

Об изучении лирических жанров в курсе «Истории русской литературы XIX века» (дружеские послания А.С.Пушкина)»

В 80-90-е годы XX века изучение лирических жанров, обусловленное изменениями представлений об историко-литературном процессе, оказывается в центре проблем преподавания курса «Истории русской литературы XIX века». Современный читатель не ощущает в такой степени жанровой природы лирических произведений прошлого, как читатель-современник; в ходе развития литературы утрачено жанровое мышление, т.к. без него восприятие эстетических ценностей будет страдать неполнотой.

Изучение лирических жанров решает, по крайней мере, три задачи: 1) жанр представляет теоретический интерес (как предмет теоретической и исторической поэтик); 2) историко-литературный (так как позволяет обозначить важнейшие закономерности не только художественной системы одного поэта, но и целого направления, эпохи и т.д.); 3) историко-культурный («опрокинутый» в проблему «текст и внетекстовая реальность», жанр побуждает к изучению биографии, литературного быта и т.д.).

Дружеское послание, занимающее в системе романтических жанров определенное место, дает возможность уяснить неоднозначность личности, существующей в тексте и стоящей за текстом. Изучение послания в контексте других жанров разрушает «стереотипы», закрепленные за тем или иным, и способствует уяснению целостности художественной системы – как системы, в которой действуют законы притяжения и отталкивания. Система жанров уподоблена «театру одного актера», где автор, надевая разнообразные и играет несколько ролей. Кроме того, становится очевидным, что лирический герой как одна из форм авторского сознания есть конструкция, в которой собраны черты, отвечающие представлению автора о его «двойнике».

Несмотря на то, что пушкинское послание в последнее время привлекало внимание солидных пушкиноведов, судьба жанра в этих исследованиях не прослеживается¹. Эволюция послания может стать проблемой лекции, практического занятия, а также серии лабораторных работ по теме «Поэзия Пушкина». Ранние послания Пушкина подчинены следующим моментам: приближаясь по форме к посвящению, они реализуют ориентацию на устное сообщение; или, создавая иллюзию письма, оформляют достаточно развернутый сюжет, осуществляя установку на письменное сообщение. В то же время второй тип посланий в большей мере создаёт иллюзию диалога: построенное как монолог автора, послание, помимо именного обращения к адресату, ориентируется на дружеский жест, приглашающий к диалогу; диалогичность находит выражение в мнимых и предполагаемых ответах адресата, в обращениях-подхватах, возвращающих к сиюминутной реальности диалога с отсутст-

¹ Кибальник Грехнев 1978; Чубукова 1984; Kusiak L. 1982; Скачкова 1983: 5-15; Дмитриева 1986; Шарафадина 1985; Кихней 1989;

вующим другом. В основе этих посланий лежит диалог как завуалированная форма разговора с самим собой, где обращение к другому - повод рассказать о себе. Общее для двух типов послания - воспоминание, немотивированное в первом типе, мотивированное во втором.

Разграничение двух типов посланий базируется на дифференцированном отношении к слову, вытекающем из предпочтения либо античной (ориентированной на звучащее слово), либо византийской (на слово, закрепленное как текст)² традиций, символически выраженных в атрибутике (античная - лира, свирель; византийская - перо, бумага, чернила). У Пушкина эти планы то разводятся, то смешиваются. Предел разведения, в котором за ироническим самоуничижением скрыто сознание ответственности поэта за свой дар, содержит послание «Князю А.М. Горчакову» (1814): «...и в лиру превращать не смею моё гусиное перо» [Пушкин 1956, I: 56]. Вещный мир, попадая в зону превращений на пиру воображения, начинает выполнять несвойственные ему функции. Прозаическая чернильница обращается в двойника поэта - сказочного чудесного помощника («Сокровища мои на дне твоём таятся... И под вечер, когда перо по книжке бродит, без вялого труда оно в тебе находит концы моих стихов и верность выраженья... С глупцов сорвав одежду, я весело клеймил Зоила и невежду пятном твоих чернил... Но их не разводил ни тайной злости пеной, ни ядом клеветы» [Пушкин 1956, II: 47-48]).

Пир воображения ставит поэта на грани двух миров. Играя планами, поэт переступает черту, разделяющую эти миры; погружаясь в зазеркальный мир, куда его увела рифма (мифологический архетип рифмы содержит одноименное стихотворение), оживляющая и озвучивающая мир, поэт чувствует себя демиургом, творцом, подобным богу («Минуты счастья золотые пускай мне Клофо не совет: в мечтах все радости земные! Судьбы всемогущее поэт!» [Пушкин, 1956, I: 182]).

Мифологема рифмы заключает в себе в свернутом виде античный миф о борьбе Аполлона с Пифоном; миф напоминает о себе символикой света, воды и стрелы. Эта символика задаёт и определяет собой свойства поэзии. Звучащее слово ассоциировалось в античности со светом, преодолевающим тьму [Фрейденберг 1936: 133-135]. Текучесть - свойство стиха, подобного льющейся струе воды (см. в «Осени»: «Минута - и стихи свободно потекут» [Пушкин 1957, II: 265]). Метафорика восходит, с одной стороны, к образу Муз, которые были водными нимфами, с другой, - к стихии творчества, осмысленной как водная субстанция, подобная чудесному напитку (вину, меду, живой воде): «И, светлой Иннокреной с издетства напоенный, под кровом вешних роз, поэтом я возрос» [Пушкин 1956, I: 120]. Летучесть - метафора стихов как полёта воображения.

Свойства поэзии, возводимые к двум мифологемам (эхо и стрела), ассоциативно связанным с рифмой, обнаруживают судьбоносность поэзии, закрепленную в символах, несущих значение жизни и смерти. Эхо, получающее ипостаси отражения и отзвука, символически воплощает идею непре-

² Аверинцев 1978; Аверинцев 1977.

рывности мира. Текучесть ассоциируется с бесконечностью движения, плетения ткани «непрерывного мира» ночи, Парок - богинь судьбы, прядущих нить человеческой жизни и обрезающих её в определенный момент. Поэзия - тоже своеобразное плетение слов и снов («*Далече той страници, где Фебовы сестрицы мне с негой вьют досуг, скажи: среди столицы чем занят ты, мой друг?*») [Пушкин 1956, I: 142]. Стихоткачество приобретает иронический смысл как выражение бессмысленной траты времени бесталанными поэтами.

Стрела тоже амбивалентна: стрела рифмы, объединяющая отдельное, разобщенное в общем, единое (стрела - метафора встречи: «*И быстрою стрелой на невский берег примчуся, с подругой обнимуся весны моей златой...*») [Пушкин 1956, I: 46], стрела рифмы, несущая смерть, поражающая врага, стрела мести («*Вам оскорбленный вкус, вам знанья дали весть - летите на врагов: и Феб и музы с вами! Разите варваров кровавыми стихами; невежество, смирясь, потупит хладный взор, спесивых риторов безграмотный собор...*») [Пушкин 1956, I: 203]).

Использование мифологической образности в ранней лирике Пушкина подчиняется традиции: скрытая аналогия между современностью и мифом создает игру текста с подтекстом в ассоциативных поле образов. Смешение двух традиций, о которых шал речь выше, находит выражение в иронической и непредсказуемой игре с рифмой («*...задумаюсь, взмахну руками, на рифмах вдруг заговорю...*») [Пушкин 1956, I: 161]). Или в превращении сочинения в магический акт – сотворения мира.

Жанровая модель ранних посланий подчиняется трем тенденциям: мир изображается как условно-мифологический (Пинд), как узнаваемый реальный, как соединяющий то и другое («поместья мирные меж Пиндом и Цитерой»).

Архетип мифологического пространства – «сады лица». Мифологическое пространство имеет корни в реальной действительности, окружающей поэта; это переименованное и несколько преобразованное пространство Царского села. Трансформации «садов лица» естественны в силу того, что изображения античных богов составляли необходимый элемент оформления садово-парковых ансамблей в XVIII-XIX вв. Об атмосфере, окружавшей поэта в Царском селе, о культуре, в которой следует искать истоки его творчества, Д.П.Якубович, исследователь античных мотивов в поэзии Пушкина, заметил следующее: «... Всё, даже в условности своей, говорило на каждом шагу о древнем мире и создавало трудно представимую сейчас во всей полноте атмосферу домашности и привычности по отношению к его образам. Беллона, Минерва - были привычные лики, глядевшие на лицеиста не только со страниц книг, но и с перекрестков аллей, с "антиков", расставленных между кленами, дубами и липами» [Якубович 1939: 113].

Неоднозначная культурная семантика «садов лица» (как показал Д.С. Лихачев, сады совмещают значение наслаждения пиров и уединенного размышления [Лихачев 1984])³ порождала различные тенденции изображения

внешнего мира: лицей ассоциировался то с монастырем, то с неизвестным городком, то с пространством Пинда - республики свободных поэтов.

Поэтическая биография поэта в ранней лирике предельно мифологизирована в посланиях. История самоопределения поэта метафорически описана как обретение родства с Музами: *«Мой дядюшка-поэт на то мне дал совет и с музами сосватал»* [Пушкин 1956, I: 149]. История личности понимается ранним Пушкиным как смена масок, ролей; именно в этом заключается смысл переодевания - приёма, столь часто повторяющегося в поэзии Пушкина: *«Татарский сбросу я халат... надену узкие рейтузы»* [Пушкин 1956, I: 129], *«В бухарской шапке и в халате я буду петь моих богов»* [Пушкин 1956, I: 356].

В системе персонажей театра пушкинского послания действует следующий закон: жизнь адресата возводится к судьбе известного поэта прошлого; приём зеркала делает мир послания иерархичным (*«...И ты в беседе граций, не зная черных бед, живёшь, как жил Гораций, хотя и не поэт»*, [Пушкин 1956, I: 127])⁴. Персонажи посланий Пушкина включены в некий типологический ряд, закономерности их судьбы предопределены высшими силами; персонажи предстают в реальном или воображаемом осуществлении их общечеловеческой судьбы, реализованной в символике моря бытия (*«К Н.Г. Ломоносову»*), пира (*«К Галичу»*, *«Послание к Галичу»*), пути (*«Кн. А.М. Горчакову»*). Особый приём, в котором поэт отдаёт дань уважения собратям по перу - учителям, - в посланиях, обращенных к Батюшкову и Жуковскому, где персонажи окружены особой атмосферой, вполне узнаваемой, как бы сотканной из цитат их собственной поэзии: поэт помещает их в поэтическую вселенную, ими созданную и зеркально отраженную сознанием молодого поэта.

Парадоксальность поэтического мира ранних посланий Пушкина заключается в том, что этот мир принципиально нерезультативен, его создание в воображении поэта оборачивается нулевым итогом: полет фантазии обрывается, поэт возвращается к реальной действительности, мир мечты оборачивается сном, обманом, иллюзией, а поэтические страницы летят в камин: *«Вот мой камин - под вечер темный, осенней бурною порой, люблю под сению укромной пред ним задумчиво мечтать, Вольтера, Виланда читать, или в минуту вдохновенья небрежно стансы намарать и жечь потом свои творенья...»* [Пушкин 1956, I: 178], *«Но что! мечтанья отлетели! Увы! я счастлив был во сне...»* [Пушкин 1956, I: 182]. В этом кроется объяснение определения собственных посланий как «бахических» (Вакх - бог вина, опьянения, сна, забвения, погружения в инобытие: *«Я не совсем ещё рассудок потерял от рифм бахических, шатаюсь на Пегасе...»* [Пушкин 1956, I: 242])⁵. Теневому бытию, зеркально отражающему судьбу поэта, осмысляющему её как возможность, поэт противопоставляет реальный мир с его ценностями, где «безрифменное слово» отнюдь не метафора огня (*«И трубку разжигают*

Безрифминым лихим!..» [Пушкин 1956, I: 144]), а дружба и любовь стоят рифм, поэтических снов; так происходит «возвышение бытия» («*Но пусть напрасен будет труд, твоею дружбой оживленный - мои стихи пускай умрут - глас сердца, чувства неизменны наверно их переживут!*») [Пушкин 1956, I: 263]; «*Поэма никогда не стоит улыбки сладострастных уст*» [Пушкин 1956, I: 317]).

В посланиях 20-х годов авторский образ трансформируется в параллелизме двух тенденций: к демифологизации и мифологизации. В пушкинском театре послания реализуются одновременно две концепции театральной игры: а) согласно которой, играя роль, актер остаётся самим собой; б) перевоплощается в другое «я», отчуждаясь от самого себя⁶.

Биографические обстоятельства художественно реализованы в лирике 20-х годов в теме изгнания. Первая тенденция, связанная с возникновением в поэзии Пушкина биографического начала⁷, отчетливее всего обнаруживается в посланиях, построенных на контрасте автора и адресата. Пластический контраст реализует метафору зеркала, где автор и герой двойники, один из которых - проекция другого, его нереализованных возможностей. Мифологический архетип - зеркало - восходит к близнецному мифу; противоположность, несходство братьев символически воплощающих добро и зло, обуславливает конфликт бытия - борьбу света и тьмы⁸.

Мотивированный в ранних посланиях непреложностью судьбы контраст в посланиях 20-х годов «опрокинут» в реальные обстоятельства. Несовпадение автора и адресата обыграно стилистически: тема адресата подана в античном ключе (античные номинации, атрибутика), авторская - в ироническом («худой, обритый, но живой»). Троекратное бегство в послании «В.В. Энгельгардту» в лирическом сюжете реализует «оживление» героя: полубольной в перспективе становится живым, благодаря дружбе. Контраст персонажей в послании «К Юрьеву» (1820) - контраст пластических масок и той психологической реальности, которая за ними стоит. Иерархия персонажей починена указанной закономерности: образ адресата воссоздан в сугубо обобщенном ключе (эмблематический портрет) и соотнесен с мифом об Адонисе, который опрокинут в современность. В авторском образе ощутима установка на семейное предание. Экзотическая внешность автора предельно опозитизирована. Экзотическое обретает характер мифологического: экзотика расшифровывает и мотивирует авторский образ. Миф - ключ к прочтению авторского образа; композиционная его роль сводится к гармонизации, снимающей предельность напряжения. Таким образом, тенденция к демифологизации ведёт к мифологизации иного типа, возникающей на основе истории рода.

Вторая тенденция, разрабатывающая авторский миф, заключается в преобразении реальных обстоятельств. Реальные обстоятельства изгнания

⁶ О концепциях актерской игры см.: Пави Патрис 1991: 9-10 (пер. с фр.).

⁷

⁸

расшифровываются в «Овидиевом цикле»⁹: судьбы поэтов сопоставляются, налагаются друг, на друга, автор примеряет на себя судьбу древнего поэта. В этой проекции - способ самоисследования, узнавания себя и в то же время - утверждение собственного избранничества («*Не славою, участью я равен был тебе*» [Пушкин 1956, II: 70]). За сходством прорисовываются различия: «*Суровый славянин, я слёз не проливал*» [Пушкин 1956, II: 68]. Послание обнаружило различия; аналогия с судьбой Овидия ретроспективно расшифровывает обстоятельства изгнания самого поэта. Разрабатывая образ Овидиева мира, Пушкин переступает грань двух реальностей. Возникающие в театре послания картины - меняющиеся декорации, изменчивость которых зависит от совпадения с ролью или несовпадения с ней. Автор - двойник Овидия, поглощенный его судьбой и творчеством; он играет в эту судьбу, исполняя роль Овидия; и в то же время он - наблюдатель, режиссер (отсюда замечания в скобках - приём, обозначающий отстранение от роли, неполное совпадение с ней). Иллюзия слияния находит выражение в использовании «чужой речи» как средстве создания другого мира, принадлежащего другому сознанию¹⁰. Внешний мир в послании, сначала окрашенный в мрачные тона, возникает как отражение чужой точки зрения, песен Овидия, потом уступает место праздничному. Маска разочарованного героя вступает в противоречие с живой жизнью: роскошь южной природы находит отклик в душе поэта. Мирощущение Овидия, отраженное в его песнях, вступает в противоречие с авторским. Реальный пейзаж подводит к мысли о бесконечности жизни, которая выше всего, а сопоставление судеб оформляет «заветное предание» о поэтической приемственности.

Тенденция к мифологизации и демифологизации сосуществуют у Пушкина. В послании «Давыдову» (1821) иронией охвачены и автор, и адресат¹¹. Мифологическое обыграно, оно же синоним общечеловеческого, которым измерены ценности бытия. Сталкивая два наименования одного и того же человека, Пушкин добивается иронического эффекта (генерал Орлов – «обвиненный рекрут Гименея»). Стержень послания - движение души между двумя полюсами - живого и мертвого, греховного прошлого и святого настоящего. Тема разочарования, поданная как успокоение (в подтексте - омертвения), неожиданно расшифровывает, обстоятельства уединения («*Я стал умен, я лицемерю - пощусь, молюсь и твердо верю, что бог простит мои грехи, как государь мои стихи*» [Пушкин 1956, II: 41]). Бесперспективность покоя обнаруживает себя в раздвоении авторской личности, иронически обыгранном как спор тела и души, желудка с рассудком, духа и материи. Оживление, связанное с очищением от грехов прошлого, реализуется в сюжете в соотношении с мифом о Христе и обрядом евхаристии, который обнаруживает обратную сторону, обнажая и обстоятельства изгнания, и истинный облик поэта, надевшего маску раскаявшегося грешника. Тема воскресения основана на амбивалентном образе чаши, что создаёт параллелизм сюжета. Праздник

9

10

∴

воскресения Христа и дружеский пир едины в устремлении объединить людей, готовых взять на себя страдания за чужие грехи.

Двойная трактовка разочарования в посланиях Пушкина ведёт к выявлению реального соотношения личности и обстоятельств. Мотивировка разочарования в послании «Алексееву» (1821) неоднозначна, в единый узел стянуты внеличностное и личное («*Теперь уж мне влюбиться трудно, вздыхать неловко и смешно, надежде верить безрассудно, мужей обманывать грешно*» [Пушкин 1956, II: 79]). Итог подведен и зафиксирован в афористичной формуле: «*Прошел веселый жизни праздник*» [Пушкин II: 79]. Возникающая зеркальность в конце послания служит разведению прошлого и настоящего, объективации собственного прошлого в образе другого. Поэт видит самого себя со стороны, в этом смысл возрастной маски, возрастной роли в театре бытия. Познание жизни в посланиях оборачивается смирением перед этой жизнью. Проекция судеб пока не приводит к сознанию того, что законы природы действуют одинаково по отношению ко всем. Пока только авторская личность - точка приложения сил судьбы; закономерности бытия исследуются по отношению к ней.

Авторская речь в послании «К Родзянке» (1825), написанном в форме ответа, внутренне диалогична, включает «чужую речь», введенную не в форме цитаты, а косвенно (курсив, недоговоренность, обрывы, обыгрывание лексических оборотов адресата). «Чужая речь» расширяет рамки авторского монолога, разрушая единодержавие, поддерживая гармоничное равновесие двух точек зрения, она утверждает право другого на своё мнение. Интонация размышления, раздумья, связанная с чтением между строк, исподволь найденный ответ, догадка, обусловленная собственным психологическим опытом, всё свидетельствует об уважении к адресату, к его чувствам (маска демонического героя, которую автор надел в начале послания, отступает перед силой чувства адресата). Отложенный литературный разговор обращен в иную плоскость: двухголосность послания демонстрирует столкновение двух представлений о жизни как празднике (романтическое) и прозе (реалистическое). Антитеза обнажает контраст двух состояний (влюбленности и её отсутствия) и двух возрастов (адресат - своеобразный двойник автора, его пережитый опыт, его преодоленное прошлое воскресает в адресате). Послание демонстрирует вхождение автора в новую роль, увлекаясь которой, он начинает увлеченно проповедовать преимущества любви перед браком. Убедительность доводов подчеркнута перечислением: во-первых, во-вторых; опорой на светский опыт, почерпнутый в собственной жизни, словесным жестом в финале, замыкающим опыт в отточенные афористические формулы. Автор раздваивается в послании, спор с адресатом оборачивается спором с самим собой: чем убедительнее его доводы, тем больше иронии в них обнаруживается. Возможно, за несогласием угадывается горестный вздох о недостижимости подобного счастья. Автор открыт другому человеку и одновременно замкнут; будучи посторонним наблюдателем, он анализирует чужое чувство; анализируя, изучает себя.

Послание «Дельвигу» (1827) обнаруживает существенные сдвиги как мировоззренческого плана, так и структурного. Обращение к адресату уже не повод рассказать о себе. Акцент перенесен на адресата, точнее, на легенду, семейное предание, историю рода другой личности. Воссоздание жизни чужого предка отвечает принципу исторического правдоподобия обстоятельств. Два отношения к смерти (христианское и эпикурейское) объективированы в двух образах послания, но смыкаются в авторском сознании, сочетающем уважение к минувшему с трезвым пониманием «тайн гроба». Функция пародирования семейного предания заключается в снятии ореола исключительности с представителя древнего рода, так утверждается право личности на выламывание из своего рода. Любой характер теперь интересует поэта в обусловленности обстоятельствами, родом, историей. Автор и адресат получили биографию историческую; в структуре послания они уравниены.

В посланиях второй половины 20-х годов жанровая модель постепенно трансформируется; чаще послание обретает характер надписи, посвящения, альбомной сиюминутной зарисовки, где история сведена к мигу, «чудному мгновенью». Это «сопроводительное письмо» («Козлову при получении от него "Чернеца"»), «Ответ» («Её глаза. В ответ на стихи князя Вяземского»), «Ответ А.И. Готовцевой», «Ответ» («Я Вас узнал, о мой оракул!»), «Ответ анониму»), акафист («Акафист Ек. Ник. Карамзиной») и многочисленные альбомные посвящения.

Жанр послания с его возможностью «забалтываться»¹² и архетипом беседы с отсутствующим исчерпал себя для Пушкина во второй половине 20-х годов. Разработка характеров автора и адресата обратила приём зеркальности в фикцию, сведя на нет его функцию - двойничества: оба персонажа представили как индивидуализированные характеры в динамике своей судьбы.

¹² «В старину мне случалось забалтываться стихами» - А. Бестужеву от 12 янв. 1824 [Пушкин 1958, XIII: 386], «забвенье - естественный удел всякого отсутствующего» - Н. Гречу от 21 сент. 1821 г. [Пушкин 1958, X: 31].