

поиск индивидуального авторского жанра, раскрытие его неповторимого феноменологического опыта.

¹ См. об этом: *Фришман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 18.

² *Кохельбекер В. К.* Сочинения. Л., 1989. С. 437.

³ *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев, 1994. С. 314.

⁴ *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 13.

⁵ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 3. Л., 1977. С. 169. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках соответствующих тома и страницы.

⁶ См.: *Фришман Л. Г.* Три элегии // Искусство слова. М., 1973. С. 72—77.

⁷ Цит. по: *Гроссман Л.* Поэтика сонета // Проблемы поэтики. М.: Л., 1925. С. 134.

⁸ См.: *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 194.

⁹ См. по этому поводу основательные исследования: *Сендерович С.* Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien, 1982; *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

¹⁰ *Мальт-Брен.* Рассуждение об Элегии // Сын Отечества. 1814. Т. 18. С. 216.

¹¹ *Галич А. И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 262.

¹² *Карамзин Н. М., Дмитриев И. И.* Стихотворения. Л., 1958. С. 209.

¹³ Ср.: «Пушкин усложняет жанр элегии, превращая ее из сугубой ламентации в двусмысленный апофеоз бытия, так что элегическая нехватка ценности устраняется, но при этом не превращается в устойчивое обладание вождленным объектом» (*Смирнов И. П.* Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 59).

¹⁴ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стих. Л., 1989. С. 142.

¹⁵ *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257.

¹⁶ *Турбин В. Н.* К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204. Заметим, что в художественном мире чеховской прозы традиционно-литературные и риторические жанры демонстрируют свою ограниченность трафаретными рамками и подаются автором чаще всего в ироническом ключе, тогда как у Пушкина они освобождаются от присущей им косности, реализуя еще не востребованные потенциалы значений, включаясь в нескончаемый диалог с бесконечно расширяющейся смысловой перспективой самой жизни.

А. В. Маркин

А. С. ПУШКИН И «ПОЭЗИЯ МЫСЛИ»

Вопрос о поэзии мысли был одним из центральных в русской литературе в конце 1820-х и в 1830-е годы¹. Однако сама формула «поэзия мысли» сложилась гораздо раньше. Для нескольких поколений западноевропейских и русских поэтов «поэзией мысли» была поэзия дидактическая. Дидактическая традиция должна была сыграть определенную роль в эстетических поисках новой эпохи.

Дидактическая поэзия эстетикой классицизма рассматривалась как один из четырех родов литературы, наряду с лирикой, эпосом и драмой. Наиболее

авторитетным и популярным было обоснование этой концепции в сочинениях Шарля Батте; ему следовали такие русские авторы, как И.М. Борн, И.С.Рижский, И.М. Левитский, Я.А. Галинковский, Л.Г. Якоб². К числу дидактических жанров относили описательную поэму, послание, сатиру, элегию, идиллию. Основоположниками дидактической поэзии считали Гесиода, Лукреция, Вергилия, Горация, Овидия, Ювенала. Структурными признаками дидактической поэзии была, во-первых, «субъективность», то есть свободное ассоциативное чередование тем, отличающее ее от эпоса и драмы, в которых сюжет был организован по оси времени, во-вторых, преобладание сочинительных связей, метонимии и ассоциаций смежности над подчинительными связями, метафорой и ассоциациями контраста, что отличало ее от лирики. Дидактическая поэзия в целом пока еще мало изучена³. Суждения о ней, восходящие к романтической критике, порой бывают поверхностными. Но по крайней мере ясно, что А. С. Пушкин был далек от пренебрежительного отношения к дидактическим жанрам и пользовался ими широко. Такие пушкинские шедевры, как «К Овидию», «Послание к цензору», «Желание славы», «Зима. Что делать нам в деревне...», «К вельможе», «Ответ анониму», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Полководец», «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», и десятки менее известных стихотворений точно воспроизводят все признаки дидактической поэзии и могут быть по-настоящему поняты лишь в контексте дидактической традиции.

В настоящей работе дидактическая традиция рассматривается не в плане структуры, а в плане семантики. Дидактическим жанрам приписывалось значение «поэзии мысли», в отличие от лирики как «поэзии чувства». И. М. Левитский писал: «Когда пиит изливает собственные свои чувствования о предмете пиитическом, тогда он делается лириком. Ежели пиитическим размышлением обнимает целое какой-нибудь науки или искусства и, постигая начала оных с пиитической стороны, представляет оное, тогда он бывает дидактик...»⁴. Сходные противопоставления можно найти у Г. Р. Державина, П. Е. Георгиевского, В. Г. Белинского. Наиболее полно семантика дидактических жанров охарактеризована, видимо, Гегелем в «Лекциях по эстетике»⁵.

К осуществлению эстетического проекта дидактики как «поэзии мысли» Пушкин подошел ближе, чем кто-либо из его русских предшественников. Дело в том, что в их произведениях мысль как таковая отнюдь не занимала центрального положения. За немногими исключениями (например, «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу» Батюшкова) она была банальной, очевидной и не составляла предмета размышления (например, мысль о том, что благородство не определяется родовитостью и богатством («Сатира к Сперанскому об истинном благородстве» А.Ф. Воейкова, «Сибирякову» Вяземского и десятки других стихотворений); о полезности сатиры («Послание С.Н. Долгорукову» Д.П. Горчакова); о бесполезности сатиры (ранняя редакция сатиры «К Н.И. Гнедичу» Баратынского); о важности и благодетельности цензуры («Разговор» А.А. Шаховского); о необходимости для поэта знать грамматику и логику («К Жуковскому» В.Л. Пушкина); о приоритете в стихах смысла над выражением («К Жуковскому» Вяземского). Мысль обычно была предлогом для того, чтобы развернуть галерею сатирических портретов. Портреты, как правило, были узнаваемы. В этом видели не слабость, а, наоборот, достоинство. Приличия требовали, чтобы имя жертвы не называлось, но, видимо, эффект стихотворения определялся соотношением между жестокостью насмешки и

узнаваемостью лица. В автохарактеристике лирического героя читатель также узнавал черты личности самого поэта. Значит, поэт не отделял свою эмпирическую личность от творческой, не отделял жизнь от поэзии, жизненные дела от литературных. Свое произведение он располагал в реальном жизненном пространстве, намеревался его посредством разделить с врагами и самоутвердиться. Такое намерение свидетельствует об известной неадекватности сознания, смешивающего реальность и фантазию: если классицизм в целом — сублимирующая эстетика, то сатира зачастую оказывается неврозом классицизма. Не говоря уже о том, что подобная практика нередко оборачивалась обыкновенной непорядочностью. Вяземский, издевающийся над Каченовским, едва ли выше Зоила Пахома из пушкинской эпиграммы. Мысль, реально определяющая произведение, потому и маскируется дидактической риторикой, что эгоистична и нечиста: в произведении слишком много автора.

Надо, однако, сказать, что в античной и новоевропейской дидактической традиции поэт вообще много и охотно говорит о себе. Его идеи иллюстрируются его практикой, практика становится предметом размышления. А. С. Пушкин вовсе не отказывается от этого приема, но в обстоятельствах и герое его дидактических стихотворений нет ничего не общезначимого. Из реальных своих обстоятельств он выбирает лишь то, что так или иначе составляет общечеловеческий фон жизни и мысли. В ранних произведениях («К другу стихотворцу», «К Жуковскому», «Чаадаеву» 1821 года, из которых последнее особенно отмечено подавляемой личной обидой) конкретного биографического материала было довольно много, но уже в послании «К Овидию» ссыльный поэт называет себя «изгнанником самовольным», делая свою ситуацию романтически-стереотипной. В позднейших произведениях от конкретной ситуации остается лишь след: интерьер Зимнего дворца в «Полководце», русский пейзаж в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», упоминание «счастия поэта» в «Ответе Анониму» — и в этих, и в других стихотворениях («Румяный критик», «Вельможе», «Французских рифмачей суровый судия...») упоминаемые детали принадлежат скорее к поэтическому, нежели житейскому фону. Поэт не допускает читателя пуститься по знакомому пути угадывания имен и обстоятельств, не дает для этого материала.

Так же как личная биография, исключено из стихотворения и личное чувство. Стихотворение не свидетельствует ни об уязвленном самолюбии, ни о гражданском негодовании. Ничто не примешивается к мысли и не заслоняет ее. Зато и мысль в пушкинской дидактике оказывается по-настоящему серьезной и глубокой: речь идет не о «мудрости Пушкина», но о диалектическом развитии конкретных интересных и часто парадоксальных идей. Глубина исторической мысли «Вельможи» отмечалась Д. Д. Благим и Г. А. Гуковским; в послании «К Овидию» поэт рассуждает о глубоко несходстве культур и о возможности, вопреки ему, контакта между ними; в «Ответе Анониму» — о трагическом противоречии позиций художника и его аудитории, каждая из которых, однако, по-своему обоснованна; в «Послании цензору» вопрос о цензуре связывается с проблематикой особых российских условий и их отношений с законом и властью; в наброске послания к Козловскому («Ценитель умственных творений исполинских») тема отказа от сатиры смещена в план поэтики: Пушкин говорит о непривычности и странности Ювенала, о том, что У. С. Андерсон называет «лингвистическими конфликтами» и «парадоксальными тропами», к которым прибегал Ювенал, стараясь уйти от гораццианского

стиля *sermo*⁶. Движением чистого интеллекта кажутся стихи Каменно-островского цикла.

Однако последовательная реализация идеала дидактической поэзии означала бы не что иное, как измену поэзии самой себе. Теоретики классицизма сознавали эту опасность и поэтому говорили о том, что содержанием дидактических произведений должна быть «одна поэтическая сторона предмета»⁷; что изложение в дидактической поэзии должно быть изящным и артистичным⁸. Но такие оговорки выражают лишь двойственность их позиции — между оправданием и осуждением поэзии.

Хосе Ортега-и-Гассет писал о том, что эстетическое чувство имеет совершенно иную природу, нежели человеческие эмоции и мысли. Открытие это, однако, было совершено не в XX веке. Творчество А. С. Пушкина свидетельствует об осознании им глубокого разрыва между потребностями жизни и потребностями искусства: те и другие мало совместимы, и если поэзия «выше» нравственности, то она ведь и «ниже» любой практической человеческой деятельности, будучи, по Батаю, «непродуктивным потреблением». Пушкин нередко характеризует творчество наподобие неконтролируемого физиологического процесса, в лучшем случае — любовного акта («...мои стихи, сливаясь и журча, / Текут, ручьи любви, текут, полны тобою». Ночь, 1823). Поэтические занятия необходимо прятать и маскировать, находить для них более или менее приемлемые мотивы из сферы «человеческого». Обычные для Пушкина способы защиты поэзии — указания на ее социальную и этическую ценность («милость к падшим призывал»), представление ее как барской прихоти, или источника дохода, или (самый двусмысленный способ) как разновидности жреческого служения. Так или иначе эти мотивировки удаётся примирить (например, версия, излюбленная самим Пушкиным: настоящие русские аристократы бедны, поэтому для них стихи — и причуда, и источник дохода); но все же самая их множественность свидетельствует о том, что все они более или менее формальны и служат для маскировки.

Обращение Пушкина к дидактической традиции классицизма тоже может рассматриваться как один из способов защиты поэзии. Ведь классицизм сам себя понимал как совершенное служение миру; мотивы творчества классициста не личные, а универсальные, он стремится сделать мир лучше. Что касается собственно дидактических жанров, то семантика поэзии мысли открывала особенно широкие перспективы в плане легитимации поэзии. Мысль, как и чувство, человечна; значит, дидактическая поэзия подчинена человеческой потребности формулировать и выражать мысли, включена в сферу человеческих дел.

Но если наличием мысли обосновывается право поэзии на существование, то этим же поэзия лишается всякой почвы под ногами. В этом состояла причина неудачи поэтов-любомудров: они все пытались мысль выразить. Между тем поэзия должна быть глуповата: для нее мысль недостаточно чиста — она несет на себе отпечаток бытия и имеет оттенок самооправдания.

Дидактика Пушкина не превращается в умозрение, несмотря на всю свою интеллектуальную содержательность. Отказавшись от сырого житейского материала, он сделал лирического героя более общезначимым и универсальным, более поэтичным. Но он не отказался от его предметной детализации, причем явно демифологизирующей, так что образ героя оказался и более прозаическим. В нем и в его обстоятельствах нет ничего условного — ни камина Василия Львовича, ни халата Вяземского; нет, с другой стороны, у него и ни-

какого жреческого ореола. Он помещен в самое банальное окружение («Где нивы светлые? где темные леса?»), ведет самое обыкновенное существование, например, помещика, которому «досуг возиться с старыми журналами соседа». Это облик не столько гения, сколько обыкновенного умного человека, наделенного широким кругозором, образованием и житейским опытом. Характер его мышления вполне соответствует облику: он ироничен, трезв, отчасти циничен («жена и дети, друг, — большое зло ...»). Читатель склонен доверять герою как мыслителю, и вот здесь-то и происходит подмена. Когда читателю кажется, что он воспринял самую мысль, на самом деле его сознание заполнено образом персонажа, читатель не способен отделить мысль от того, кто мыслит, от его интонации, его взгляда, его жизненного ритма. Это прием очень простой для прозы: мысль, высказанная героем, служит средством создания его образа и образа его мира, так что сама перестает быть собой, а оказывается гранью формы и формой, по Гегелю, уничтожается. От мысли остается лишь тень; поэзии нужны не мысли, но их модели. Для создания образа мыслящего человека важно не столько содержание мысли, сколько структура мышления. Выразительный образ такого еще не заполненного мышлостью человека дан в последних строках «Осени». Мысль может быть не додумана до конца, чему соответствует композиционное окончание на доминанте, характерное для Каменноостровского цикла. Мысль может прийти потом: «Давай мне мысль, какую хочешь», — но любая мысль будет обращена не к здравому смыслу, а к поэтическому чувству, не выражена, а изображена.

Таким образом, в обращении Пушкина к «поэзии мысли» есть лукавство. Оно связано с тем, что мысль в поэзии не имеет того значения, какое имеет в мире реальном. Художественная и интеллектуальная проблематика дидактических стихотворений Пушкина лежит в разных плоскостях. Так, центральная идея «Послания цензору» — разделение прав поэта и прав гражданских, последние поэт и признает, и требует их для себя. Но целью стихотворения является оно само. Логика здесь противоположна той, которой руководствовался Вяземский в послании «К Жуковскому» 1819 года (лучшая из многочисленных русских вариаций темы второй сатиры Буало). Автор обращается к адресату с просьбой о литературной помощи:

Как с рифмой совладать. подай ты мне совет ...

То есть объявленным мотивом оказывается желание занять место в литературе. Между тем стихотворение, конечно, должно свидетельствовать о том, что автор уже обладает мастерством, виртуозно справляется с техническими трудностями — значит, уже занимает место в литературе. Вяземский пишет:

... К себе писатель беспристрастный,
Тшась беспорочным быть, — в борьбе с собой всечасной.
Оправданный везде, он пред собой не прав.
Всем нравясь, одному себе он не на нрав.
И часто, кто за дар прославлен целым светом,
Тот проклиняет день, в который стал поэтом.

Третье лицо отрывка не может обмануть: Вяземский пишет о себе, о своей внутренней борьбе, которая понимается как черта подлинного поэта, в компенсацию которой он должен получить признание. И в поисках реального

признания автор утрачивает власть над словом и над рифмой (что заметил Пушкин: «Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки!»⁹). Сам же Пушкин посредством своего произведения получает иные, лучшие права — и едва ли всерьез рассчитывает получить что-то еще: вспомним иронический тон рассказа о попытках Ивана Петровича Белкина или Чарского организовать свою жизнь по-человечески.

Н. Полевой не был неправ, подозревая в «Вельможе» второй план, несоответствие объявленных и истинных мотивов: но только истинные мотивы искал по привычке ниже мысли; тогда как проблематика «Вельможи», как и «Полководца», как «Из Пиндемонти», — утверждение поэзии не только поверх истории, но и поверх человеческой мысли.

¹ См. об этом: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.: Л., 1964.

² См.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.

³ См., однако, работы: *Гаспаров М. Л.* Композиция поэтики Горация // Очерки истории римской литературной критики. М., 1963; *Жирмунская Н. А.* Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Жак. Сады. Л., 1987.

⁴ *Левитский И. М.* Курс российской словесности для девиц. Ч. 1. СПб., 1812. С. 9.

⁵ См.: *Гегель Г. В. Ф.* Соч. Т.14. М., 1958. С. 319.

⁶ См.: *Anderson W.S.* Essays on Roman satire. Princeton (N.J.), 1982.

⁷ См.: Энциклопедический лексикон. Т. 16. СПб., 1839. С. 286.

⁸ См.: *Делиль Жак.* Сады. С. 5—8.

⁹ *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 467.

О.Н. Турышева

О КАТАРСИСЕ В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» А.С. ПУШКИНА

О потрясающем трагическом пафосе «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина, загадочный эффект которого особенно остро переживается на фоне «головокружительного лаконизма» (А. Ахматова) болдинских пьес, писалось неоднократно. Нам представляется достаточно продуктивной попытка искать источники данного эстетического феномена в определении характера той эстетической реакции, которая заложена в тексте «Маленьких трагедий» и которая может быть определена как катарсическая.

Как известно, определение катарсиса у Аристотеля отсутствует, а определение трагедии, в основу которого положено понятие катарсиса, допускает двойной перевод, что и является причиной возникновения многочисленных интерпретаций его содержания. Однако из аристотелевского определения трагедии очевидно, что через понятие катарсиса им определялось действие, которое производят аффекты, вызываемые трагедией. Открытым при этом остается вопрос о том, «кто подвергается катарсису: герой трагедии или сопереживающие ему зрители»¹. Другими словами, является катарсис эстетической, рецептивной реакцией читателя на трагедийное действие или реакцией героя