышленные права».

«А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою».

Однако и этой мысли Печорин не доверяет до конца, проверяя ее разумом, рефлексией, тем же сомнением. Его пари с Вуличем (этот герой испытывает себя в ситуации, которую называли русской рулеткой) и внезапная гибель героя, кажется, подтверждают версию о предопределении, человеческой судьбе, написанной на небесах. Печорин увидел на лице Вулича печать скорой гибели — и, счастливо избежав опасности самоубийства, герой через несколько минут нелепо гибнет от руки пьяного казака.

Однако сразу после этого Печорин пытается проверить эту гипотезу на себе. Он бросается под пули пьяного казака — и остается в живых. «Выстрел раздался у меня над самым ухом, пуля сорвала эполет. Но дым, наполнивший комнату, помешал моему противнику найти шашку, лежавшую возле него. Я схватил его за руки; казаки ворвались, и не прошло трех минут, как преступник был уж связан и отведен под конвоем. Народ разошелся. Офицеры меня поздравляли — и точно, было с чем!»

Оказывается, либо предопределения не существует, либо боги еще не готовы обрезать нить печоринской судьбы. Сомнение, которое прозвучало в монологе из

«Княжны Мери» («Первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?..»), осталось неразрешенным и в «Фаталисте».

В последней повести вдруг появляется новый Печорин. Впервые герой времени оказывается не топором в руках судьбы, ломающим судьбы других людей, а настоящим героем, спасителем. Он спасает несколько человеческих жизней: других людей, которые могли погибнуть под пулями казака-убийцы, а также его самого (хотя, конечно, впереди Ефимыча ожидает суровый приговор).

Очередной психологический парадокс печоринского характера, проявляющийся в «Фаталисте», таков: «После всего этого, как бы, кажется, не сделаться фаталистом? но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..

Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»

Характерно, что аристократ Печорин подтверждает свою решительность афоризмом, похожим на народную мудрость, на пословицы: «Смерти бояться — на свете не жить», «Двум смертям не бывать — одной не миновать». А простосердечный Максим Максимыч то ссылается на судьбу, то объясняет случившееся вполне материалистически, осечкой курка.

О смерти Печорина было сказано мимоходом в предисловии к его «Журналу». А в «Фаталисте» мы расстаемся с ироничным скептиком, философом, храбрецом, мысль которого не идет вразрез с его поступками. Но это не отменяет предшествующих его действий и размышлений.

Герой и автор: несходство и родство

Слово *герой* имеет в словарях три основных значения: исключительный по смелости и доблести человек; действующее лицо литературного произведения; человек, рельефно выражающий свою среду или эпоху, свое время, типическое лицо.

Исключительные персонажи были героями мифов и эпических произведений. Печорин является героем во втором и третьем значении слова. Однако привычное восприятие героизма приводило уже к психологическим парадоксам, к парадоксам восприятия.

Ссылный декабрист В. К. Кюхельбекер, прочитавший роман уже после смерти Лермонтова, оставил высокую оценку романа и резкий отзыв о герое времени: «Лермонтова роман — создание мощной души: эпизод „Мери“ особенно хорош в художественном отношении: Грушницкому цены нет — такая истина в этом лице; хорош в своем роде и доктор; и против женщин нечего говорить... и все-таки! Все-таки жаль, что Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин» (В. К. Кюхельбекер. Дневник. 8 августа 1843 г.).

Однако еще один парадокс восприятия романа в том, что сходным образом воспринял главного героя император Николай I, постоянный недоброжелатель своего строптивого подданного. Он писал жене 12 (24) июня 1840 года (написанное по-французски письмо стало известно в России через немецкий перевод одного историка): «Я прочел „Героя“ до конца и нахожу вторую часть отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это такое же преувеличенное изображение презренных характеров, которое находим в нынешних иностранных романах. <...> Итак, я повторяю, что, по моему убеждению, это

жалкая книга, которая обнаруживает большую испорченность сочинителя. Характер капитана хорошо намечен. Когда я начал эту историю, я надеялся и радовался, что, вероятно, он будет героем нашего времени, потому что в этом сословии есть гораздо больше настоящих людей, чем среди тех, кого обыкновенно так называют. <...> Господин Лермонтов был неспособен провести в жизнь этот благородный и простой характер и замещает его негодными, весьма мало привлекательными личностями, которых, если бы они и существовали, следовало бы оставить в стороне, чтобы не возбуждать отвращения».

Максим Максимыч, простой офицер с его нерассуждающим добродушием и привычкой повиноваться, конечно, казался императору идеальным подданным.

Лермонтов понимает этого героя и рисует его с большой симпатией. «Печорин и Максим Максимыч — вот две полярные точки, которыми определяется размах его духовных колебаний» (Ю. И. Айхенвальд. «Памяти Лермонтова»). Но все-таки Максим Максимыч, Вернер, женщины, оставаясь полноценными характерами, лишь оттеняют, подсвечивают образ настоящего героя времени.

Уже В. Г. Белинский заметил: «Вообще, хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство» («Герой нашего времени»). Действительно, многие стихотворения Лермонтова, прежде всего «Дума», кажутся страничками из дневника Печорина.

Однако между автором (которому формально принадлежит только предисловие ко всему роману) и героем находится еще, как мы помним, Рассказчик 1 из «Бэлы» и «Максима Максимыча». Он, в свою очередь, оказывается близок как герою, так и Автору романа. Печорин, Рассказчик, Автор образуют узкий круг посвященных, понимающих друг друга с полуслова.

Портреты Грушницкого и доктора Вернера в «Журнале Печорина» строятся по тому же самому методу, по какому написан портрет самого Печорина: здесь есть и движение от внешних деталей к внутреннему облику, и обнаружение противоречий, парадоксов характера.

Повторная встреча Рассказчика с Максимом Максимычем сопровождается многозначительной деталью: он и штабс-капитан встречаются как старые приятели, хорошо проводят сырой и холодный день за бутылкой вина, курят трубки, но это и есть то небольшое, что их объединяет. «Мы молчали. Об чем было нам говорить?.. Он уж рассказал мне об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать. Я смотрел в окно. Множество низеньких домиков, разбросанных по берегу Терека, который разбегается шире и шире, мелькали из-за деревьев, а дальше синелись зубчатой стеной горы, и из-за них выглядывал Казбек в своей белой кардинальской шапке. Я с ними мысленно прощался: мне стало их жалко...» («Максим Максимыч»).

Но ведь точно таким же бывал в отношениях с Максимом Максимычем Печорин: «Бывало, по целым часам слова не добьешься». Сходным созерцательным, грустным взглядом смотрит он на природу: «Я завернулся в бурку и сел у забора на камень, поглядывая вдаль; передо мной тянулось ночною бурей взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся...» («Тамань»).

Кажется, эти пейзажи видит и описывает один и тот же человек!

Но точно так же близок оказывается вымышленный Рассказчик автору, самому Лермонтову. «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое

мнение о характере Печорина? Мой ответ — заглавие этой книги. „Да это злая ирония!“ — скажут они. — Не знаю», — говорит Рассказчик в Предисловии к «Журналу Печорина».

«Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии, — подхватывает Лермонтов в первом предисловии, написанном уже после окончания романа и критической реакции на него. — Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!»

Не знаю — Бог знает — вот окончательные ответы на вопрос о смысле изображенного характера.

Несмотря на все попытки, Печорин так и уходит из романа неразгаданным. Он и сам до конца не понял себя. Но самое главное в том, что Рассказчик и даже автор романа не претендуют на абсолютное всезнание. Лермонтов с максимальной полнотой и правдивостью рисует объективный характер, поэтому «Герой нашего времени» не только психологический, но и *реалистический роман*.

Лермонтов создавал образ Печорина не как ответ, а как вопрос. Однако подлинный Автор все-таки видит и знает больше героя. Ответы на поставленные в романе вопросы находятся в созданном Автором романном мире, существующем вокруг Печорина. Этот мир живет по своим законам и отчасти компенсирует одиночество, разорванность сознания героя, дает ответ на его безответные вопросы.

Печорину оппонируют не конкретные люди. Никто, даже Вернер, не оказывается ему вровень. Словом, с которым связан эффект оправдания, владеет только главный герой. Но воспроизведенный в романе *мир в целом* противостоит печоринскому безрадостному скептицизму и беспощадному анализу.

В этом мире есть люди и ценности, противостоящие индивидуализму и безверию героя: любовь Бэлы, княжны Мери и Веры, преданность простодушного Максима Максимыча, трезвый взгляд первого Рассказчика, который, кажется, лучше всех понимает героя, но почти ничего не говорит о себе. Есть, наконец, без всяких оговорок, *прекрасная природа*: горная река, далекий парус в море, месяц и звезды над спящей станицей, дальняя дорога — те самые детали смиренной родины и экзотического Кавказа, которые излечивали и внушали надежду автору стихотворений «Родина», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Валерик» («Я к вам пишу случайно, — право...»), «Выхожу один я на дорогу...». Созерцание природы временами примиряет с жизнью и самого Печорина, заставляет его забыть о мучительной рефлексии, увидеть в мире гармонию и красоту. «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?»

Это размышление опять сближает героя с автором.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,

Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?
(«Я к вам пишу случайно, — право...»,
1840)

Отрицая мир человеческий, не видя, в отличие от «людей премудрых» и лирического героя стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», в небесах Бога, Печорин не может избавиться от обаяния Божьего мира.

*Вечный образ:
лишний человек или русский Гамлет?*

Среди современников наиболее высоко оценил лермонтовского героя, как мы уже знаем, Белинский. Для Белинского Печорин отчасти становится героем и в первом значении слова: титанической личностью с «глубиной и мощью», не нашедшей, однако, применения своим незаурядным способностям. «Вы говорите, что он эгоист? Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, но доволен собою, рад себе. Эгоизм не знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля, пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы небесной любви... <...> В идеях Печорина много ложного, в ощущениях его есть искажение; но все это выкупается его богатою натурою. Его во многих отношениях дурное настоящее — обещает прекрасное будущее» (В. Г. Белинский. «Герой нашего времени»).

Позднейшие критики связали образ Печорина с общественной атмосферой 1830-х годов, включили его в последекабристское поколение, утратившее общественные идеалы, и называли «лишним человеком». Этот термин возник благодаря повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). В ряд *лишних людей* А. И. Герцен, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев включали Онегина, Печорина, главного героя романа И. С. Тургенева «Рудин» и увенчивали его «бездельником» Обломовым.

«...Онегины и Печорины были совершенно истинны, выражали действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни. Печальный рок лишнего, потерянного человека только потому, что он развился в человека, являлся тогда не только в поэмах и романах, но на улицах и в гостиных, в деревнях и городах. <...> Но время Онегиных и Печориных прошло. Теперь в России нет лишних людей <...>. Кто теперь не найдет дела, тому пенять не на кого, тот в самом деле пустой человек, свищ или лентяй. И оттого очень естественно Онегины и Печорины делаются Обломовыми» (А. И. Герцен. «Very dangerous!!!», 1859).

Однако лермонтовский роман вызвал не только многочисленные критические отзывы, но и литературные подражания. Вариации лермонтовского образа находили в тургеневских повестях и первых романах, романе М. А. Авдеева «Тамарин» (1849–1851).

Оригинальный прием придумал молодой писатель, умерший от чахотки почти в лермонтовском возрасте, А. О. Осипович-Новодворский (1853–1882). В повести «Эпизод из жизни ни павы ни вороны» он создает литературную биографию своего героя, еще одного лишнего человека, Преображенского. Его дедом оказывается Демон, отцом — Григорий Александрович Печорин, а старшими братьями — Базаров и Рудин. Любопытно, что Преображенский

отказывается включать в свою семью Онегина, потому что «он вовсе не брат отца, как утверждали некоторые, а только далекий родственник, десятая вода на киселе», и Обломова, который «сын Онегина, а не Печорина».

Устав летать над хребтами Кавказа, дедушка решает умереть, собирает всю семью и цитирует очень похожее на лермонтовское стихотворение (конечно, это юмористическое подражание поэту): «Ах, как я жил, как шибко жил! / Могу сказать — две жизни прожил! / Жизнь, так сказать, на жизнь помножил. / И нуль в итоге получил...»

После этого Демон произносит речь-завещание, обращенную к сыну Печорину: «— „Дух отрицанья, дух сомненья“, — медленно повторил умирающий. — А что же я отрицал? Я все отрицал, то есть, говоря другими словами, ничего не отрицал, а так, интересничал, баловался... И не признавал, впрочем, ничего. Это было просто полнейшее равнодушие ко всему на свете... (Дед зевнул.) О, если б я мог отрицать, то есть со смыслом отрицать! Если б я знал, что отрицать!.. Ты, сын мой, — Печорин повернул к нему голову, — ты находишься в более счастливых условиях. В тебе больше мускулов, крови; ты не можешь летать, как я в дни юности; ты, по необходимости, прикован к человеческому обществу, предмет твоих отрицаний и сомнений определеннее... Но ты пошел по ложной дороге, и я хочу тебя предостеречь: затем и признание это затеял... <...> Уй-ди в пусты-ню...»

Через некоторое время Печорин, к удивлению сыновей, выполняет пожелание отца, внезапно уезжает в пустыню, навсегда исчезая из повести.

Новодворский играет уже сложившимися в русской критике репутациями литературных героев как общественных типов, выразителей эпохи, «типичных представителей».

Но на Печорина можно взглянуть и иначе. Обратим внимание: Печорин — *человек без биографии и предыстории*. Мы ничего не узнаем ни о его семье, ни о причинах, по которым он оказался на Кавказе, ни о времени, прошедшем между первой и последней встречей с ним (а это целых пять лет). Намеки на предшествующие этапы печоринской жизни немногочисленны и неконкретны. Вспомним по контрасту, как подробно разработаны эти элементы характеристики в «Евгении Онегине».

Историческое время, в отличие от пушкинского романа, Лермонтовым почти не прописано. Печорин как внутренний человек живет в своем *личном времени*. Поэтому его временем может оказаться любая эпоха, где коллективные идеалы и общие ценности поколеблены и человек в одиночку, не опираясь на авторитеты, должен искать ответы на вопросы: «Зачем я жил? для какой цели я родился?..»

«Сколь бы огромный <...> интерес ни представляло это произведение для социолога, для историка литературы проблема „времени“ куда менее важна, чем проблема „героя“», — замечал В. В. Набоков («Предисловие к „Герою нашего времени“»).

Через десятилетие после лермонтовского романа и смерти поэта Я. П. Полонский пишет стихотворение «На пути на Кавказ» (1851). Оно оканчивается строфой:

В стороне слышу карканье ворона —
Различаю впотьмах труп коня —
Погоняй, погоняй! тень Печорина
По следам догоняет меня...

Посмотрев не вперед, а назад, мы можем увидеть вечный образ, на который мог ориентироваться Лермонтов. В поведении и размышлениях Печорина часто мелькает *тень Гамлета*, героя, живущего в век, который «вывихнул себе суставы». Во многих последующих героях русской литературы, в свою очередь, обнаруживается тень Печорина, его рефлексии, *раздвоения между мыслью и жизнью*, стремлением к добру, которое оборачивается чьим-то страданием.

«Лермонтову удалось создать вымышленный образ человека, чей романтический порыв и цинизм, тигриная гибкость и орлиный взор, горячая кровь и холодная голова, ласковость и мрачность, мягкость и жестокость, душевная тонкость и властная потребность повелевать, безжалостность и осознание своей безжалостности остаются неизменно привлекательными для читателей самых разных стран и эпох, в особенности же для молодежи; восхищение „Героем нашего времени“ со стороны критиков старшего поколения, по-видимому, есть не что иное, как окружаемые ореолом воспоминания о собственном отрочестве, когда они зачитывались романом в летних сумерках, с жаром отождествляя себя с его героем, нежели объективная оценка с позиций зрелого понимания искусства», — пытался объяснить английским читателям в 1958 году секрет воздействия романа тоже увлекавшийся им в юности В. В. Набоков.

«Героя нашего времени» и сегодня можно прочесть за один вечер. Но остались ли в XXI веке люди, способные зачитать эту книгу в летние сумерки и отождествить себя с ее героем?

Загадка Лермонтова: жизнь как книга

Уже для современников Лермонтов стал поэтом односторонним, поэтом отрицания и анализа, поэтом «тоски по жизни» (В. Г. Белинский). Строгие критики видели в его поэзии повторение многих романтических мотивов.

Действительно, мотивы одиночества, разочарования, тоски, бегства, сна привычны и распространены в романтической лирике. Но особенность Лермонтова-поэта в том, что еще совсем юным он оправдывает и *присваивает* их, делает их фактами собственной биографии.

А. Блок, как мы помним, называл «веселое, легкое имя: Пушкин». Но в большей степени он чувствовал себя наследником другого поэта. «Лик его темен, отдаленен и жуток», — пишет он о Лермонтове («Педант о поэте», 1906).

Тем не менее для поэта Нового времени эти имена уже стояли рядом: «Лермонтов и Пушкин — образы „предустановленные“, загадка русской жизни и литературы».

Способом понимания этих поэтов стало сходство-противоположность.

Пушкинский лирический герой подвижен и изменчив. Лермонтовский — более однозначен, теснее связан с биографией самого поэта.

Пушкин приемлет жизнь во всех ее противоречиях, создает «школу гармонической точности». Лермонтов объективно нарушает и разрушает пушкинскую гармонию. Основными свойствами его лирического героя становятся горький скепсис, энергия отрицания и в то же время — тоска по утраченной гармонии, жажда жизни.

Пушкин создает роман-энциклопедию русской жизни, но в финале прощается с героем, который оказывается меньше автора. С Лермонтова в русской культуре начинается традиция превращения жизни в книгу, подлинное осуществление романтического принципа: «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь!»

«Герой нашего времени» сохраняет с автором внутреннюю, интимную связь. Неустранимое противоречие в отношениях с миром, обнаружение в себе

внутреннего человека стало открытием лермонтовской лирики, перешедшим в прозу.

Благодаря своей лирике и первому психологическому роману творчество Лермонтова стало важнейшей точкой развития дальнейшей русской литературы, а его судьба — образцом для начинающих поэтов нескольких поколений.

Загадку Лермонтова видели в его тяготении к философским проблемам, пытались разгадать последующую траекторию его творческого пути, внезапно оборвавшегося на самом взлете.

Философ-мистик Д. Л. Андреев, сын писателя Леонида Андреева, в книге «Роза мира», философско-поэтической фантазии о судьбах мировой культуры, утверждал, что Лермонтов был «русским художественным гением и русским вестником» небывалого масштаба.

«Вся жизнь Михаила Юрьевича была, в сущности, мучительными поисками, к чему приложить разрывающую его силу. <...> Какой жизненный подвиг мог бы найти для себя человек такого размаха, такого круга идей, если бы его жизнь продлилась еще на сорок или пятьдесят лет? <...> Возможно, что этот титан так и не разрешил бы никогда заданную ему задачу: слить художественное творчество с духовным деланием и подвигом жизни, превратиться из вестника в *пророка*. Но мне лично кажется более вероятным другое: если бы не разразилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого — непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который бы привел Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили к обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и с трепетом радости».

Философ увидел в Лермонтове вестника, будущего пророка, а поэт — заразительный образ состоявшейся судьбы, которая, несмотря на раннюю смерть, становится вечным примером для подражания.

Дорога вьется пропыленной лентой,
То вверх ползет, то лезет под откос.
И засыпает утомленный Лермонтов,
Как мальчик, не убрав со лба волос.

А солнце жжет. И, из ущелья вынырнув,
Летит пролетка под колесный шум,
Под горный шум, под пистолет Мартынова
На молниями играющий Машук.

Когда с собой приносишь столько мужества,
Такую ярость и такую боль, —
Тебя убьют, и тут-то обнаружится,
Что ты и есть та самая любовь.

Тогда судьба растроганною мачехой
Склоняется к простреленному лбу,
И по ночам поэмы пишут мальчики,
Надеясь на похожую судьбу.

(В. Корнилов. «Лермонтов». 1948)

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЯЗЫК РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Г. Р. Державин

Державин оказывается в истории русской литературы фигурой пограничной. Опираясь в своей литературной деятельности на принципы классицизма, защищая его и теоретически (ему принадлежит трактат «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», 1812), он в то же время существенно корректирует его исходные установки, открывая дорогу иному, более широкому пониманию искусства. Главным жанром Державина-поэта остается ода. Поэт посвящает оды, как и положено, важным материям: Богу («Бог», 1780–1784), императрице Екатерине II и наследнику престола («Фелица», 1782; «На рождение на севере порфирородного отрока», 1779), военным победам и героям («На взятие Измаила», 1790–1791; «Памятник герою», 1791; «На переход Альпийских гор», 1799), переломным событиям человеческой жизни («На смерть князя Мещерского», 1779; «На тщету земной славы», 1796; «Лебедь», 1804). Однако Державин гораздо смелее, чем предшествующие одописцы, включает в этот мир высоких чувств, сильных страстей и значительных людей не абстрактного автора (таким был сочинитель од у Ломоносова), а самого себя — поэта, вельможу, сельского жителя, вводит в стихи разнообразные, в том числе зачастую «низкие», детали собственной жизни («Прогулка в Сарском селе», 1791; «Приглашение к обеду», 1795). Особенно характерна в этом смысле знаменитая бытовая ода «Евгению. Жизнь Званская» (1807), где подробно описан образ жизни «певца Фелицы» в имении Званка под Петербургом: пробуждение, прогулки, обед, участие в сельских развлечениях, воспоминания, мысли о близкой смерти.

Этим полюсам державинского мира отвечают и две тенденции державинского стиля. Сохраняя высокий ораторский строй речи, обращаясь к архаизмам, мифологическим образам, олицетворениям, Державин одновременно вводит в оду просторечие, поговорки и народные речения. Тем самым резко расширяется стилистический диапазон державинского языка: слова высокого, среднего, даже низкого стиля соединяются в пределах одной жанровой модели, одного произведения.

Эту особенность державинского стиля одним из первых увидел и описал Гоголь, совершавший, на ином этапе литературного развития, сходную стилистическую революцию, уже в эпическом жанре. «Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина. Кто бы посмел, кроме его, выразиться так, как выразился он в одном месте о том же своем величественном муже, в ту минуту, когда он всё уже исполнил, что нужно на земле: „И смерть, как гостью, ожидает, / Крутя, задумавшись, усы“. Кто, кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, каково ожиданье смерти, с таким ничтожным действием, каково крученье усов?» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846).

В «Жизни Званской» Державин позволяет себе и более резкие контрасты, чем в приведенном Гоголем примере из стихотворения «Аристиппова баня». Высокие размышления о смерти в этой бытовой оде («Что жизнь ничтожная? Моя скудельна лира! / Увы! и даже прах спашнет моих костей / Сатурн крылами с

тленна мира») предваряются не только подробным описанием роскошного обеда («Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером / Там щука пестрая — прекрасны!»), но и такими деталями, как игра в карты («И где до ужина, чтобы прогнать как сон, / В задоре иногда, в игры зело горячи, / Играем в карты мы, в ерошки, в фараон, / По грошу в долг и без отдачи»), послеобеденный отдых («схрапну минут пяток»).

Однако эксперимент Державина оказался половинчатым. Общая архаическая установка, тяжеловесные синтаксические конструкции, отсутствие в языке необходимых понятий ограничивали его возможности. Пушкин, благодарно вспоминая благословившего его «старика Державина» в «Евгении Онегине», тем не менее писал одному из лицеистов: «По твоём отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы... Что ж в нём: мысли, картины и движения истинно поэтические; читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника» (А. А. Дельвигу, 1825 г.). Создавать этот подлинник пришлось новому поколению русских писателей, прежде всего самому Пушкину.

И. А. Крылов

Крылов как писатель начинает в XVIII веке: издает журналы и активно сотрудничает в них, сочиняет сатиры и комедии. Но свое подлинное призвание он находит лишь в начале нового века. В 1805 году он показывает два перевода с французского басен знаменитого Ж. Лафонтена известному поэту и лучшему русскому баснописцу того времени И. И. Дмитриеву и получает от него напутствие: «Это истинный ваш род, наконец вы нашли его». Выпустив в 1809 году первую книгу басен (23 произведения), Крылов, оттеснив других баснописцев, утверждает за собой первое место на этом жанровом олимпе, приобретя репутацию «русского Эзопа» и «русского Лафонтена». В итоговое собрание (1843) было включено 196 текстов, распределённых по девяти книгам, которые в итоге составили целостный мир, объединённый в том числе и общими стилистическими принципами.

Басня изначально считалась низким жанром, ограниченным как привычным кругом фабул и персонажей, так и обязательной установкой на нравоучение, назидательность. Крылов делает жанр экспериментальной площадкой, существенно реформирует его. Заимствуя, как это принято у баснописцев, темы и персонажей из интернационального фонда (фабулы крыловских басен часто повторяют и Эзопа, и Лафонтена), он наполняет каждое произведение приметами русской жизни, превращает басню в картинку русского быта, часто сатирически заостренную, включающую общественную и историческую проблематику (например, откликами на Отечественную войну 1812 года были басни «Волк на псарне», «Ворона и Курица», «Раздел»).

В итоге Крылов в ограниченном жанровом пространстве басни создает как живописные типы басенных персонажей, так и определяющий их образ автора, ироничного и все понимающего человека, который не столько занимается скучными нравоучениями, сколько рассказывает истории из жизни, поучительные не моралью, а самим содержанием. Психолог Л. С. Выготский

заметил: «Мораль превращается у этих авторов <Лафонтена и Крылова. — И. С.> в один из поэтических приемов... Она играет большей частью роль или шуточного введения, или интермедии, или концовки, или, еще чаще, так называемой „литературной маски“... Баснописец никогда не говорит от своего имени, а всегда от имени назидательного и морализирующего, поучающего старика, и часто баснописец совершенно откровенно обнажает этот прием и как бы играет им».

Для решения этой задачи потребовалась особая стилистическая установка. Язык крыловских басен строится на основе соединения, синтеза разных стилистических пластов с доминированием разговорного стиля, просторечия. Крылов свободно включает в басни фольклорные эпитеты (лето красное, чисто поле — «Стрекоза и Муравей»), профессиональную лексику («Купец на ярмарку привез полотна; / Они такой товар, что надобно для всех. / Купцу на торг пожаловаться грех: / Покупщиков отбою нет; у лавки / Доходит иногда до давки» — «Паук и Пчела»), пословицы и поговорки («В семье не без урода» — «Слон на воеводстве»; «Что ты посеял, то и жни» — «Волк и Кот»). Часто крыловские басни строятся на диалоге, со всеми особенностями устной речи — эллипсами, инверсиями, междометиями. Но при необходимости Крылов воспроизводит высокий стиль поэзии XVIII века, использует славянизмы, мифологическую лексику, перифразы, сразу же иронически снижая их («Какой-то в древности вельможа / С богато убранного ложа / Отправился в страну, где царствует Плутон. / Сказать простее — умер он» — «Вельможа»).

Заимствуя из фонда живой народной речи, Крылов одновременно значительно обогатил его: сотни крыловских выражений, в свою очередь, стали «крылатыми словами», пословицами («Услужливый дурак опаснее врага», «Слона-то я и не приметил», «А Васька слушает да ест»). Крылов в периферийном жанре басни начинает работу по демократизации русского языка, сближению устной и письменной речи, которую — в других жанрах и более широких масштабах — продолжают Грибоедов, Пушкин и Гоголь.

«Ни один из поэтов не умел сделать свою мысль так ощутительной и выражаться так доступно всем, как Крылов. Поэт и мудрец слились в нем воедино. У него живописно все, начиная от изображения природы пленительной, грозной и даже грязной, до передачи малейших оттенков разговора, выдающих живьем душевные свойства... Его речь покорна и послушна мысли и летает, как муха, то являясь вдруг в длинном, шестистопном стихе, то в быстром, одностопном; рассчитанным числом слогов выдает она ощутительно самую невыразимую ее духовность» (Н. В. Гоголь. «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846).

Занимая важное место в русской литературе, творчество Крылова достаточно быстро меняет и омолаживает адресата. Уже в середине XIX века басни Крылова становятся предметом детского чтения и школьного изучения, автор превращается в «дедушку Крылова», благодаря которому в течение уже почти двух веков юные читатели узнают о жанре басни, знакомятся с народной мудростью, осваивают русский язык в его разговорном, простодушно-глубоком и афористически точном варианте.

А. С. Грибоедов

В историю русской литературы Грибоедов вошел как автор одного произведения, комедии «Горе от ума» (1824). Другие его создания были менее значительны или остались неоконченными. Не опубликованная при жизни

драматурга, пьеса тем не менее стала одним из самых известных текстов русской литературы, распространялась в списках, позднее, после публикации (1833), сделалась популярной в русском театре (по поводу одной из постановок И. А. Гончаров написал известную статью «Милльон терзаний», 1872), обеспечив автору место не только в истории литературы, но и в истории литературного языка.

Стих «Горя от ума» — вольный (разностопный) ямб в диапазоне от двух- до шестистопного. Однако разнообразные приемы придают ему еще большую гибкость и естественность. Один стих может разбиваться на несколько реплик («Ты слышал? — Что? — Об Чацком. — Что такое?»), соседние реплики — связываться повторами-подхватами («Где ж лучше? — Где нас нет»), реплики разных персонажей — обнаруживать семантическое подобие за счет синтаксического параллелизма («Ваш шпиц — прелестный шпиц, не более наперстка!» — Молчалин о собачке Хлестовой; «Мой муж — прелестный муж, вот он сейчас войдет...» — Наталья Дмитриевна о Гориче), слова — воспроизводиться в беглой фонетической форме, диктуемой законами стиха, но имитирующей бытовую скороговорку («Куда? — К прихмахеру. — Бог с ним. — Щипцы простудит»; «Теперь... да в полмя из огня»).

Формально соблюдая классицистское правило трех единств (места, времени и действия) и некоторые принципы характеристики персонажей (прежде всего второстепенных, представляющих собой колоритные маски солдафона, болтуна, глухого, мужа-подкаблучника и т. д.), Грибоедов резко обновляет художественную речь, совершая, одновременно с Пушкиным и Гоголем, работу по освоению и многообразному использованию *просторечия* как мощного изобразительного средства, реалистически отражающего современную проблематику, разнообразные типы и характеры. «Господин Грибоедов именно тем в отношении к слогу и заслуживает внимание и хвалу, что умел переложить в непринужденные рифмы язык разговорный», — заметил критик-современник («Сын отечества», 1825).

В комедии, за единичными исключениями, отсутствуют славянизмы. Ее язык вырастает из стихии бытовой, разговорной речи. Причем для большинства персонажей найдены индивидуальные оттенки, своя «речевая маска»: политическое красноречие и лиризм Чацкого (только он и Фамусов произносят огромные монологи), бытовая нравоучительность Фамусова, сентиментальность и осторожность влюбленной Софьи, обходительность и лицемерие Молчалина, грубость и ограниченность Скалозуба, безудержная болтливость Репетилова. В результате комедия оказалась как воспроизведением живого говора начала XIX века, «меткого русского слова», так и «памятником русской художественной речи» (так называлась статья известного лингвиста Г. О. Винокура (1948)).

Пушкин, услышав «Горе от ума» в чтении приехавшего в Михайловское И. И. Пущина, высказал некоторые претензии по поводу характеристики персонажей, но сразу угадал главное свойство комедии: «О стихах я не говорю, половина — должны войти в пословицу» (письмо А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.). Именно стихотворная форма в сочетании с грибоедовским талантом в воспроизведении устной речи превращают всех персонажей, даже глупца Скалозуба и болтуна Репетилова, в остроумцев и острословов. Герои Грибоедова говорят ярче, эффектнее, колоритнее, чем в жизни. «Все действующие лица „Горя от ума“, от главного героя до самого второстепенного персонажа, живут и действуют в одной и той же атмосфере живого, идиоматически окрашенного, острого, бойкого и меткого русского слова» (Г. О. Винокур). Подобная

афористичность начинается уже с измененного заглавия, содержащего важные смысловые оттенки («Горе уму» — «Горе от ума») и последовательно проводится до последней реплики Фамусова («Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»).

В истории русской литературы стихотворная комедия Грибоедова, его «театр слова» (Винокур) оказался столь же уникальным, как пушкинский роман в стихах. Дальнейшее развитие русской драматургии (Гоголь, Островский, Чехов) происходило уже в прозаической форме.

А. С. Пушкин

Место Пушкина в истории русской культуры филолог с. С. Аверинцев определил формулой «мгновенная исключительность». Как и всякий гений, родившийся неожиданно, внезапно, он появился в литературе в то чудное мгновение, когда еще живой ощущалась традиция старой литературы, начиная с Античности, и в то же время очевидно определились ближайшие задачи и перспективы русской словесности, направление ее движения. Мгновенная исключительность Пушкина определяет и ту роль, которую он сыграл в развитии литературного языка.

Пушкин начинает со стремительного освоения главных стилистических тенденций, жанровых и индивидуальных достижений русской словесности. В первые годы творческой деятельности он легко воспроизводит высокий стиль поэзии XVIII века («Воспоминания в Царском Селе», ода «Вольность»), стиль элегической школы («Погасло дневное светило...» и другие романтические элегии), разговорную стилистику крыловских басен и грибоедовской комедии («Борис Годунов», первые главы «Евгения Онегина»). Некоторые архаические черты (усеченные прилагательные и причастия, употребление *е* вместо *о* в рифме после мягких согласных, равноправное использование некоторых полногласных и неполногласных вариантов существительных) сохраняются в его произведениях и позднее. Традиция одической поэзии замечательно воспроизведена и функционально использована в поэме «Медный всадник» (1833).

Главной стилистической задачей Пушкина в последнее десятилетие, в реалистический период (1826–1837), становится обогащение, расширение словарного состава русского языка с целью выразить все многообразие действительности, душевной и интеллектуальной жизни человека. «Это уж не ново, это было уж сказано — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности» («„Об обязанностях человека“. Сочинение Сильвио Пеллико», 1836).

Не разрушая целиком стилистическую иерархию (различение разных уровней разговора об одном и том же предмете, вероятно, лежит в самой основе языка, в природе культуры), Пушкин трансформирует теорию «трех штилей», выстраивает новую стилистическую систему, делая точкой отсчета не высокий, как в XVIII столетии, а средний стиль, включая в него разнообразные элементы письменного и разговорного языка.

Он обращается к заимствованиям, варваризмам, отказываясь, в отличие от пуристов-шишковистов, обходиться лишь исконно русским и общеславянским «корнесловием»: «Описывать мое же дело: / Но панталоны, фрак, жилет, / Всех этих слов на русском нет; / А вижу я, винюсь пред вами, / Что уж и так мой бедный слог / Пестреть гораздо б меньше мог / Иноплеменными словами, / Хоть и заглядывал я встарь / В Академический словарь» («Евгений Онегин», гл. 1, строфа XXVI).

Он активно использует прозаизмы и даже, в необходимых случаях («Телега жизни», 1823), вульгаризмы, иронически обнажая этот прием: «Я снова жизни полн — таков мой организм / (Извольте мне простить ненужный прозаизм)» («Осень», 1833).

Он беспокоится о развитии языка критического анализа и метафизического (философского) размышления: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русской метафизической язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться на подобии французского (ясного точного языка прозы, т. е. языка мыслей)» (П. А. Вяземскому, 13 июля 1825 г.).

Он советует «иногда прислушиваться к московским просвирам» <женщины, обычно вдовы, в церковном приходе, пекущие просвиры — хлеб, употреблявшийся при совершении литургии. — И. С.>, которые «говорят удивительно чистым и правильным языком» («Опровержение на критики», 1830) — и практически реализует этот совет, прежде всего в сказках.

Пушкинский роман в стихах, названный В. Г. Белинским «энциклопедией русской жизни», стал одновременно и стилистической энциклопедией.

«„Евгений Онегин“ — это лексически почти необъятное море. Амплитуда пушкинского словоупотребления здесь громадна — от названий народной мифологии и бытовых предметов до терминов философии его времени и всего богатого фонда отборочной „литературности“ французского классицизма и романтизма, главным образом английского» (Л. А. Булаховский).

В итоге «Словарь языка Пушкина» (т. 1–4, 1956–1961) составил более 20 000 слов, относящихся ко всем стилистическим пластам русского языка, от церковнославянской и мифологической лексики до неологизмов и заимствованных слов, используемых в иноязычной транскрипции.

Однако богатство лексической системы Пушкина включается в относительно простые синтаксические структуры, особенно характерные для прозы. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат», — замечает поэт в наброске «О прозе» (1822), иронически воспроизводя перифразы — наследие карамзинской эпохи — и сразу же переводя их на обычный язык («Читаю отчет какого-нибудь любителя театра — сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь — эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет»).

Такую прозу в «Евгении Онегине» Пушкин называет «почтовой» («Доныне гордый наш язык / К почтовой прозе не привык» — «Евгений Онегин», гл. 3, строфа XXVI) и дает ее практические примеры в «Повестях Белкина», «Дубровском», «Капитанской дочке». Существительное у Пушкина, как правило, называет предмет, прилагательное (эпитет), обычно одиночное, обозначает его оттенки, глагол передает реальное действие и занимает центральное место в предложении, определяя прозаические структуру и ритм. «Часы пробили первый и второй час утра, — и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение

овладело им. Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились» («Пиковая дама», гл. III, 1833).

Итог словесной деятельности Пушкина подвел Н. В. Гоголь: «В нем, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство <...> Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, всё просто, всё прилично, всё исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; всё лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» («Несколько слов о Пушкине», 1832).

Пушкинская *точность* задала русскую картину мира, ставшую основой для дальнейшего литературного развития. Сотни пушкинских выражений стали «крылатыми словами», вошли в общенародный язык. Их у поэта больше, чем у кого бы то ни было из его современников и последователей. В словарь К. Душенко «Цитаты из русской литературы» (2005) включено около 800 пушкинских выражений, в то время как грибоедовских или гоголевских — менее 200.

Пушкинская *краткость* стала недостижимым идеалом и одним из полюсов русской словесности, отталкиваясь от которого последующие авторы строили свои стилевые системы.

М. Ю. Лермонтов

Лермонтов начинал свой путь в литературе с освоения достижений европейского и русского романтизма (Байрон, Жуковский), часто — путем откровенного подражания. Многие его ранние произведения, начиная с заглавий («Кавказский пленник», 1828), ориентированы на творчество Пушкина. Причем, как и Пушкин, Лермонтов пишет сразу во всех литературных родах: начав со стихов, с лирики, он обращается и к драматургии («Маскарад», 1836), и к эпосу, повествовательной прозе, вершиной которой становится «Герой нашего времени» (1840). Однако, в отличие от пушкинской «школы гармонической точности», Лермонтов интенсивно разрабатывает несколько эстетических тенденций, каждая из которых внешне более однообразна и в то же время более экстремальна. Новый поэт словно рисует по краям огромного пушкинского круга несколько своих окружностей, выходящих за прежние пределы.

В лирике он создает образ мятущегося, страстного, жадного до впечатлений и в то же время разочарованного героя. Этот образ проявляется даже в микроэлементах стилистики. «Различие между поэтическим миром Пушкина и Лермонтова, между стилями этих двух поэтов на эпитетах сказывается особенно разительно, — замечала литературовед М. А. Рыбникова. — Лермонтов берет очень определенные эпитеты, круг его определений замкнут. Пушкин свободен и бесконечно изобретателен. Словно и в зрелом возрасте были для него новы все впечатленья бытия: он удивлялся, поражался и отзывался на все новым, молодым словом. „Мне впечатления не новы“, — говорит ему в противоположность Лермонтов, и ничему не удивляется, словно все знает заранее. И потому у него все *хладное, немое, тайное, таинственное, далекое, чуждое, мрачное и роковое*. <...> Лермонтовские эпитеты определяют в сильнейшей мере именно то, *какой* являлась ему эта жизнь». При этом главным, доминирующим в лермонтовском мире оказывается эпитет *холодный (хладный)*.

Подобный, в сущности, романтический стиль проявился и в поэмах «Мцыри» (1839) и «Демон» (1839).

Однако в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), в балладах «Бородино» (1836) и «Завещание» (1840) появляется образ простого человека и, соответственно, разговорный стиль, но существенно различающийся в зависимости от предмета и характера изображения. «У наших ушки на макушке! / Чуть утро осветило пушки / И леса синие верхушки — / Французы тут как тут» — таков афористически поговорочный язык старого солдата в «Бородино». Но совсем иные стилистический состав и интонация использованы в воспроизводящей напев гуслей «Песне про... купца Калашникова»: «Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич! / Про тебя нашу песню сложили мы, / Про твоего любимого опричника / Да про смелого купца, про Калашникова». «Эта песня представляет собою самобытное отражение и воспроизведение гениальным поэтом стиля народной поэзии — ее мотивов, образов и экспрессивных красок, типичных приемов песенного народного творчества (ее эпически детальных описаний, ее игры синонимов, тавтологий, отрицательных сравнений, ретардаций и пр.)», — отмечал В. В. Виноградов.

«Герой нашего времени» подхватывает проблематику «Евгения Онегина» и продолжает стилистическую линию пушкинской «почтовой» прозы. Однако пушкинская *точность* размывается лермонтовской *лирической экспрессивностью*, а *краткость* осложняется *психологическим анализом* и *метафизической* (философской) *проблематикой*, о которых говорил Пушкин, но не применял эти принципы в собственной прозе. Лермонтов создает стиль социально-психологического романа, одного из главных жанров, определивших развитие русской прозы XIX века. «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать», — признавался Чехов (С. Н. Щукин. «Из воспоминаний об А. П. Чехове»).