

А.И. Демченко

ДВА «СОЛНЦА» МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Монография

RU
science
RU-SCIENCE.COM

Москва
2021

УДК
ББК

Д31

Автор:

А.И. Демченко, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, д-р искусств., проф.

Демченко, Александр Иванович.

Д31

Два «солнца» мировой литературы : монография / А.И. Демченко. — Москва : РУСАЙНС, 2021. — 236 с.

ISBN 978-5-4365-7831-6

В очерках доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко при всей компактности изложения даётся полный обзор художественного наследия двух великих поэтов, и в сопряжении с различными фактами жизни раскрываются наиболее существенные черты их творчества. Для И.В. Гёте магистральные линии определены в разделах «Буря и натиск», «Эпоха классики», «Флюиды романтизма», «Культь любви», «Кладезь мудрости», «Человек-вселенная», для А.С. Пушкина – в разделах «Племя младое, незнакомое...», «Да здравствует солнце!..», «И всюду страсти роковые...», «Глаголом жги сердца людей...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Я памятник себе воздвиг...», то есть осмысление наследия каждого из них потребовало по шесть очерков, которые выступают в обрамлении вступительного и заключительного разделов. Поскольку творчество обоих выдающихся литераторов постоянно являлось импульсом для художественных проектов композиторов разных времён и народов, в качестве приложения даются перечни основных музыкальных произведений, написанных на их тексты.

Издание адресовано широкому кругу читателей и может использоваться для индивидуального чтения, а также в качестве учебного пособия для старших классов школ, гимназий, лицеев, а также студентов училищ, колледжей, вузов.

Ключевые слова: Гёте, Пушкин, магистральные линии их творчества.

УДК
ББК

ISBN 978-5-4365-7831-6

© Демченко А.И., 2021

© ООО «РУСАЙНС», 2021

Содержание

«КАКОЙ ВО МНЕ ПЫЛАЛ ОГОНЬ!»	
<i>Иоганн Вольфганг фон Гёте</i>	4
ПРЕЛЮДИЯ	7
1. «БУРЯ И НАТИСК».....	8
2. ЭПОХА КЛАССИКИ	31
3. ФЛЮИДЫ РОМАНТИЗМА	47
4. КУЛЬТ ЛЮБВИ	65
5. КЛАДЕЗЬ МУДРОСТИ	80
6. ЧЕЛОВЕК-ВСЕЛЕННАЯ	97
ПОСТЛЮДИЯ	111
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ТЕКСТЫ И СЮЖЕТЫ ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ФОН ГЁТЕ.....	114
«ЧТО НЕ ПОДВЛАСТНО МНЕ?...»	
<i>Александр Сергеевич Пушкин</i>	122
ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ	125
1. «ПЛЕМЯ МЛАДОЕ, НЕЗНАКОМОЕ...»	128
2. «ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЛНЦЕ!»	138
3. «И ВСЮДУ СТРАСТИ РОКОВЫЕ...»	149
4. «ГЛАГОЛОМ ЖГИ СЕРДЦА ЛЮДЕЙ...»	175
5. «БРОЖУ ЛИ Я ВДОЛЬ УЛИЦ ШУМНЫХ...»	189
6. «Я ПАМЯТНИК СЕБЕВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ...»	208
ПОСТСКРИПТУМ	225
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ТЕКСТЫ И СЮЖЕТЫ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА.....	228

«КАКОЙ ВО МНЕ ПЫЛАЛ ОГОНЬ!»

Иоганн Вольфганг фон Гёте

Гёте Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) – поэт, прозаик, драматург (Германия). Начальный этап его творческого пути (1770–1780-е годы) был связан с литературным движением «Буря и натиск». Стремление возвеличить человека, подвигнуть его на служение высоким целям, неприятие закосневшего уклада жизни и максимализм социально-нравственных позиций определили характерный для этого времени пафос гордой независимости духа и бунтарских умонастроений. Произведения Гёте наиболее ярко выразили суть этого движения. Наиболее притягательной для штюрмеров являлась драма, и он первым дал её типичный образец в трагедии «Гёц фон Берлихинген» (1771). Излюбленным жанром эпохи Просвещения был эпистолярный жанр, и его лучшим примером стал роман «Страдания юного Вертера» (1774). Помимо множества стихотворений, среди других примечательных произведений той поры – драмы «Клавіго» (1774), «Стелла» (1775), «Эгмонт» (1775–1787). В них со всей очевидностью заявили о себе энтузиазм молодой поры жизни, эмоциональная напряжённость, бурное кипение открытых чувств, их свежесть и непосредственность со свойственной всему этому раскрепощённостью художественного выражения и в соприкосновениях с сентиментализмом как другим важным направлением того времени.

Следующий этап творческой эволюции Гёте (в основном 1790–1800-е годы) вошёл в историю с обозначением *веймарский классицизм* – по местонахождению писателя в Веймаре, где к нему по эстетическим установкам присоединился Ф.Шиллер. Отходя от радикализма прежних лет, отказываясь от противостояния с миром, герой его произведений формулирует для себя позитивную программу эпохи с опорными пунктами в категориях гуманности, гармонии, оптимизма и склоняется к мысли о несомненных преимуществах поступательного развития путём реформ и просветительских усилий. Воцаряется дух ясности, уравновешенности и величавого спокойствия, чему соответствуют выверенность мысли, контроль интеллекта над эмоциями и побуждениями. Меняется отношение к системе академических канонов в искусстве, творческой фантазии ставятся определённые рамки. Изложение отличается благородной простотой, рационалистической упорядоченностью, форма – кристалличностью (в том числе соблюдаются каноны классицистского театра). В частности в связи с тем, что Гёте образцом для себя стал видеть античную культуру, его стихотворный

слог становится размеренным, широко используются метры и строфика древней греческой и римской поэзии. Показательные произведения данного периода: по-прежнему многочисленные стихотворения (включая элегии, эпистолы, эпиграммы), поэмы «Рейнеке-лис» (1793) и «Герман и Доротея» (1797), стихотворные драмы «Ифигения в Тавриде» (1787), «Торквато Тассо» (1790), «Внебрачная дочь» (1803) и комедия «Великий Кóфта» (1791), роман воспитания «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796), сборник новелл «Разговоры немецких беженцев» (1794–1795).

В отношениях с эпохой Романтизма, самоутверждение которой в полной мере началось с 1810-х годов, в творчестве Гёте были представлены всевозможные градации – от притяжения до отталкивания. Свойства романтического мироощущения и соответствующие ему особенности художественного метода он исподволь разрабатывал, начиная со времени «Бури и натиска»: проявления мятежного индивидуализма, метания из крайности в крайность, активное сближение с фольклором и т.д. Подобные качества не раз получали теперь открытое выражение, разворачиваясь с новой силой. Тем не менее, при всех переменах, которые Гёте претерпел в ходе своей чрезвычайно протяжённой творческой эволюции, длившейся без малого семь десятилетий, он, по сути, всегда оставался человеком Просвещения. Это по-разному демонстрируют стихи последних десятилетий и поэтическая книга «Западно-восточный диван» (1919), романы «Избирательное средство» (1809), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829), автобиографические книги «Поэзия и правда. Из моей жизни» (1811–1832) и «Итальянское путешествие» (1816–1829), трагедия (драматическая поэма) «Фауст» (1771–1831). Последнее из названных произведений во многом сфокусировало в себе духовный опыт как Просвещения, так и Романтизма, стало концентрированным выражением интеллектуального потенциала автора, всемерно утверждая центральную для его художественной концепции идею непрерывного движения и бесконечного развития бытия.

Практически независимо от отмеченных выше этапов творческой траектории, в литературном мире Гёте всегда присутствовали определённые константы. Первая из этих постоянных величин – культ любви. Именно культ, поскольку зачастую это чувство возводится на самый высокий пьедестал. В его обрисовке органично соединяются чувственное и духовное начала, а диапазон оттенков в его раскрытии простирается от сгущённого трагизма до сугубо комедийных поворотов. На страницах произведений Гёте разворачивается целая «филосо-

фия любви» – со своей системой тез и антитез, с разветвлённой базой аргументации, с детальным анализом причин и следствий.

Другая константа его творчества состоит в том, что оно до предела насыщено мыслью и устремлено к постижению сути бытия. Своё неустанно обогащаемое знание мира и человека он претворял во всевозможных аспектах – от глубинно философского до сугубо житейского. Конечная суть осмысления им закономерностей жизненного процесса состояла в осознании диалектики его развития через борьбу противоречий, в сложном взаимодействии всех разнородных составляющих.

И третья из констант наследия Гёте состоит в том, что он являл собой уникальный пример всеобъемлющего человеческого гения: успешно заявил о себе на поприще политико-административной деятельности, вёл плодотворные исследования в сфере ряда естественных наук, тщательно изучал различные виды искусства, осмысливая их природу, функции и возможности. Столь многогранные интересы сказывались на его литературном творчестве в виде прочного внутреннего ощущения общенаучной картины мира и в призме непосредственных поэтических отражений. Гёте идеально отвечал критериям и требованиям писательской профессии. В литературе он умел всё, был способен работать в любой манере и стилистике. Этот универсализм позволил ему воссоздать масштабнейшую художественную панораму происходившего в его время.

ПРЕЛЮДИЯ

Двадцать восьмого августа 1749 года, в полдень, с двенадцатым ударом колокола, я появился на свет во Франкфурте-на-Майне. Расположение созвездий мне благоприятствовало: солнце, стоявшее под знаком Девы, было в зените. Юпитер и Венера взирали на него дружелюбно, Меркурий – без отвращения, Сатурн и Марс ничем себя не проявляли...

Так начинается Гёте свою книгу мемуаров **«Из моей жизни. Поэзия и правда»**. Как ни странно, этот шутливый астрологический кондуит имел для себя определённые основания. Вот почему есть смысл вкратце прокомментировать его.

«Солнце» – Иоганн Вольфганг фон Гёте, подобно Александру Сергеевичу Пушкину в России, стал подлинным «солнцем» немецкой культуры.

«Под знаком Девы» – астрологическая символика связывает с этим знаком такие качества, как ясность ума и неистощимые возможности.

«Юпитер» – планета дневная и самая большая в Солнечной системе (Гёте – самая большая «планета» немецкой литературы), он является астральным прообразом владыки античных богов (о значимости античных традиций для Гёте будет сказано позже), и считается, что родившиеся под его знаком приветливы, доброжелательны и дружелюбны.

«Венера» в астрологии числится женской планетой, склонной к радости и гармонии, окрыляющей фантазию, влекущей к чувственной любви. «Меркурий», среди всего прочего, служил олицетворением безбедного существования и считался изобретателем лиры, а «Сатурн» и «Марс», каждый по-своему выступающие вестниками несчастья, в данном случае были нейтрализованы.

Как удастся убедиться, всё перечисленное в этом астрологическом комплексе подтвердится в свойствах личности и в творческих устремлениях Гёте: ясность ума и неистощимые возможности, приветливость, доброжелательность и дружелюбие, жизнелюбие и гармоничность мироощущения, вольный полет художественной фантазии и склонность к утехам любви, хорошо обеспеченная жизнь... и самое главное – неутомимое творчество на протяжении многих десятилетий.

В соприкосновение с тем, что стало впоследствии главным делом жизни, Гёте входил с детских лет.

Во-первых, этому так или иначе способствовало его ближайшее окружение. Во Франкфурте-на-Майне с 1863 года существует Дом-музей Иоганна Вольфганга фон Гёте – дом, в котором он родился и провел отроческие годы. Здесь размещена библиотека его отца, насчитывающая свыше двух тысяч томов (!), и понятно, что мальчик пользовался ею с тех пор, как научился читать.

И во-вторых, в Гёте очень рано проснулось влечение к словесности. Начиналось оно с того, с чего в незапамятные времена начиналась литература вообще – с бессознательного устного творчества в одном из самых древних жанров. Для своих маленьких приятелей он выдумывал сказки, которые их очень увлекали и в которые они полностью верили. В связи с этим Гёте сделал позже любопытное наблюдение.

Эти мальчики ничего так не любили, как слушать сказки, которые я тут же сочинял, и больше всего наслаждались, если рассказ вёлся от первого лица; видно, их радовало, что со мною, их сверстником, могли случаться такие чудеса. Примечательно, что они ни на минуту не задавались вопросом, откуда у меня бралось время для этих приключений и дальних странствий, хотя отлично знали, как я был занят и когда и где бывал. Следовательно, сами себя они обманывали больше, чем я их.

(«Из моей жизни. Поэзия и правда»)

Со временем Гёте понял механизм подобной иллюзии, говоря о «дерзости, с которой поэт властно и гордо высказывает самое невероятное, требуя, чтобы все признавали доподлинно существующим то, что ему, творцу вымысла, по какой-то причине представилось вероятным».

Но уже тогда, в далёком детстве он интуитивно почувствовал «власть» над воображением окружающих и через него – над человеческими душами. И уже тогда он постепенно осознал в себе тот дар, который выделял его среди сверстников...

1. «БУРЯ И НАТИСК»

Первое стихотворение Гёте появилось в печати в 1766 году. Произошло это без его ведома, по инициативе сторонних людей. И то, что они посчитали возможной и необходимой такую публикацию, говорит об определённом признании и позволяет исчислять с этой даты время самостоятельного творческого пути поэта.

Тогда же в его лирике начинают вызревать те мотивы и настроения, которые позже в общественном сознании начнут соотноситься с принципами литературного движения «Буря и натиск» (*“Sturm und Drang”* – произносится «штурм унт дранг», в то время как производное от первого из этих слов в русской традиции читается: штюрмер, штюрмеры).

Поначалу признаки этого движения заявили о себе в бурном кипении искренних, открытых чувств, в их свежести и непосредственности. Через пылкий юношеский порыв и эмоциональную раскрепощённость изливалось горячее биение жизни и по-своему передавалось открытие мира выходящим на его арену молодым поколением.

Как раз с этого и начиналось активное обновление немецкой литературы, что в частности выразилось в освобождении поэтического языка от господствующих условностей, в насыщении его напористой энергией и оборотами живой разговорной речи. Вот почему видный гётевед Н.Вильмонт имел право утверждать: *«В его стихах немецкая поэзия впервые заговорила на непринужденном языке простых и сильных человеческих чувств».*

Законченные результаты это устремление дало к началу 1770-х годов.

*Как всё ликует,
Поёт, звенит!
В цвету долина,
В огне зенит!*

*Как эту радость
В груди вместить! –
Смотреть! и слушать!
Дышать! и жить!
(«Майская песня»)*

Эти стихи можно считать манифестом восходящей юности, переживающей весну жизни. Горение души и переполняющий её восторг переданы краткой, сильной строкой и обилием восклицательных знаков.

Горячо пульсирующее жизнелюбие нашло для себя естественную форму воплощения в распространённых тогда жанрах анакреонтической поэзии.

Приверженность ей Гёте подтвердил позже в стихотворении «**Могила Анакреонта**», где в знак своего поклонения перед памятью далекого предшественника, он изъясняется античным слогом.

*Чью здесь гробницу украсили жизнью зеленой и звонкой
Боги? – Под этим холмом Анакреонт опочил.*

Анакреонт близок ему наслаждением жизнью, упоением её радостями. Но Гёте часто обогащает анакреонтику, выводя её в пространство социума, воодушевляя привычный строй образов идеалами братства и вольности. Именно такой смысловой тональности поэт часто подчиняет излюбленный им жанр студенческой застольной.

*В хороший час, согреты
Любовью и вином,
Друзья! Мы песню эту
О дружестве споём!
Пусть здесь пирует с нами
Веселья щедрый бог,
Возобновляя пламя,
Что он в сердцах возжѣг!*

*Нет большего богатства,
Чем дружбы естество.
Вкушайте радость братства,
Свободы торжество!
Как весел голос хора,
Как в лад сердца стучат,
И мелочные ссоры
Наш пир не омрачат.*

*Нам подарили боги
Свободный, ясный взор.
Выводят нас дороги
На жизненный простор.
Идем всё дальше, дальше
Под вольности мотив,
От глупости и фальши
Себя освободив.*

*И с каждым нашим шагом
Бескрайней этот путь.
В очах горит отвага,
Стучит веселье в грудь.
Пусть мир перевернется –
Всё выдержат сердца:
Ведь дружба остаётся
На свете до конц*
(«Песнь содружества»)

Перед нами яркий пример стремительного переключения исходной вакхической настроенности («Веселья щедрый бог» – Вакх) в гимническое провозглашение идеи прочно спаянного сообщества единомышленников («Нет большего богатства, // Чем дружбы естество»), устремлённых к высоким целям («Выводят нас дороги // На жизненный простор») под эгидой светлого разума («От глупости и фальши // Себя освободив») и с твердой верой в будущее.

«Песнь содружества» с характерным для неё энтузиазмом молодости и радостным ощущением мира, распахнутого перед разумным и деятельным человеком, написана в 1775 году. Верность такой анакреонтике Гёте сохранил практически на всём протяжении своего творческого пути. Вновь и вновь появляются у него бодрые, энергичные, жизнеутверждающие пиршественные гимны. Вот, к примеру, «За-стольная» 1802 года.

*Дух мой рвётся к небесам
В заблужденье странном:
Не пуцусь ли я и впрямь
В путь по звёздным странам?
Нет, хочу остаться здесь,
В мире безобманном,
Чтобы пить вино и петь,
И звенеть стаканом!*

*Если ж кто-нибудь, друзья,
Спросит, что со мною –
Славно жить, отвечу я,
На земле порою.
И поэтому, клянусь
Честью и душою,*

*Никогда не разлучусь
С милою землею.*

*А теперь бокал полней
И побольше жажды,
О единственной своей
Думает пусть каждый.
Пью за ту, кого навек
Полюбил однажды,
За прекрасную мою
Пью подряд я дважды!*

*Бурной радости поток
Не могу сдержать я,
Не устану без конца
Дружбу воспевать я.
Постучится в дверь беда,
Мы скрепим объятья,
Солнце дружбы никогда
Не померкнет, братья!*

Сколько неостывающего воодушевления, а ведь поэту уже за пятьдесят! В том же духе написаны «*Ergo bibamus!*» (Эрго бибáмус, лат. «А посему выпьем!», 1810), «Привыкнешь – не отвыкнешь» (1813) и множество анакреонтических стихов «Западно-восточного дивана» (1819), завершённого семидесятилетним Гёте.

Возвращаясь к дням его юности, последуем за ним в Страсбург, куда он приехал в 1770 году и где сблизился с теми, кто составил одну из важнейших региональных групп движения «Буря и натиск». То были И.Гердер, Я.Ленц, Ф.Клингер и др.

Общение с ними сыграло для Гёте роль своего рода катализатора. Вызревавшие в его творческой лаборатории художественные идеи развиваются с максимальной интенсивностью и получают окончательное формирование. Будучи одним из зачинателей «*Sturm und Drang*», он в скором времени создал произведения, наиболее ярко выразившие суть этого движения.

Сам Гёте в те годы был живым олицетворением типичнейшего представителя «Бури и натиска». Один из штюрмеров (И.Гейнзе) описывал его в 1774 году (в разгар создания «Вертера») следующим образом: «*Красивый 25-летний юноша, с головы до пят воплощение гения, силы,*

мощи, сердце полное чувства, дух полный огня, с орлиными крыльями». С этим портретом перекликается и собственное ощущение поэтом особого подъема сил и творческого горения. Он скажет чуть позже:

*Какая жизнь во мне кипела,
Какой во мне пылал огонь!
(«Свидание и разлука»)*

Этот избыток сил и обжигающий пламень иногда провоцировал в молодом Иоганне Вольфганге, как и в других «бурных гениях», гордыню индивидуализма, соблазн возвыситься над людьми, эгоистически замкнуться в своём избранничестве. Но ему удавалось вовремя отрезвить себя, как делает он это устами богини поэзии в стихотворении **«Посвящение»**.

*«Едва ты воле подчинил свой нрав,
Едва взглянул прозревшими глазами –
Уже, в мечтах сверхчеловеком став,
Забыв свой долг, ты мнишь других глупцами».*

Возвеличить не себя лично, а человека вообще, подвинуть его на героическое служение людям, к высоким целям *«братьев повестей»* (фраза из того же «Посвящения») – вот о чём мечтал Гёте тех лет. В стихотворении **«Медлить в деянье...»** две строфы даны как резкое противопоставление двух типов жизнеотношения – рабское пресмыкание и гордая независимость духа.

*Медлить в деянье,
Ждать подаянья,
Хныкать по-бабьи
В робости рабьей,
Значит – вовеки
Не сбросить оков.*

*Жить вопреки им –
Властям и стихиям,
Не пресмыкаться,
С богами смыкаться,
Значит – быть вольным
Во веки веков!*

Категорически сопоставленный контраст двух жизненных позиций подчеркнут антитезой резюмирующих концовок (*«Значит – во веки // Не сбросить оков» – «Значит – быть вольным // Во веки веков!»*). Сильному, мужественному акценту произнесения соответствует чрезвычайно энергичный, отсекающе-рубленый стих (словно наотмашь).

Не может быть ни малейших сомнений в том, на чьей стороне симпатии автора. Более того, столь заострённым тоном как бы воочию декларируется: *«Кто не с нами, тот против нас»*.

Подобный запал внутренне содержал в себе задатки революционной настроенности. И действительно, молодых людей штюрмерского образа мыслей обуревала жажда немедленного и кардинального переустройства немецкой жизни.

Средством решения проблем объявлялась борьба. Желаемое требовалось взять штурмом, *«бурным натиском»* (так Гёте перефразировал название драмы Клингера «Буря и натиск», давшей имя всему движению).

Отсюда всего шаг до открытого бунтарства. Причины его коренились в резко выраженном недовольстве существующим порядком вещей. Персонаж пьесы **«Клаудина»** гневно вопрошает:

Где у вас подходящая для меня арена жизни? Ваше мещанское общество мне невыносимо! Пожелай я трудиться, я буду рабом; пожелай веселиться – буду рабом. Разве тому, кто хоть чего-нибудь стоит, не лучше уйти на все четыре стороны?..

И этот персонаж бросает вызов обществу, выбрав себе судьбу благородного разбойника. Позже аналогичный жизненный выбор станет сутью драмы с демонстративным названием «Разбойники» – пьеса не без влияния И.Гёте написанная Ф.Шиллером, младшим его собратом по движению «Буря и натиск».

Именно на этот путь вступает и главный герой трагедии **«Гёц фон Берлихинген»** (1771). Показательно, что молодой драматург материалом для своей пьесы избирает события, происходившие в преддверии Крестьянской войны в Германии XVI века, которая по тем временам представляла собой настоящую революцию.

В разработке сюжета он опирался на жизнеописание Гёца фон Берлихингена, написанное им самим в 1557 году (Гёц – уменьшительное от Готфрид). Свободно интерпретируя канву исторических фактов и при необходимости идеализируя реального Гёца, автор моделировал

в нем подобие *«бурного гения»* – личности энергичной, волевой, могучей, способной с мечом в руках восстать против несправедливости.

Полное название трагедии: «Гёц фон Берлихинген с железной рукой». Действительно, в одном из сражений он потерял правую руку и, заменив её перчаткой из металла, продолжал принимать участие в многочисленных войнах. Вводя упоминание об этом в заглавие пьесы, Гёте хотел не столько отметить легендарную подробность, сколько придать герою ореол особой твердости и отваги.

Мужество Гёца носит отчасти специфический оттенок. Ведь он, что называется, из *«рыцарей большой дороги»*, время от времени промышляет грабежом. Есть в нём что-то от крупного хищника и намеки на это проскальзывают в тексте неоднократно.

Люди его круга (понятно, что приставка *фон* в его имени означает принадлежность к дворянскому сословию) бросают ему упрек: *«Ты смотришь на князей, как волк на пастухов»*. Человек из отряда Гёца, рассказывая об одном нападении, приводит характерную деталь.

Скачем мы ночью через лес и видим – пастух пасёт свое стадо. Вдруг, откуда ни возьмись, пять волков, да как примутся за овцу. Тогда господин наш засмеялся и сказал: «Это к добру».

Но для Гёте отмеченное ничуть не знак «волчьей морали». Это заострённо выраженный вызов морали официальной, сковывающей и насквозь фальшивой. По его словам, он стремился изобразить *«прекрасного, благомыслящего человека, который в смутное время решает подменить собою исполнительную власть и закон»*.

Гёца вынуждают к этому те отвратительные порядки, которые устанавливаются вокруг. Он с горечью говорит: *«Приходит время обмана, ему дана полная свобода. Негодяи будут править посредством хитрости, а честные попадаться в их сети»*.

Жена Гёца лаконично подтверждает: *«Мир – темница»*. И суть трагедии сводится к тому, что благородная, отважная душа запуталась в этом скверном мире с его кознями и подлостью, герой пытается отстоять свои принципы и погибает в неравной борьбе.

Бунтарству идейному в произведениях раннего Гёте сопутствовало бунтарство чисто литературное. На место приглашенной «кабинетной» манере эпигонов классицизма приходит открытость выражения, эмоциональная напряженность, бурная патетика.

Неоценимую роль в художественном раскрепощении сыграло знакомство с наследием Шекспира, который отныне и навсегда стано-

вится кумиром Гёте. В одной из своих статей об английском драматурге он вспоминает: *«Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорождённый, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение. Я чувствовал, что моё существование умножилось на бесконечность; всё было мне ново, неведомо...»*

И, подтверждая огромное воздействие Шекспира (всё в нём *«поражало и потрясало меня»*), Гёте делает признание в любви: *«Шекспир, друг мой, если бы ты был среди нас, я мог бы жить только вблизи от тебя!»*

Многому учился у него молодой автор – полноте охвата бытия в его многообразии и противоречиях, созданию произведений искусства путём напряженнейшего интуитивно-спонтанного переживания жизни и, наконец, свободе драматургического развёртывания и построения литературной формы.

В отношении драматургии шекспировское особенно ошутимо в трагедиях «Гёц фон Берлихинген» и «Фауст» с характерными для них обилием действующих лиц, резкими перебивами сценического ритма и стремительным перемещением сюжета во времени и пространстве.

В чём-то ученик иногда даже «превосходит» учителя. К примеру, по части мгновенных перебросов действия из одного места в другое он подчас предвосхищает «кадровый монтаж» кинематографа.

Допустим, в «Гёце» чередование таких кратчайших эпизодов происходит до 4–5 раз на двух соседних страницах текста (один из подобных моментов представлен следующей цепочкой: «Лагерь – Якстхаузен (замок Гёца) – Лагерь – Горы и лес – Поляна»).

В «Фаусте» это дополняется непрерывной сменой слога и метра, а также созданием исключительно многолюдных сцен, рисующих пеструю толпу персонажей через калейдоскоп отдельных реплик и мини-диалогов (в качестве иллюстрации можно привести сцены «У ворот» и «Вальпургиева ночь»).

Максимализм социально-нравственных устремлений и связанные с этим бунтарские настроения заметно затронули и первый роман Гёте – **«Страдания юного Вертера»** (1774). Он вложил в это повествование много личного, им самим пережитого, соответственно чему наклонности, свойственные его штюрмерской юности, заявили здесь о себе со всей определённойностью.

Для подтверждения обратимся к фрагментам письма одного из современников, дающего портрет Гёте ещё до его работы над романом: *«Он одарён различными талантами, это человек подлинно гениальный*

и притом с характером. Его воображение необыкновенно пылко... Он порывист во всех своих проявлениях... Его образ мыслей благороден. Свободный от предрассудков, он поступает, как ему вздумается, не заботясь о том, нравится ли это другим».

Сопоставим этот эпистолярный портрет с тем, что говорит о себе гётевский Вертер.

Часто стараюсь я убаюкать свою мятежную кровь; недаром ты не встречал ничего, переменчивей моего сердца! Милый друг, тебя ли мне убеждать в этом, когда тебе столько раз приходилось терпеть переходы моего настроения от уныния к необузданным мечтаниям, от нежной грусти к пагубной пылкости!

«Мятежная кровь» сказывается в импульсивности реакций и неустойчивости психики, что влечет за собой резкие перепады настроений и склонность к крайностям в суждениях и поступках, последним следствием чего стало самоубийство героя.

Эта противоречивость натуры делает Вертера «мятущимся мучеником» (так он называет себя в прощальном письме к Лотте) или «мятежным мучеником» (как определял его наш Пушкин).

Глубинная причина мучений Вертера лежит именно в собственном ему юношеском максимализме. К примеру, он чрезвычайно, по-гамлетовски критичен к окружающей его жизни.

Удел рода человеческого повсюду один! В большинстве своем люди трудятся по целым дням, лишь бы прожить. Вот оно, назначение человека! Я теряю дар речи, когда вижу, что всякая деятельность сводится к удовлетворению потребностей, в свою очередь имеющих только одну цель – продлить наше жалкое существование.

Разумеется, в этой сентенции есть доля истины, и между строк прочитывается стремление определить для себя более высокое назначение, но не слишком ли просто, одним взмахом пера зачёркивается привычный жизненный уклад человечества?

Неприятие той жизни, которой живёт большинство, распространяется у Вертера и на те качества, которые составляют так называемое благоразумие. Возводя на пьедестал тех, кто не соответствует нивелирующему стандарту обывательских мерок, он набрасывается на тех, кого обычно именуют положительными людьми и готов к самым парадоксальным суждениям на этот счёт.

Для всего у вас готовы определения: это хорошо, а то плохо, это умно, а то никуда не годится... Вы, благонравные люди, хулите пьяниц, презираете безумцев и, подобно фарисею, благодарите Господа, что Он не создал вас подобными им.

Я не раз бывал пьян, в страстях своих доходил до грани безумия и не раскаиваюсь, ибо в меру своего разума постиг, почему всех выдающихся людей, совершивших нечто великое, издавна объявляли пьяными и помешанными.

Но и в обыденной жизни несносно слышать, как вслед всякому, кто отважился на мало-мальски непредусмотрительный поступок, непременно кричат: «Да он пьян! Да он рехнулся!»

Не стыдно ли вам, так называемые трезвые люди и мудрецы!

Теперь проследим, как под воздействием подобных этических установок складывается траектория вхождения Вертера в систему реальных общественных отношений. При своих способностях он мог бы со временем рассчитывать на весьма серьёзное положение. Его ценят незаурядные люди, в том числе из самых высокопоставленных, о чём он сообщает другу не без удовольствия.

Министр с давних пор ко мне расположен и давно уже настаивает, чтобы я занимался каким-нибудь делом...

Я познакомился с графом К. И что ни день, то всё сильнее почитаю его: это большой, светлый ум, в его обхождении чувствуется столько ласкового дружелюбия! Он сразу принял во мне участие, с первых же слов увидев, что мы понимаем друг друга и что не с каждым можно так говорить, как со мной...

Здесь находится князь, который весьма ценит моё общество; он пригласил меня провести в его владениях лучшую весеннюю пору...

Наследный принц прислал мне на прощание двадцать пять дукатов с запиской, растрогавшей меня до слёз.

Разумеется, было и другое. Это и посланник, в ведомстве которого начинал служить Вертер и о котором он говорит: «Такого педантичного дурака мир ещё не видел». Это и окружение посланника: «Какая борьба мелких честолюбий, все только и смотрят, как бы обскакать друг друга хотя бы на полшага – дряннейшие и подлейшие страсти в самом неприкрытом виде».

И при достаточном паритете плюсов и минусов, Вертер уже не хочет замечать хорошего, он склонен раздувать в себе огонь недовольства и изливать жёлчь по любому поводу.

Уже неделю у нас стоит отвратительная погода, и меня это только радует; с тех пор как я здесь, не было ни одного погожего дня, которого бы мне кто-нибудь не испортил и не отравил. А теперь, когда льет дождь, когда метёт, морозит, тает, я думаю: что ж, под крышей не будет хуже, чем на улице, и наоборот – и мне становится легче.

Когда солнце встаёт утром и обещает ясный день, я не могу удержаться, чтобы не воскликнуть: вот Божий дар, который они постараются отнять друг у друга! Они всё отнимают друг у друга! Здоровье, доброе имя, радость, покой. И чаще всего по недомыслию, тупости и ограниченности, а послушать их – так с лучшими намерениями.

Да, можно сколько угодно говорить о рутине и дрызгах чиновного мира, о сословной спеси аристократов, указывающих Вертеру, как человеку бюргерского происхождения, подобающий ему «шесток», но всё-таки корень его разлада с окружающей жизнью крылся в нём самом, в его типично штюрмерской нетерпимости и в презрении ко всему обычному – разве не показательна в этом отношении его фраза об обществе «мелких людишек, кишащих вокруг»?

Расплатой за сложный, неуживчивый характер стали несостоявшаяся карьера и полное разочарование. Это, вернувшись в родные места, приходится с горечью приходится констатировать и самому Вертеру.

Тогда, в счастливом неведении, я рвался в незнакомый мне мир, где чаял найти столько пищи для сердца, столько радостей, насытить и умиротворить мою алчущую, мятущуюся душу. Теперь, мой друг, я возвратился из дальнего мира с тяжким бременем несбывшихся надежд и разрушенных намерений.

«Гёц фон Берлихинген» и «Страдания юного Вертера» стали вершинами литературы «Бури и натиска». Чрезвычайно много значили они и для самого Гёте, для его писательского самоутверждения. В чём же это состояло?

Основным жанром штюмеров считается драма, и он первым дал её яркий, типичный образец. Для своего времени это было совершенно новым словом в немецкой драматургии: избрав для себя прототипом исторические хроники Шекспира, Гёте в национально самобытной форме воссоздал широкую панораму событий в их масштабном охвате, передав через бунтарские умонастроения прошлого политическую ситуацию насущной современности. Поэтому закономерно, что с «Гёца», написанного в 1771 году, началась его писательская известность в Германии.

И столь же закономерно, что роман о Вертере, созданный в 1774 году, принёс молодому автору, всеевропейскую славу. Такого широкого читательского интереса не вызвало впоследствии ни одно другое произведение Гёте – эта вещь стала настоящим бестселлером XVIII века, бестселлером в лучшем смысле этого слова.

Свидетельство невероятного успеха – появившиеся тогда многочисленные инсценировки и подражания или такой чисто внешний момент, как вошедший в моду костюм героя (синий фрак, жёлтый жилет, высокие сапоги с отворотом).

Известны многочисленные случаи, когда молодой человек, следуя примеру Вертера, кончал жизнь самоубийством, оставив перед этим своей возлюбленной прощальное послание.

Примечателен и тот факт, что французский перевод «Вертера» стал настольной книгой семнадцатилетнего Наполеона. Как он утверждал позже, этот роман был прочитан им семь раз. И когда, завоевав Германию, он оказался в местах, где жил Гёте, его настоящим желанием было повидать высокочтимого автора, что и произошло.

Действие моей книжки было велико, можно сказать, даже огромно – главным образом потому, что она пришлась ко времени. Как клочка тлеющего трута достаточно, чтобы взорвать большую мину, так и здесь взрыв, происшедший в читательской среде, был столь велик оттого, что мир сам уже подкопался под свои устои, потрясение же было таким большим оттого, что у каждого скопился избыток взрывчатого материала – преувеличенных требований, неудовлетворённых страстей и воображаемых страданий.

Так Гёте объяснял причину небывалого успеха «Вертера». Примерно о том же писал позже и Т.Манн: «Казалось, будто читатели всех стран втайне, неосознанно только и ждали, чтобы появилась

книжка какого-то ещё неизвестного молодого немецкого бюргера и произвела переворот, открыв выход скрытым чаяниям целого мира».

Действительно, автору «Вертера» посчастливилось впечатляюще поведать о «скрытых чаяниях» своего поколения, раскрыв их через самоизлияния живо чувствующего юноши, через его стремление найти свое место в жизни, а также через то, что сам Гёте назвал «преувеличенными требованиями» и «воображаемыми страданиями».

Именно посчастливилось, поскольку на писателя снизошло тогда особое вдохновение – он создал роман за четыре недели, целиком отрешившись от внешнего мира, а в чём-то даже и от самого себя.

Вещь эту я написал почти бессознательно, точно лунатик, и, прочитав её для того, чтобы внести кое-какие изменения и поправки, сам изумился.

(«Поэзия и правда»)

То был совершенно спонтанный творческий акт, в котором Гёте выступал в качестве некоего медиума. Нечто подобное скажет позже И.Стравинский о своём знаменитом балете, сделавшем настоящую революцию в музыкальном искусстве начала XX столетия: *«Я слышал и записывал то, что слышал. Я – тот сосуд, сквозь который прошла “Весна священная”».*

Нет сомнения, что такие «аномалии» творческого процесса возникают только тогда, когда создаются творения, действительно вызванные острыми потребностями времени.

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что «Вертер» стал лучшим образцом эпистолярного романа, этого излюбленного жанра эпохи Просвещения. К столь высокой оценке, помимо самого содержания, побуждают и такие достоинства, как лаконизм, ёмкость, спрессованность изложения. Никакой довольно обычной в подобных случаях велеречивости, никакого многословия.

Жанр трактован оригинально – роман составлен только из писем самого Вертера («моноэпистолярный»), что позволило всецело сосредоточиться на происходящем в душе героя. И хотя здесь присутствуют обращения к адресатам (главным образом к другу Вильгельму), скорее приходится говорить о романе-дневнике, поскольку Гёте постоянно прибегает к приему квази-извлечений из писем, что прямо напоминает дневниковые пометы.

Писатель плетёт из них нить повествования очень искусно, живо и динамично – ведь такие «выдержки из писем» порой представля-

ют собой всего несколько слов. Например: *«Да, я только странник, только скиталец на земле! А чем вы лучше?»*

Касаясь «Страданий юного Вертера», необходимо упомянуть о важнейшем общеевропейском художественном направлении, опыт которого ощутимо воздействовал на литературу «Бури и натиска». Имеется в виду *сентиментализм*, в противовес рационалистическим склонностям времени утверждавший примат чувства, страсти. Вертер, человек чувствительной, легко ранимой души, не раз горячо обсуждает эту тему.

Та крупница разума, которой человек, быть может, владеет, почти или вовсе не имеет значения, когда свирепствует страсть и ему становится тесно в рамках человеческой природы.

На страницах романа иногда и в самом деле *«свирепствует страсть»*, приводя к ощутимо мелодраматическим акцентам. Узнав о том, что Вертер наложил на себя руки, маленькие братья Лотты спешат к умирающему.

В сильнейшей скорби упали они на колени возле постели, а самый старший, любимец Вертера, прильнул к его губам и не отрывался, пока он не испустил дух; тогда мальчика пришлось оттащить силой.

Сродни своему герою и автор, всеми силами стремящийся вызвать к нему глубокое сочувствие.

Я бережно собрал всё, что удалось мне разузнать об истории бедного Вертера – предлагаю её вашему вниманию и думаю, что вы будете мне за это признательны. Вы проникнитесь любовью и уважением к его уму и сердцу и прольёте слёзы над его участью.

Всё характерно в этих двух предложениях из предисловия к роману: и участие рассказчика в судьбе своего героя (*«Я бережно собрал...»*), и надежда на такое же участие со стороны читателя (*«думая, что вы будете мне за это признательны. Вы проникнитесь любовью...»*), и лексика трогательного изъяснения (*«бедный Вертер... прольёте слёзы»*).

В согласии с этикой сентиментализма у Гёте этих лет чувство всегда одерживает верх над рассудком. Яркое выражение эта принци-

пиальная установка получила в трагедии «Клавíго» (1774), написанной в один год с «Вертером».

Как и в пьесе «Гёц фон Берлихинген», Гёте воспользовался здесь чужим жизнеописанием. На сей раз это были только что опубликованные, но уже имевшие шумный успех «Мемуары» его старшего современника П.Бомарше.

В них французский писатель в частности описывает поездку в Мадрид для спасения чести сестры, обманутой журналистом Клавихо, не выполнившим обещание жениться на ней. В последних актах своей пьесы Гёте во многом отклоняется от первоисточника, в том числе вводя трагическую развязку.

«Импортируя» фабулу из Франции, Гёте заодно как бы наследует у этой страны, которая была родиной классицизма, и модель классицистской трагедии, основанную на борьбе личного и общего, чувства и долга. Но модель эту он преобразует на сентименталистский лад. Интересующее его столкновение *ratio* и *emotio* получает действенное выражение в коллизиях сюжета, суть которого состоит в следующем.

Даровитый молодой человек из провинции, появившись в Мадриде и приносившись к требованиям придворной жизни, неустанными трудами добивается видного положения и имеет возможность достичь ещё большего.

Только что он был в высшей степени увлечен Мари Бомарше, молоденькой француженкой, не имеющей за собой ничего, кроме доброй души и привлекательной наружности. Клавиго обещал жениться на ней, но теперь в своих честолюбивых помыслах избегает её.

Девушка в отчаянии зовёт на помощь брата из Франции. Тот принуждает Клавиго вернуться к Мари и дать повторное обещание жениться. Но Карлос, друг Клавиго, убеждает его не придавать особого значения вопросам так называемой порядочности и повторно нарушить обещание.

Мари, не вынеся треволнений, умирает. Клавиго возле её тела осыпает себя проклятиями, а Бомарше в порыве мести смертельно ранит его.

Как видим, главный герой мучительно мечется между подмывающими его тщеславными намерениями, с одной стороны, а с другой – понятиями чести, долга, человечности вкупе с чувством любви к Марии, которое живёт в его сердце.

Кстати, в разработке этой дилеммы опять-таки присутствуют черты автобиографичности, слышатся отголоски душевной борьбы самого Гёте, который в молодости не раз покидал своих возлюблен-

ных, шёл на тяжелый разрыв с ними из боязни связать себя прежде, чем он встанет на ноги в творчестве.

В пьесе проблема выбора между чувством и соображениями карьеры поставлена со всей остротой, которая определяется прежде всего исключительной противоречивостью характера главного героя. Клавиго не лишён благородства, но только до известного предела.

Он может откровенно объяснить происшедшее с ним и искренне покаяться в своей неблаговидности, как делает это перед Бомарше: *«Мой поступок с вашей сестрой непростителен. Меня совертило тщеславие. Я боялся этой женитьбой погубить свое положение, свои виды на будущее».*

И он же может с таким же рвением отыскивать аргументы для самооправдания: *«Разве я обязан быть несчастным лишь потому, что какая-то девушка любит меня?»* Его неотступно влечёт соблазн продвижения по служебной лестнице.

Для меня смысл жизни – это двор... Как радостно мне оглянуться на путь, пройденный мною! Я любим первыми людьми королевства, за мои знания я удостоился чести занять высокий пост. Всё это подхлёстывает меня!.. Выше! Выше! Но на это надобны усилия и хитроумие!

«Хитроумие»? Да, это не оговорка. Для достижения своих честолюбивых замыслов Клавиго готов практически на любые средства. Однажды он говорит другу: *«Сейчас самое главное – сделать так, чтобы новый министр не мог без нас обойтись... а мы умеем кланяться и пустословить».*

Друг этот – Карлос, целиком вымышленное лицо. Гёте ввёл его в качестве основного выразителя рассудочного подхода к жизни (*«Я хотел, чтобы в Карлосе здравый смысл ополчился на страсть, на чувство и на гнёт взятых на себя обязательств»*). Его аргументация неотразима в своей жёсткой логике холодного расчёта.

Клавиго. *Я не могу избавиться от мысли, что бросил Мари, обманул её... Я в самом деле любил её, она владела моими помыслами, и я, припав к её стопам, клялся ей, клялся себе, что так будет вечно, что я мечтаю принадлежать ей безраздельно, как только добьюсь положения в обществе... А теперь, Карлос!*

Карлос. *За долгий срок любая женщина может прискучить... Ты любил её – это было естественно, ты обещал на ней жениться –*

это была глупость, но если бы ты сдержал слово – это было бы безумием.

Испытанным оружием служит Карлосу уничтожающая ирония. Когда Мари, которая по-прежнему любит Клавиго, прощает его и готова соединить с ним жизнь, Карлос убеждает его отступить и рисует красочную картину того, что будет, если он не пойдет на такой шаг.

Как это могло произойти? – будут спрашивать друг у друга жители Мадрида. Как это могло произойти? – станут удивляться при дворе. Она бедна, без всякого положения в обществе. Если бы не её интрижка с Клавиго, никто бы о ней и слыхом не слыхивал. Возможно, она мила, приятна в общении, неглупа, но разве из-за этого женятся?

В этом остроумии прожжённого циника, ни в грош не ставящего зов чувств и понятия чести, уже закладывались контуры «мефисто» – того самого «мефисто», которое станет внутренней пружиной будущего «Фауста».

И именно Карлос, так заботящийся о продвижении Клавиго, подтверждает библейское изречение «Дорога в ад устлана благими намерениями». Он становится злым демоном любящих и виновником их гибели.

Сентиментализм, о котором идёт речь, обнаруживает себя в водовороте эмоций на кульминациях сценического действия. В этом отношении показательна реакция Бомарше на повторное отступничество Клавиго.

Мари! Мари! Он предал тебя! А я стою здесь. Куда? Что?.. Жажда мести огнём пылает в моей груди... Я алчу его крови! Возмездие!.. К дьяволу шагу! Не надо оружия! Вот этими руками я задушу его!.. Я пойду по его следу, зубами вопьюсь в его тело, узнаю вкус его крови!

Вот так – на пределе форсированной экспрессии (текст испещрен восклицательными знаками), с бурной патетикой, почти переходящей грань. Похоже, что именно подобной манерой вдохновлялся А.Островский, создавая образ актера Несчастливцева в пьесе «Лес», переводя её в полукомедийную плоскость. Припомним для

сравнения, как Несчастливцев вступает перед купцом за обманутую им женщину.

Ты, презренный алтынник!.. Не перебивай меня! Благодарю Бога, что у меня ещё есть капля терпения! Горе тебе, если его не будет!.. Что он говорит? Что он смеет говорить?.. Боже великий! И он жив ещё? Я ещё не убил его?

Говоря о тех, кто шел вслед за Гёте, необходимо упомянуть Ф.Шиллера, который, будучи моложе своего будущего друга, пришёл в большую литературу десятилетием позже. В 1780 году он выступил на театральных подмостках как раз в роли Клавиге, и бурный темперамент этой трагедии явно воздействовал на него, что отчётливо заметно, к примеру, в пьесе «Коварство и любовь». А «Гёц» своим бунтарским запалом несомненно предвосхищал шиллеровских «Разбойников».

Таким образом, можно сказать, что в некотором роде Гёте прогнозировал творческий потенциал своего будущего единомышленника, которому было суждено было завершить эволюцию «Бури и натиска».

Самого Гёте отзвуки этого движения сопровождали ещё долгое время и самым сильным из них стал «Эгмонт», что вовсе не случайно, поскольку замысел трагедии возник ещё в 1775 году, хотя завершение работы над ней растянулось до 1787-го.

В главном герое Гёте воплотил свой идеал человека самых высоких достоинств. Впоследствии он скажет об Эгмонте, что его «человеческое и рыцарское величие восхищало меня» – таким воспринял молодой драматург это историческое лицо, ознакомившись с различными описаниями и свидетельствами.

Но вдобавок он вдохнул в образ немало из того, к чему побуждали потребности актуального общественного состояния, в чём откровенно признавался: «Я придал ему необузданное жизнелюбие, безграничную веру в себя, дар привлекать сердца, а следовательно и приверженность народа... Личная храбрость – тот фундамент, на котором зиждется всё его существо. Он не ведает опасностей и смело идёт навстречу величайшей из них – смерти» («Поэзия и правда»).

Таким же хотел бы видеть Гёте тех лет и своего современника. Но ещё важнее то, что вокруг этой фигуры он завязывает проблемный узел произведения, нацеленный на анализ форм правления: какой бывает и какой должна быть власть. Сопоставляются два полюса – граф Эгмонт (власть либеральная, республиканского типа) и герцог Альба (власть авторитарно-деспотическая). И есть некая равндей-

ствующая – Маргарита Пармская, сестра испанского короля Филиппа II, правительница Нидерландов, где происходит действие пьесы.

Люди отзываются о ней с почтением: *«Она умна и во всём знает меру»*. И в самом деле, Маргарита действует гибко, осмотрительно, умело используя компромиссы, и понимает всю относительность возможностей тех, кто находится у кормила власти.

Мало значим мы, сильные мира сего, в волнах житейского моря. Нам кажется, что мы властвуем над ними, а они возносят и низвергают нас, подхватывают и несут то в одну, то в другую сторону.

Не с подачи ли гётевского «Эгмонта» эту мысль о достаточно скромной значимости власть имущих для исторического процесса будет развивать самым активным образом Л.Толстой в романе «Война и мир»?

Ту же тему продолжают раздумья Маргариты Пармской о смуте и бунте, что бушевали в стране совсем недавно. В ответ на упрёк помощника, что он в отличие от неё предвидел это, она отвечает: *«Я тоже многое предвижу, но ничего не могу предотвратить»*.

Стремясь подчеркнуть незаурядный ум правительницы, Гёте вкладывает в её уста немало примечательных суждений. Одно из них касается опять-таки власти, её притягательности: *«Для того, кто привык повелевать и каждый день держит в своих руках тысячи людских судеб – сойти с престола всё равно, что сойти в могилу»*.

Альба, присланный в Нидерланды испанским королём Филиппом II вместо отстранённой от дел Маргариты Пармской, сторонник крайних мер, чисто силового воздействия на подвластных ему, и своё главное оружие видит в том, чтобы наводить страх и ужас. Судя по словам Эгмонта, особенно опасен он тем, что *«любого готов обвинить в богохульстве, в оскорблении короля, ибо тут, на основании закона, можно колесовать, сажать на кол, четвертовать и предавать сожжению»*.

Полную противоположность ему являет Эгмонт, который по своему статусу являлся наместником Фландрии, богатейшей части Нидерландов. Он обрисован драматургом так, что вызывает одинаковое восхищение в любой своей ипостаси – как отважный воин, государственный муж, любящий человек.

При первом же упоминании о нём становится ясно, что речь идёт о личности выдающейся. Солдат из его войска выигрывает состоя-

зание в стрельбе, и когда его хвалят, сравнивая с Эгмонтом, он отвечает: *«Куда мне до него, я – так, мелкая сошка. Никто на свете лучше Эгмонта не стреляет»*. За ратные подвиги в народе его называют великим.

Свои грани в обрисовке достоинств Эгмонта даёт раскрытие его отношений с Клерхен, девушкой из народа. В разговоре с матерью она произносит: *«Все провинции его боготворят»*.

Эта комната, этот домик – рай с тех пор, как здесь живёт любовь Эгмонта... Подумай, матушка, ведь он – великий Эгмонт. А когда приходит ко мне, до чего же он добрый, ласковый! Он не помнит ни о своей доблести, ни о своём сани! Подле меня он только человек, только возлюбленный и друг.

И мать подтверждает: *«Да, Эгмонт редкий человек, радостный, приветливый, открытый»*. Действительно, он поистине светочное существо и сознаёт в себе это: *«Я жизнерадостен, ко всему отношусь легко, живу, что называется, во весь опор – это моё счастье, и я не променяю его на безопасность склепа»*.

Светочность и лёгкость натуры, стремительность жизненного ритма, открытость и прямодушные характера распространяются и на то, как он вершит дела – быстро, разумно и милосердно.

Секретарь. *Взяты под стражу шестеро – они повалили статую Пресвятой Девы. Капитан спрашивает, должен ли он их повесить, как вешал других богохульников?*

Эгмонт. *Устал я от этих казней. Высечь и отпустить во-свояси.*

Секретарь. *Среди них две женщины. Их тоже высечь?*

Эгмонт. *Пусть сделает им внушение и скажет, чтобы уби-рались поскорей.*

Секретарь. *Двое из ваших людей дурно обошлись с девушкой, дочерью трактирщика. Они подстерегли ее, когда она была одна и, конечно, не могла с ними справиться.*

Эгмонт. *Если она честная девушка, а они совершили насилие, их надо сечь три дня кряду, и если есть у них какое-то имущество, следует часть его отдать девушке на приданое.*

Как никто другой, Эгмонт способен обеспечить то, по части чего бюргеры провозглашают тост: *«За безопасность и покой! За сво-*

боду и порядок!» Поэтому народ хотел бы видеть его правителем Нидерландов. Таков вывод, вытекающий из дебатов о власти, разгорающихся в среде горожан с самого начала пьесы.

Нам нужен государь свободный и весёлый, как мы сами, пусть бы сам жил и другим жить давал... Почему все у нас привержены графу Эгмонту? Почему мы его чуть ли не на руках носим? Да потому что он желает нам добра, потому что весёлость, широта натуры и благожелательство у него на лице написаны, потому что нет у Эгмонта ничего, чем бы он не поделился с тем, у кого в этом нужда.

Средоточием и драматическим центром дискуссий о формах правления становится диалог Эгмонта и Альбы в IV акте, где в споре с фанатичным посланцем испанского короля Эгмонт решительно высказывается в пользу демократической власти и даже позволяет себе критику действий Филиппа II.

Разве добрая воля народа не самый лучший, не самый надёжный залог? Клянусь Богом, престол всего надежнее там, где все стоят за одного и один за всех... Король решился на то, на что не следовало бы решаться ни одному властителю – подорвать мощь народа, его дух, чувство собственного достоинства, унижить его, изничтожить – для того, чтобы удобнее было им управлять.

За эту смелость и за свои убеждения Эгмонт платит головой, оказываясь жертвой подлости и коварства. Идя на казнь, он призывает соотечественников с оружием в руках биться с притеснителями.

О, храбрый мой народ! Как море, что сокрушает твои плотины, так и ты круши тиранов злобных крепость! Гони их с несправедливо захваченной земли!.. За родину идите в бой! За благо высшее сражайтесь, за свободу!

Обращаясь к событиям двухвековой давности, Гёте явно рассчитывал на знание театральной аудиторией исторического контекста – знание, которое должно было пробуждать отчётливые ассоциации с актуальной тогда ситуацией кануна Французской революции и с характерным для тех лет революционным брожением мира в целом.

Дело в том, что Эгмонт был одним из первых вельмож страны, и жестокость испанских властей по отношению к нему (казнь и кон-

фискация имущества) подтолкнула нидерландцев к активным действиям. Начавшаяся война против Испании закончилась установлением независимой республики.

Таким образом, раскрытая драматургом ситуация явилась исходным пунктом Нидерландской революции конца XVI века, которая была в мировой истории первой буржуазной революцией.

«За благо высшее сражайтесь, за свободу!» – итоговая мысль и заключительный аккорд трагедии. Сознательность проведения этой идеи подтверждается следующим обстоятельством: автор категорически настаивал на том, чтобы спектакль шёл непременно с написанной к нему музыкой Бетховена, этого вдохновенного выразителя идеалов свободы.

У Гёте было несколько заветных идей, которые сопровождали его на протяжении всей жизни. Одна из них как раз и связана с понятием свободы. С этого ключевого для себя слова он, в сущности, начинал свой путь в искусстве – имеется в виду его первая историческая драма «Гёц фон Берлихинген».

Её главный герой, подобно Эгмонту, умирает с тем же словом на устах: *«Небесный воздух... Свобода! Свобода!»* Осажденный в собственном замке, за последней трапезой, он спрашивает своих людей:

Гёц. Когда кровь наша оскудеет в жилах и, как вино из этой фляги, польётся тонкой струей и наконец медленными каплями (выливает по капле остаток в стакан), что тогда будет нашим последним словом?

Георг. Да здравствует свобода!

Гёц. Да здравствует свобода!

Все. Да здравствует свобода!

Вольница и готовность отдать за неё жизнь – вот что в конечном счете является жизненным кредо этих сорви-голов. И какой большой путь нужно было проделать, чтобы от этой начальной, чисто штюрмерской ступени прийти в «Фаусте» к неизмеримо более широкой, сугубо позитивной формуле: *«Народ свободный на земле свободной // Увидеть я б хотел...»*

Выразив это высшее своё мечтание в последнем монологе, Фауст восклицает: *«Мгновенье! // О как прекрасно ты, повремени!»* И, достигнув тем самым венца желаний, в согласии с дьявольским уговором в тот же миг испускает дух.

2. ЭПОХА КЛАССИКИ

Пережив мятежные годы «Бури и натиска», Гёте уже с середины 1770-х годов постепенно переходит на более умеренные позиции, к более сдержанному и спокойному тону художественного высказывания. Теперь он отказывается от противостояния с миром, ищет путей позитивного контакта с ним.

Позже писатель скажет, что был *«по природе своей склонен к примирению»* и более того – придёт даже к такой точке зрения: *«В нашем мире всё непримиримое кажется мне совершенно абсурдным»*. И со временем тенденция эта в его мировоззрении нарастала.

Вот почему, когда читаешь написанную в преклонные годы книгу «Поэзия и правда», повествующую о молодости автора, может возникнуть ощущение, будто никакого движения «Бури и натиска» не существовало и в помину, настолько всё здесь «откорректировано», сглажено и подано в призме жизневосприятия сугубо положительного и благонамеренного человека.

Показательна соответствующая эволюция гражданских взглядов Гёте. К 1790-м годам он совершенно отходит от бывшего радикализма, исключив какую-либо остроту в своих социальных воззрениях.

Теперь политическая критика, если и звучит в его устах, то выражается чаще всего в мягкой, доброжелательной форме, скорее в форме пожелания, чем порицания, как находим это в одной из многочисленных его эпиграмм.

*Стал повелителем тот, кто о собственной выгоде помнил –
Мы предпочли бы того, кто б и о нас не забыл.*

Пройдя уроки трагедий «Гёц фон Берлихинген» и «Эгмонт», Гёте укрепился в убеждении, что социальные преобразования необходимы и неизбежны. Однако довольно быстро он осознал неоправданность насильственного способа их реализации.

Теперь, наблюдая за событиями Французской революции, этого самого грозного катаклизма того времени, он утверждает в отрицательном отношении к подобным переворотам, склоняясь к мнению о несомненных преимуществах поступательного развития путем реформ и просветительских усилий.

От гражданского радикализма его особенно отталкивали два момента:

- во-первых, как он убедился, революции помимо бедствий разного рода выносят на поверхность низменные инстинкты, и на таких

этапах в жизни начинают верховодить отнюдь не самые достойные люди (в полный голос об этом сказано в комедии «Гражданин генерал», 1793);

- и, во-вторых, по понятиям Гёте, высокие лозунги, под прикрытием которых обычно совершаются все перевороты, никогда не совпадают с конечными результатами.

В сборнике новелл **«Разговоры немецких беженцев»** (1794) писатель аргументирует это на примере соотечественника, который какое-то время находился под французами во время оккупации: *«Он на себе испытал произвол нации, беспрестанно взывавшей к закону, и деспотические замашки тех, кто без конца разглагольствовал о свободе»*.

В **«Фаусте»** эта мысль развилась в суждение о революциях, которые сметают прежний режим, чтобы установить режим новый. Звучит оно из уст Мефистофеля, что заведомо сообщает высказыванию презрительно-уничтожительную окраску.

*Противны мне тираны и рабы.
Чуть жизнь переиначат по-другому,
Как снова начинают спор знакомый!
И никому не видно, что людей
Морочит тайно демон Асмодей.
Как будто бредят все освобожденьем,
А вечный спор их, говоря точней –
Порабощенья спор с порабощеньем.*

И в собственно художественном плане Гёте постштюрмерского периода кардинально меняет отношение к недавно ещё отвергавшейся системе академических канонов. Отныне он вовсе не находит их стесняющими, с видимым удовлетворением накладывает на себя узы определённых правил, сознательно ставит творческой фантазии достаточно жёсткие рамки.

На этой основе как раз и складывался к концу 1780-х годов так называемый *веймарский классицизм*. Свое наименование он получил ввиду того, что судьбе было угодно свести в эти годы в одном городе (то был Веймар) двух выдающихся художников слова – Гёте и Шиллера.

Закономерность возникновения данного явления подтверждается тем, что оба они шли к сходной цели независимо друг от друга, и на фазе обретения искомой истины с радостью ощутили близость творческих устремлений.

Внутренний смысл веймарского классицизма связывался с отходом от бунтарства «Бури и натиска», с идеей совершенствования общества путем улучшения нравов и воспитания гуманной личности, а также с желанием внести в умы, взбудораженные катаклизмами революционного времени, дух ясности, гармонии и уравновешенности.

С точки зрения происходивших перемен Гёте всегда с благодарностью вспоминал Шарлотту фон Штейн, которая была добрым гением его первого веймарского десятилетия, оказав на него самое благотворное воздействие во всех отношениях – от манеры поведения до упрочения строгой интеллектуальной дисциплины.

Исходные принципы нового направления Гёте и Шиллер нашли для себя в трудах выдающегося немецкого историка искусств И.Винкельмана (1717–1768), одного из основоположников эстетики классицизма эпохи Просвещения. Вслед за ним они признают образцом для себя античную культуру и вдохновляются сформулированным им принципом *«благородной простоты и спокойного величия»*.

У Гёте тех лет заметно стремление подняться над преходящим, будничным, прозаическим к безусловно значительному, возвышенному, непреходящему. Это порой привносит в его манеру черты созерцательной отрешённости и холодноватой отстранённости. С такой манерой более всего и связана легенда о Гёте-олимпийце.

Один из секретов «олимпийства» состоял в том, что поэт временами позволял себе как бы не замечать людских тягот и горестей, закрывая глаза на омрачающие жизнь моменты. Об этом в связи с возвращением на родину прямо говорится в стихотворении *«Ильменау»*.

*И пусть забуду, что и здесь, как там,
Обречены живущие цепям,
Что сеет селянин в песок зерно своё
И строит притеснителю жильё,
Что тяжёк труд голодный горняка,
Что слабых душит сильная рука.*

В русле веймарского классицизма соответствующую метаморфозу приобретает и стилистика. Изложение отличается рационалистической ясностью, форма – кристалличностью. Слог становится размеренным, стихотворная строка максимально протяжённой, причем пятистопный нерифмованный стих и «гомеровский» гекзаметр используется даже в вещах, написанных по следам событий современности (к примеру, в трагедии «Внебрачная дочь» и в поэме «Герман и Доротея»).

Точно так же произведения самой различной ориентации обнаруживают сходные приметы нормативной эстетики: минимальное количество действующих лиц, единство места и времени действия. Всё сказанное свое концентрированное выражение получило в стихотворных драмах **«Ифигения в Тавриде»** (1787) и **«Торквато Тассо»** (1790).

В первой из них находим полное соблюдение всех «стандартов» классицистского театра: так называемые три единства, мифологический сюжет, пятиактная структура. Тему, более всего известную по одноимённой трагедии Эврипида, Гёте трактует в соответствии со свойственной ему настроенностью этих лет.

Пьеса зовёт к успокоению духа, к благородству поступков, к мирному разрешению противоречий – разумно и гуманно, без насилия и крови. Кстати, с аналогичными устремлениями создавал в те же годы оперу того же названия К.Глюк, что дополнительно подтверждает закономерность подобных тенденций на данном этапе.

Высокий строй чувств и помыслов определил в драме Гёте строгость и уравновешенность изъяснения, неспешную обстоятельность повествования, что устанавливается с самого начала – с первого монолога Ифигении, написанного в нормах типично античного стихосложения.

*Под вашу сень, шумливые вершины
Священной многолиственной дубравы,
Как в храм богини, полный тишины,
Я и сегодня с трепетной душой
Вхожу, как в первый раз сюда входила...
Стою часами на кремнистом берегу,
Томясь душой по Греции любимой,
И вторят волны горестным стенаньям
Одними лишь раскатами глухими.
Увы тому, кто вдалеке от близких
Жить обречён! Ему печаль сдувает
С молящих губ все радости земные...*

Вот оно, «олимпийство» Гёте – о трагическом одиночестве человека, заброшенного роковой судьбой в чужие края, говорится очень спокойно, уравновешенно, величаво.

Параллельно древнегреческим аллюзиям в творчестве поэта веймарского периода не менее сильно заявили о себе римские увлече-

ния. К реликвиям этого города он испытывал особое пристрастие, что однажды выразил звучным восклицанием «*О Рим, ты целый мир!*».

В «Римских элегиях» некто говорит ему: «*Ты с восхищением глядишь на руины древних построек, // Бродит без усталы твой ум по священным местам*», что в том же сборнике подтверждено словами от себя – «*Теперь-то меня классический край вдохновляет*».

От римской поэзии и более всего от своего любимого Горация он перенимает такие притягательные для него качества, как выверенность мысли, уравновешенность духа и безусловный контроль интеллекта над эмоциями и побуждениями.

Передаётся этот тонус в творчески воспринятых жанровых моделях элегии, эпистолы (послания), эпиграммы, написанных в «больших» античных метрах и в соответствующей строфике (к примеру, многие эпиграммы представляют собой развёрнутое двестишие).

Глубокое знание Античности, почерпнутое в процессе ознакомления со всеми доступными печатными источниками, в ходе посещения музейных экспозиций и длительного пребывания в Италии (особенно продолжительного в Риме), наложило сильный отпечаток и на творчество Гёте послевеймарского периода. Достаточно назвать вторую часть «Фауста», до краёв наполненную мифологической атрибутикой и в отдельных сценах изложенную античным слогом (например, «Перед дворцом Менелая в Спарте»).

Веймарский классицизм стал для Гёте ядром и своего рода кристаллом его интерпретации позитивной программы эпохи Просвещения – эпохи, которой в основном и принадлежало его творчество. Среди опорных пунктов этой программы: категории гуманности, гармонии и оптимизма.

По поводу гуманности, которая вбирает в себя две другие категории, достаточно сказать, что в конечном счёте верх в произведениях Гёте почти всегда одерживают образы, несущие в себе идею добра и высоких нравственных устоев.

В отношении гармоничности важны два момента:

- во-первых, писателю явно импонирует горациевский принцип «*золотой середины*», адаптируемый к условиям эпохи;
- и, во-вторых, бальзамом души, целительным источником умиротворения и покоя рассматривается природа.

Об этом прекрасно сказано в стихотворении «**Ночная песня путника**», известном русскому читателю в переводе М.Лермонтова («Из Гёте», а в широком обиходе под названием «Горные вершины...»).

*Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного –
Отдохнешь и ты!*

Герои многих произведений Гёте этого времени находятся с природой в самом тесном общении (может быть, особенно это ощути-мо в романе «Избирательное сродство»), и она одаряет их несравнен-ными радостями.

Благодать, нисходящая от неё на душу, с одной стороны, вызы-вает поэтику символов и импрессионистических штрихов, а с другой – побуждает очеловечивать пейзаж, то есть находить в нём созвучное человеческим эмоциям и отношениям.

*Сверху сумерки нисходят,
Близость стала далека
В небе первая восходит
Золотистая звезда.*

*Всё в неверность ускользает,
Поднялась туманов прядь,
Сумрак тёмный отражает
Озерная сонно гладь.*

*Вот с восточного предела
Ожидается луна,
С ивой стройною несмело
Шутит близкая волна...*

(«Сверху сумерки нисходят...»)

Что касается оптимизма, то важен не только общий заряд бодрости и жизнелюбия, но и настойчивое стремление Гёте поддер-жать тех, кому привелось потерпеть жизненную катастрофу. Принци-пиально важный «рецепт» на этот счёт дан в «Фаусте».

*Справься с печалью,
Воспрянь, полубог!
Построй на обвале
Свой новый чертог.
Но не возле пролома,
А глубже, в груди,
Свой дом по-другому
Теперь возведи.
Настойчивей к цели
Насущной шагни
И песню веселья
В пути затайни.*

Желая вдохновить человека, поэт называет его полубогом и в напутствии ему призывает находить опору в самом себе, менее всего полагаясь на внешние обстоятельства (*«Построй на обвале // Свой новый чертог. // Но не возле пролома, // А глубже, в груди...»*).

На рассмотренных категориях базировались контуры самого характерного для творчества Гёте типажа. Это человек вполне земной, но с несомненной доминантой положительных качеств. Обычно он принадлежит к среднему слою общества, наделён широким кругозором, много знает и глубоко чувствует, отличается любознательностью и восприимчивостью.

Судя по мемуаристике Гёте, ему и в жизни посчастливилось встретить множество таких людей – умных, честных, добрых, даровитых, замечательных в том или ином отношении. Не менее часто присутствуют они и на страницах его беллетристики.

Писатель доброжелательно и с терпимостью принимает их такими, как они есть, вовсе не требуя от них соответствия некоему идеалу и желая видеть их *«не совершенными, но добрыми, не исключительными, но интересными и приятными»* (*«Разговоры немецких беженцев»*). А вот каким рисовался ему достойный молодой человек эпохи Просвещения.

Познания его были весьма обширны, ум, равно как и тело, развиты до совершенства, поведение же могло бы служить образцом – то было поведение человека, который ни на миг не забывается, но постоянно забывает себя ради других.

(«Разговоры немецких беженцев»)

То, что рисовалось воображению писателя, отнюдь не было только созерцаемой художественной иллюзией. Он стремился посредством слова деятельно утверждать желаемое. В этом ему, как и ряду других литераторов тех десятилетий, служил особый повествовательный жанр, вошедший в историю под названием *роман воспитания*.

Жанр этот получил распространение и в среде штюрмеров («Антон Рейзер» К.Морица, «Ардингелло и блаженные острова» И.Гейнзе), но только в творчестве Гёте времен классики он обрёл подлинную масштабность, став значительным памятником немецкой словесности.

Самым характерным образцом этой повествовательной формы можно считать роман **«Годы учения Вильгельма Мейстера»** (1796).

Натура главного героя, каким он обрисован писателем, наилучшим образом соответствует целям данного жанра, поскольку Вильгельм всем своим существом тянется к тому, чтобы познать мир и самого себя. Об этом он говорит: *«Достичь полного развития самого себя, такого, каков я есть – вот что с юных лет было моей смутной мечтой, моей целью»*.

И роман повествует о начальной поре жизни, об осознании своего «я», его потребностей и стремлений, о выборе жизненного пути, о становлении личности с её исканиями, заблуждениями и тягой к свету, добру, гармонии – то есть всё то, что и составляет обычно содержание романа воспитания.

Конечное назначение такого романа – очертить облик действительно достойного человека. Поэтому принципиально важной оказывается здесь вставная книга, названная очень симптоматично: *«Признания прекрасной души»*. В ней прямой параллелью к движению жизни Вильгельма рассказывается о судьбе женщины, которая как бы аккумулирует в себе лучшие черты человека Просвещения.

Не помню, чтобы с детских лет какое-либо чувство владело мною сильнее, нежели живой отклик на людские нужды, которые я видела повсюду. Глаза мои как бы самой природой назначены были обнаруживать повсюду и дитя, ещё не стоящее на ножках, и старца, уже неспособного держаться на ногах, и желание богатой семьи иметь детей, и невозможность для бедняков прокормить своих ребятишек.

При виде нищего в лохмотьях я вспоминала, сколько лишней одежды висит в шкафах моих близких; при виде детей, что чахли без

присмотра и заботы, мне приходила на ум та или иная женщина, которая томится от скуки, живя в холе и богатстве...

Воспитательный жанр в известной мере обязывает к назидательности, и эта дидактическая направленность своё законченное выражение получила в романе **«Годы странствий Вильгельма Мейстера»** (1821–1829).

Выпустив в свет предыдущий роман, Гёте писал Шиллеру: *«Судя по Вашему письму, мой роман нуждается в продолжении. Желание продолжить его у меня имеется. Оставлены для этого и нужные зацепки в самом тексте напечатанного романа».*

Приведенные строки косвенно свидетельствуют, насколько занимала писателя идея совершенствования человека и улучшения условий его жизни. В «Годах странствий» на сей счёт приводится масса всевозможных проектов, и роман во многом перерастает в трактат, воспевающий лучшие человеческие качества.

Сюжетно воспитательная функция акцентирована тем, что Вильгельм, продолжая познавать жизнь сам (*«Я пустился в путь затем, чтобы смотреть и мыслить»*), помогает вступить в жизнь и своему маленькому сыну.

И любопытно, что те из окружающих, кто не знает, что это его сын, высказывают предположение: *«Вы, очевидно, практикующий педагог, приставленный к мальчику, которого доверили вашему руководству, с тем чтобы вы уже в раннем возрасте показали ребенку все многообразие мира и привили ему верный взгляд и твёрдые правила».*

Примыкает к жанру романа воспитания и книга **«Поэзия и правда»** (1811–1833), самая большая и примечательная в серии мемуаров, имеющих одинаковый подзаголовок *«Из моей жизни»* (кроме неё в эту серию входят *«Путешествие в Италию»* и *«Французская кампания 1792 года»*). Вместе взятые, они составляют повествование о том, что происходило с Гёте и окружающим его миром на протяжении трёх с лишним десятилетий.

«Поэзия и правда» выделяется в этой автобиографической прозе не только объёмом. В сущности, перед нами настоящий роман, с той лишь разницей, что написан он на реальном материале собственной жизни, а название книги подразумевает следующее: *«правда»* – действительные факты жизни, *«поэзия»* – их истолкование.

Рассказывая о формировании человеческой индивидуальности в её взаимодействии с окружающим миром и под его многообразным воздействием, Гёте создаёт то, что В.Маяковский обозначил формулой

«о времени и о себе». Через пережитое, виденное и слышанное в детстве и юности он реконструирует чрезвычайно объёмную и насыщенную панораму немецкой жизни второй половины XVIII столетия.

При этом вовсе не чувствуется какой-либо горечи в отношении пресловутой раздробленности Германии тех времен – то, по поводу чего так часто сетуют в русской критической литературе. Напротив, каждая из земель, в которых приходилось бывать писателю, выступает в его восприятии со своими достоинствами и примечательными особенностями.

В анализе процесса созревания личности красной нитью проходит мысль об эффективности целеустремленного и настойчивого самовоспитания (кстати, выражение *красной нитью* ввел в общечеловеческий обиход как раз Гёте).

Резкие звуки заставляли меня содрогаться, вид болезни возбуждал во мне гадливость. Но ещё больше пугало меня головокружение, которое я всякий раз испытывал, глядя вниз с высоты. Эти мои недостатки я старался изжить.

Вечером, когда играли зóрю, я ходил около барабанов, от дробы и грохота которых у меня сердце готово было разорваться. Я поднимался в полном одиночестве на самую вершину соборной башни. Таким страхам и мученьям я подвергал себя до тех пор, пока со всем этим не свыкся.

Анатомия приучила меня переносить отвратительнейшие зрелища. Я посещал клинику и своего добился – всё это перестало выводить меня из равновесия. И против игры воображения я старался закалить себя. Мне удалось выработать в себе равнодушие к жуту и ужасам темноты, к кладбищам, к пребыванию ночью в церквях, я стал одинаково чувствовать себя и днём и ночью в любом месте.

Своего героя, человека высоких достоинств, Гёте искал чаще всего в близкой себе среде бюргерства. Сам он был отпрыском состоятельной семьи уважаемых горожан, и его родной Франкфурт-на-Майне, имевший с XIV века статус вольного города, располагал самыми основательными бюргерскими традициями.

Дед поэта по отцовской линии начинал портным, прадед был кузнецом. Дед по материнской линии носил фамилию Текстор, что говорит само за себя (немецкое *ткач*). Его чтили и внука называли тем же именем – Иоганн Вольфганг.

За два года до появления маленького Гёте он был избран шультгейсом Франкфурта-на-Майне, что означало быть главой города, и будущий поэт располагал возможностью два десятилетия общаться с этим замечательным человеком.

Имея такие корни, Гёте без каких-либо манифестов и программных заявлений верой и правдой служил своим творчеством третьему сословию, восхождение которого составляло ведущий движущий мотив той эпохи.

В бюргерстве, как и в крестьянстве, он видел основу нации, поэтому мог сказать: *«Падения тронов и царств меня не трогают; сожженный крестьянский двор – вот истинная трагедия».*

В существовании этого сословия Гёте выделял глубокий общечеловеческий смысл, ещё на заре Просвещения выраженный словами Вольтера *«Надо возделывать наш сад»* (повесть «Кандид», 1759). Эту идею со времён классики поэт разрабатывал настойчиво и многообразно. В *«Годах странствий Вильгельма Мейстера»* находим строки:

*За безудержным порывом
Радость, мудрость вслед идут;*

*Будь влюблённым, будь счастливым,
Но основа жизни – труд.*

В *«Фаусте»*, при всей его сложности и многомерности, важнейший вывод сводится к очень простой истине: смысл жизни состоит прежде всего в неустанной созидательной деятельности, в каждодневных трудах человеческих.

И длительный нравственный поиск, который ведёт главный герой трагедии, завершается обретением мысли, состоящей в том, что деяния для общего блага, работа каждого для всех – вот высокая необходимость и главное предназначение человека.

Настоящим гимном бюргерству стала поэма *«Герман и Доротея»* (1797). В форме бесхитростного сказа о том, как двое молодых людей нашли своё счастье, очерчиваются контуры положительного идеала, обретаемого в совершенно реальной, современной и притом самой широкой социальной среде.

Автор явно любит патриархальный уклад небольшого городка, потревоженного отзвуками Французской революции, любит степенной, основательной жизнью его обитателей, их домовитостью. Вот мать в поисках Германа идёт по своему саду.

*И, углубляясь в него, любовалась растением каждым
Да по пути поправляла высокие колья, на коих
Ветви покоились яблонь и груш, отягчённых плодами.
Несколько гусениц также сняла мимоходом с капусты –
Женищина с глазом хозяйским минуты зря не потратит.*

Как видим, Гёте говорит размеренно-эпическим античным слогом, что служит здесь средством возвеличения повседневного существования обыкновенного бюргера. В некотором роде он как бы подражает Гомеру – и в неспешной обстоятельности повествования, и в склонности к тщательному описанию деталей быта.

Используются и другие приемы облагораживания обыденной житейской материи. Действие поэмы протекает в рамках одного дня, что отвечает требованиям классицизма. Её девять глав-песен названы именами древнегреческих муз: Каллиопа, Терпсихора, Талия, Эвтерпа, Полигимния, Клио, Эрато, Мельпомена, Уrania.

Но много важнее этих внешних примет то, что Гёте отнюдь не ограничивается похвалой бюргерскому благочинию и преуспеянию. Глубинная мысль поэмы в том, что само по себе богатство не может дать полного удовлетворения. Устами Германа поэт уверяет: счастье *«не в том, чтобы новую груду // К прежней груде прибавить, хоть нам и приятен достаток»*.

По вполне понятным причинам это произведение приобрело исключительную популярность в Германии – при жизни автора оно издавалось около двадцати раз и было одной из самых читаемых его вещей.

Надо заметить, что поэма не раз служила мишенью для критических стрел. Её упрекали в идилличности и расценивали даже как апологию мещанства. Однако следует признать и другое: впервые бюргерская среда была обрисована так тепло и благожелательно и впервые так осязаемо были выражены определённые стороны жизнеощущения рядовых немцев.

В том числе так отчётливо были подмечены и свойственные их характеру черты сентиментальности. В поэме есть ряд эпизодов, где акцентирована душевная сердечность и проникновенность, что способно вызвать у читающего самые трогательные чувства.

Одна из таких сцен венчает повествование: драматические перипетии остались позади, недоразумения улажены – Доротею принимают невестой в семью родителей Германа, все счастливы.

*Тут её обнял отец, умиления слезы скрывая.
Добрая мать подошла и порывисто расцеловала,
За руки крепко взявшись, две женщины плакали молча.*

Утверждая основные идеалы эпохи, Гёте, как и некоторые глубоко мыслящие деятели Просвещения по ту сторону Рейна (допустим, Руссо и Дидро), временами по ряду позиций отклонялся от магистральной линии этого движения. К примеру, не раз он подвергал сомнению принцип оптимизма.

В книге «**Поэзия и правда**», оглядываясь назад и осмысливая своего «Вертера», писатель размышляет о причинах самоубийства. Одну из них он находит в том, что на каком-то витке существования человека может привести в отчаяние утомительное однообразие жизни, без конца повторяющийся круговорот привычных явлений и процессов. Не без юмора приводятся отдельные тому примеры.

Рассказывают, что один англичанин повесился оттого, что ему наскучило ежедневно одеваться и раздеваться.

Я знал прекрасного усердного садовника, который однажды с досадой воскликнул: «Неужто мне всю жизнь смотреть, как тучи плывут с запада на восток!»

А об одном из выдающихся мужей я слышал такой рассказ: каждую весну он раздраженно наблюдал, как одеваются в зелень деревья, мечтая, чтобы для разнообразия они когда-нибудь оделись в красное.

Это и есть симптомы отвращения к жизни, которые нередко приводят к самоубийству.

Там же Гёте напоминает наиболее известные способы ухода из жизни. Один из них он испытывал в юности и на себе.

В имевшемся у меня солидном собрании оружия находился драгоценный, остро отточенный кинжал. Каждый вечер я клал его рядом со своей постелью и, прежде чем потушить свечу, пробовал, не удастся ли мне вонзить его острие на дюйм-другой себе в грудь. Но так как это никогда не удавалось, я в конце концов сам над собой посмеялся, отбросил свою дурацкую ипохондрию и решил – надо жить.

Поучительная мораль: если не находишь в себе мужества уйти из жизни, надо оставить игры в недовольство и жить. Подобные

умозаключения служат доказательством того, что здравый смысл человека Просвещения обычно одерживал верх.

Возникали сомнения у Гёте и по поводу самой идеи *просвещения* как краеугольного основания передовой идеологии его времени. В этом отношении самую сильную оппозицию содержит в себе «Фауст», пронизанный неверием в то, что *«сученье – свет»*.

Та же мысль была исходной и при написании комедии **«Великий Кóффа»** (1791). Писателя поражало, как в век, гордо именовавший себя *Просвещением*, могло процветать шарлатанство, находящее для себя питательную почву в невежественном легковерии. Причем не в какой-то низовой среде, а у высокообразованной части общества.

И это отнюдь не было измышлением фантазии драматурга. Разрабатывая канву своей пьесы, он был очень конкретен, отгалкиваясь от нашумевшего дела с бриллиантовым ожерельем, разыгравшегося в 1785 году при дворе французского короля.

Прототипом знаменитого шарлатана послужил ему известный авантюрист Калиостро, который выдавал себя за графа и алхимика, сумел войти в доверие ко многим высокопоставленным персонам и распространить свою деятельность по всей Европе.

Злую иронию в отношении легковерных поклонников Калиостро Гёте выразил преобразованием его фамилии. В пьесе граф величает себя так: *«Я граф Ростро, di Rostro impudende»*, что в переводе с итальянского означает *наглая морда*, или в не менее огрублённом варианте – *бесстыжее рыло*.

Граф уверяет, что он маг, что ему подвластны духи и выдаёт себя за посланца Великого Коффы, а позднее и за самого всемогущего Коффу, мифического древнеегипетского жреца.

Кое-кто догадывается о мошенничестве графа. Среди них маркиза, которая вступает с ним в негласный сговор для того, чтобы легче осуществить свою жульническую затею – обобрать простодушного влюблённого, играя на его чувствах.

Маркиза ценит графа и готова платить услугой за услугу: *«Умные должны понимать друг друга, чтобы подчинять себе легковерных и неразумных»* (что называется, рыбак рыбака видит издалека). Когда маркизу уверяют, будто граф великий чудотворец, она смеётся.

Жулик он великий, а не чудотворец! Его чудотворство заключается в его уме и наглости. Он чувствует, что я его раскусила. Но друг перед другом мы ведём себя как положено, мы понимаем друг друга без слов и помогаем друг другу без уговора.

Отсюда начинается обратная сторона тех изобличений, на которые нацелена пьеса Гёте. Вольно или невольно, он внутренне восхищается «ловкостью рук» этих пройдох, их несомненной даровитостью и завидной изобретательностью.

Это была своеобразная метаморфоза предприимчивости – того самого качества, благодаря которому прежде всего и выдвигалось третье сословие на историческую арену времён Просвещения.

Возможно, не без умысла драматург показывает это качество на примере типажей из породы хищников, таких прожжённых бестий, для которых не существует никаких моральных барьеров (здесь он мог отталкиваться от большой традиции европейского плутовского романа).

Автор явно отдаёт дань целеустремлённости, цепкости и деловой хватке отрицательных героев пьесы. Для маркизы, например, существует только вопрос собственной выгоды. Поэтому, узнав об измене мужа, она досадует очень недолго и тотчас же спокойно взвешивает ситуацию, стремясь даже из неё извлечь определённые дивиденды.

Но возьмем себя в руки! Прочь мелочные соображения! Куда важнее вопрос: нельзя ли обратить во благо и это обстоятельство?.. Разумеется, можно!

И ей, действительно, удаётся факт супружеской неверности подчинить осуществлению своих целей. Вот он, просветительский рационализм, только вывернутый наизнанку.

В отношении «мастерства» графа показательны его взаимоотношения с кавалером, который подозревает в нём обманщика и в то же время подпадает под воздействие столь сильной личности.

В решающий момент «обработки» этого молодого человека граф со своим подручным пытается совратить его на путь тех принципов, которыми руководствуется сам, отбрасывая внешнее прекрасное, которым прикрывался прежде, когда завоёвывал доверие кавалера.

Начинается совращение с отрицания той Христовой заповеди, что внушалась на предыдущей стадии вербовки.

Каноник. Назови мне девиз первой степени.

Кавалер. То, чего ты ждёшь от людей, делай сам для них.

Каноник. *Выслушай же девиз второй степени: то, чего ты ждёшь от людей, не делай сам для них.*

Кавалер (вскакивая). *Не делай? Да вы смеетесь надо мной! Разве пристало благородному человеку так говорить?*

Граф. *Сядь и выслушай. (Канонику.) Где центр земли, вокруг коего всё должно вращаться?*

Каноник. *В нашем сердце.*

Граф. *Что есть наш высший закон?*

Каноник. *Наша собственная выгода...*

Кавалер (снова вскочив с места). *Нет, увольте меня! Мне невыносимо слушать подобные речи.*

Каноник. *Вглядитесь в собственное сердце. Вглядитесь, ведь каждый стремится получить от ближнего как можно больше, а вернуть как можно меньше. Каждый требует уважения и почёта полной мерой, а возвращает их куда как скупое. Все люди – эгоисты...*

Кавалер. *Куда я попал!*

Каноник. *Нельзя ничего требовать от людей, не одурачив их и не польстив их своенравию; все замечательные люди были шарлатанами, но у них достало ума построить свою репутацию и свой доход на человеческих слабостях.*

Кавалер. *Какой ужас! Какой ужас!*

Когда совращение не удастся и кавалер порывается уйти, граф заключает его в объятия («Ты выдержал испытание, ты показал себя тем, кого я ищу») и этим маневром не только удерживает кавалера, но и привязывает его к себе ещё крепче.

В конце сцены кавалер восклицает: «Я всецело, я навеки твой!» Граф же, оставшись один, с удовлетворением отмечает эффективность своего метода «работы с людьми».

Вот и этот прибран к рукам надлежащим образом. Удочку и сети надо закидывать сообразно с размером рыбы, которую хочешь поймать. Про мышей припасены мышеловки, про лис – капканы, про волков – ямы, а буде это кит, в него бросают гарпун.

Но и в этой пьесе Гёте проставляет просветительский акцент. В самый последний момент мошенники разоблачены, благочиние торжествует, а комедия становится назиданием всем доверчивым и простодушным: столько вокруг охотников водить за нос, столько интриганов и жуликов всяческого пошиба, что нужно постоянно учиться уму-разуму и держать ухо востро.

Однако в целом Гёте очень далек от однозначности. Двадцатью годами позже примерно такое же «объективное» восхищение нечестивыми проделками главного персонажа он выразил в поэме «**Рейнеккес**» (1793). И уже совсем с другими результатами.

Да, его Рейнеке умён и многоопытен, умножая этим число своих сторонников. Но «этическая платформа» хитроумного лиса более чем сомнительна.

Тем не менее, этот совершенно бессовестный пройдоха и законченный обманщик побеждает всех, кто хотел бы наказать его за всяческие плутни и злодеяния. И в конечном итоге он оказывается в самой большой милости у царя зверей, получая возможность вытворять всё, что ему заблагорассудится.

Можно сколько угодно ссылаться на имеющие место реалии действительности, но с точки зрения привычной морали здесь чуть ли не прославляется изворотливость, криводушие и коварство, причём коварство с весьма жестокими последствиями.

3. ФЛЮИДЫ РОМАНТИЗМА

Вся вторая половина творческой жизни Гёте совпала со временем выдвижения и самоутверждения Романтической эпохи. В его отношениях с ней были представлены все градации – от притяжения до отталкивания.

Свойства романтического мироощущения и соответствующие ему особенности художественного метода не были для Гёте какой-то *terra incognita* – в той или иной степени он осваивал сходные образы и приёмы начиная с этапа «*Sturm und Drang*».

Проявления мятежного индивидуализма, полыхание страстей, метания из крайности в крайность, активное сближение с народным творчеством, бунт против ряда литературных авторитетов – разве во всем этом не было задатков романтизма?

В смягчённом виде присутствовали они и в период классики. Допустим, в романе «**Годы учения Вильгельма Мейстера**» господствует трезвый, объективный, реальный взгляд на жизнь Германии своего времени.

Однако рядом с этим – не просто романтика (чувствования и поступки главного героя, естественные для его юного возраста), но и черты явственно романтического наклона: загадочные персонажи (Миньона и старый арфист), таинственные стечения обстоятельств.

Не случайно младшие современники Гёте с особым вниманием вчитывались именно в эти страницы, находя в них опору своим творческим устремлениям.

В качестве переходной фазы в европейской литературе рубежа XIX столетия нередко выделяют *предромантизм*. Две важнейшие его ипостаси, связанные с романтикой ужасного и мистического, нашли своё преломление и в творчестве Гёте.

Романтику ужасного он открыл для себя в балладах, основное ядро которых создавалось с конца 1770-х годов в тесном соприкосновении с фольклорной традицией. Одна из самых известных – «**Лесной царь**» (1782) с характерным для народной поэзии фантастическим мотивом.

Напомним: всадник скачет с маленьким сыном в лесной глуши и тому чудится, что с ним разговаривает неведомое существо, пытаясь прельстить всяческими посулами. Завершающие строфы (в переводе В. Жуковского) – угрозы лесного царя, смертельный трепет младенца и трагический финиш ужасной гонки.

*«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».
«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать».*

*Ездок оробелый не скачет – летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мёртвый младенец лежал.*

С точки зрения воздействия Гёте на формирование новой эстетики нелишне заметить, что с вокальных баллад на его тексты (в их числе был и «Лесной царь») начинался романтизм Ф. Шуберта.

В отношении предромантической мистики более всего показательна книга новелл «**Разговоры немецких беженцев**» (1794), созданная по подобию «Декамерона» Д. Боккаччо: несколько светских людей, вынужденных коротать время, находясь в плену обстоятельств, занимают друг друга устными рассказами.

Как и Боккаччо, Гёте вовсе не стремился ввести непременно оригинальные сюжеты, частью заимствуя их из различных источников или записывая со слов знакомых. Признано, что книгой этой он открыл для немецкой словесности два новых жанра – лаконичную изящную

новеллу и литературную сказку, во многом отличающуюся от давно вошедшей в обиход Германии фольклорной сказки.

Примечателен здесь и такой штрих: в ходе разговоров, помещаемых между рассказываемыми историями, Гёте прибегает к заимствованному из драматургии приёму «протокольного» оформления диалога, снимая необходимость назойливой фактографии типа *он сказал, она спросила* и т.п. (в этом за ним в некоторых своих вещах следовал Пушкин).

Баронесса. Придётся нам, стало быть, потерпеть до завтра.

Луиза. Я с большим нетерпением жду, что он нам преподнесёт.

Старик. С большим нетерпением, мадемуазель, ждать не следует, ибо оно редко бывает вознаграждено.

Мистицизм получает в этой книге двойственную окрашенность. Некоторые новеллы представляют собой своеобразный отклик на модные поветрия конца XVIII века, сильнее всего отразившиеся в так называемом готическом романе.

В близкой к нему манере писатель рассказывает занятные истории и рассказывает их чрезвычайно увлекательно, но внутренне он явно потешается над подобными небылицами.

Одна из таких историй – о певице, которая прекратила отношения с домогавшимся её молодым человеком. И тот, умирая, в ответ на её отказ навестить его, в отчаянии воскликнул: *«Она избегает меня, но и после моей смерти я не дам ей покоя!»*

Преследование со стороны призрака началось тем, что возле певицы около полуночи раздавался крик – крик *«жалобный, пронзительный, тревожный и долго не смолкавший»* и было в нём *«нечто донельзя жуткое»*.

Как-то вечером один человек почтенного возраста и положения отвозит певицу домой в своём экипаже. И вот в тот миг, когда она прощается с ним у дверей своего дома, между ним и ею вдруг раздается крик, и этого человека вносят в карету едва живого.

В другой раз некий молодой тенор, к которому она питала расположение, однажды вечером отправляется с нею навестить их общую приятельницу. Он слышал разговоры об этом странном феномене, но, будучи человеком жизнерадостным, считал подобное едва ли возможным.

По дороге они говорят об этой истории. «Я бы тоже хотел, – сказал он, – услышать голос вашего незримого спутника». Трудно сказать, что толкнуло её на это – легкомыслие или отвага, но только она вызвала духа, и в тот же миг в карете раздался громopodobный глас и, прозвучав три раза подряд, с жалобным отзвуком затих. Оба были найдены без чувств в карете возле дома их общей знакомой.

Затем призрак стал пугать певицу и её окружение странными выстрелами.

Три месяца подряд в один и тот же час гремел выстрел в одно и то же окно, не повреждая стекла и всегда незадолго до полуночи...

В один прекрасный вечер красавица, забыв, который час, растворила то самое окно и об руку с маркизом вышла на балкон. Не успели они простоять там и несколько минут, как промеж них грянул выстрел, с силой отбросивший их обратно в комнату, где они без чувств повалились на пол.

Согласно рассказу, мучениями такого рода призрак донимал певицу около полутора лет. Гёте повествует об этой небывальщине с юмором, почти комикуя, но вместе с тем и с явным удовольствием. Повествует в том изысканно-светском стиле и с тем блестящим артистизмом, который впоследствии стремились перенять у него некоторые романтики, в частности Э.Гофман (см., к примеру, его рассказ «Счастье игрока»).

Множество точек соприкосновения с романтизмом обнаруживает творчество Гёте по линии критицизма. Весомый сатирический заряд содержат **эпиграммы** времен веймарского классицизма, написанные в формах и метрике древнеримской поэзии и полные разящей иронии.

*Как благодарен, боги, я вам! Всё, о чём люди
Молят, послали вы мне – то есть почти ничего.*

И во взглядах на породу *homo sapiens* поэт в своих эпиграммах полон мрачного остроумия, доводимого подчас до крайней грани.

*Не удивляюсь ничуть любви человека к собакам:
Твари ничтожнее нет, чем человек или пёс.*

Да, Гёте мог написать и такое, предельно презрительное и брезгливое.

Тогда же, в 1790-е годы он формирует свое критическое отношение к той части рода человеческого, которую именовали «высшим светом» – подобное отношение стало очень характерным для романтиков первой половины XIX века. Зерно этого было заложено уже в «Вертере». Окончательно оно закрепилось ко времени создания трагедии **«Внебрачная дочь»** (1803).

Героиню неудержимо влечёт к себе аристократический блеск большого света, но сведущий отец предупреждает, что ей предстоит вступить *«в мир // Опасности, коварства и тревог, // Где самый воздух дышит преступленьем, // Где зависть людям распаляет кровь...»* И действительно, этот мир погубит девушку.

Обличительный пафос Гёте посягал и на «верхний эшелон» сильных мира сего. Немало беспощадных инвектив на этот счёт содержит поэма **«Рейнеке-лис»**. Она представляет собой почти дословный перевод средневекового сатирического эпоса на немецкий язык конца XVIII века, но Гёте как бы освящает этот «реликт» силой своего гения, придавая ему совершенную поэтическую форму.

Посылая поэму своей почитательнице, он писал: *«Вот, милый друг, к вам и пожаловал шельма Рейнеке-лис... Так как отродье это и в наше время пользуется большим почётом и необходимо при дворах, вполне законно желание как следует познакомиться с его предками»*.

Судя по этим словам, самоочевидна сознательная сатирическая установка автора. Самоочевидно и то, что Гёте придерживался оригинала, поскольку считал его совершенно актуальным по содержанию.

В этом с ним полностью был солидарен Шиллер, откликнувшийся на «Рейнеке-лиса» эпиграммой, написанной тем же степенным гекзаметром, которым воспользовался в своей поэме Гёте.

Якобы много веков назад это создано было.

Мыслимо ль это? Сюжет словно сегодня возник.

Старинный манускрипт, возрождённый поэтом, относится к жанру так называемого животного эпоса. Гёте особым образом проакцентировал и этот момент: *«Здесь человеческий род проявляет себя во всём своём неприкрашенном скотстве»*.

В воссоздаваемой аллегорической картине общественного состояния острейшее разоблачение направлено на царя зверей (*«Лев – государь наш»*).

*Грaбить умеет король не хуже других, как известно:
Что не захватит он сам, оставит медведю иль волку.
Он-де имеет права!.. И всё, что себе оторвать он намерен,
Рвёт он по-львиному. Нас он обычно считает своими –
Ну и, конечно, всё наше своим он тоже считает.*

К этому портрету «первого лица» добавляется ещё множество обличительных пассажей, и панорама, набрасываемая столь чёрными красками, начинает отдавать мраком беспросветным.

*... Августейший король уважает
Тех исключительно, кто с приношеньем приходит и пляшет
Под королевскую дудку. Ах, это так очевидно!
И то, что волк и медведь в совете его заправляют,
Многих калечит: воруют и грабят они – а в фаворе.
Все это видят, молчат – ведь каждый о том же мечтает...
Вешают мелких воришек, похитчикам крупным – раздолье...
Так мы всё глубже и глубже в безвыходном зле погрязаем:
Сплетни, ложь, оговоры, предательство и лжеприсяга,
И воровство, и грабеж, и разбой – лишь об этом и слышишь.
Всюду ханжи, лжепророки народ надувают безбожно.*

Полный спектр граней критицизма даёт трагедия «**Фауст**». Основополагающими для концепции этого произведения являются все-сокрушительный скепсис и то, что позже стали называть романтической иронией. Сразу же приведем конкретные образцы того и другого.

Один из эпизодических персонажей, выступающий под симптоматичным именем Скептик, утверждает: «Нет, только тот во взглядах твёрд, // Кто ничему не верит».

На предмет романтической иронии характерный штрих находим в сцене, где набожная мать Маргариты избавляется от ларца с драгоценностями, которые тайком подбросил девушке Мефистофель. Капеллан с готовностью принимает дьявольский дар, обстоятельно разъясняя позицию церкви в этом вопросе.

*Вы приняли разумное решение,
Мир вашей добродетельной душе:
Кто жадность победил, тот в барыше.
А церковь при своём пищеваренье
Глощает государства, города
И области без всякого вреда.
Нечисто или чисто то, что дарят,
Она ваш дар прекрасно переварит.*

Средоточием критической энергии становятся ведущие персонажи трагедии. Причём при внимательном рассмотрении они оказываются очень близки друг другу – Фауста не менее чем Мефистофеля сдает яд скепсиса и неверия.

В сцене сделки с дьяволом, стремящимся соблазнить его всевозможными посулами, Фауст жёлчно говорит о бренности и эфемерности любых благ, которые может предложить земной мир.

*Дашь золото, которое, как ртуть,
Меж пальцев растекается; зазнобу,
Которая, упав к тебе на грудь,
Уж норовит к другому ушмыгнуть...
Дашь упоенье славой, дашь почёт,
Успех, недолговечней метеора...*

Иногда Фауст доходит до тотального отрицания, неистово отвергая всё в этой жизни (упоминаемый здесь Маммон или Маммона – золотой идол, персонификация денег, символ алчности).

*Клянусь Маммона, власть наживы,
Растлившей в мире всё кругом,
Клянусь святой любви порывы
И опьянение вином.
Я шлю проклятие надежде,
Переполюющей сердца,
Но более всего и прежде
Клянусь терпение глупца.*

И все-таки основной критический запал несёт в себе образ Мефистофеля, которого Н.Чернышевский считал главным двигателем повествования. С этим мнением в какой-то степени можно согласиться:

его фигура выделяется исключительной колоритностью, он наделен мощным интеллектом, неподражаемым остроумием и совершенно особым видением мира.

Его роль чрезвычайно усиливается во второй части трагедии, где в ряде сцен он появляется уже без Фауста, явно выдвигаясь на передний план. Нелишне заметить, что итальянский композитор А.Бойто именно его сделал главным действующим лицом своей оперы «Мефистофель».

Маргарита с её невинной душой интуитивно чувствует отрицательный заряд, исходящий от Мефистофеля, и по-своему объясняет Фаусту неприязнь к его спутнику.

*Едва он в дверь, как всех буравит
Его коварный, острый взор.
Он так насмешлив и хитёр
И ни во что людей не ставит!
Что он любви вовек не ведал,
Как бы написано на нём.*

Это чрезвычайно ёмкая характеристика, особенно если видеть в Мефистофеле не фантастическое существо, а определённый тип человеческой натуры. Цепочка точных определений («...коварный, острый взор. // Он так насмешлив и хитёр. // И ни во что людей не ставит!») завершается уничтожающим «он любви вовек не ведал».

Именно в этом и заключается обратная сторона «мефисто» – совсем не случайно этимология имени *Мефистофель* и его версии *Мефистофил* восходит, вероятно, к греческому *ненавидящий свет*. Однако фиксированность на теневых сторонах бытия позволяет во всей отчётливости выявить подноготную житейской суеты, сорвать с неё внешние покровы.

Язвительная ирония Мефистофеля проникает в любые сферы, всюду вскрывая зряшное и обманчивое, камуфляж и мишуру разного рода. Вот, к примеру, его карикатура на философа.

*Он покоряет глубиной вопросов,
Он всё громит, но после всех разносов
Заводит новых предрассудков тьму.*

А вот звучащая в устах Мефистофеля едкая сатира на монархии причуды, где уже само по себе сопряжение вроде бы несопо-

ставимых понятий *король* и *блоха* даёт эффект убийственного сарказма (он напрямую отзовется в повести Гофмана «Крошка Цахес»).

*Жил был король когда-то,
При нём блоха жила,
Милей родного брата
Она ему была.*

*Зовёт король портного:
«Послушай, ты, чурбан!
Для друга дорогого
Сшей бархатный кафтан!»*

*Вот в золото и бархат
Блоха наряжёнá,
И полная свобода
Ей при дворе дана.*

*Король ей сан министра
И с ним звезду даёт;
За нею и другие
Пошли все блохи в ход...*

Несовершенство мира, вскрываемое с романтической заострённостью, вызывало столь же романтизированные мечтания об идеальном, несбыточном. В этот иной мир вела фантазия, к которой Гёте тяготел всегда, причём влекла его фантазия вольная, позволяющая воспарять над будничным, повседневным.

В романе «**Годы учения Вильгельма Мейстера**» такая настроенность концентрируется во вставных стихах с их загадочной символикой, таинственной недосказанностью и той «*туманной вуалью*», которая так воздействовала на романтическую поэтику и вызвала столько музыкальных откликов у композиторов XIX столетия.

*Ты знаешь край лимонных роц в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу,
Где негой Юга дышит небосклон,
Где дремлет мирт, где лавр заворожен?
Ты там бывал?*

*Туда, туда,
Возлюбленный, нам скрыться б навсегда.*

В этих певучих строках предвосхищался важнейший мотив романтического искусства – ностальгия по далёкому, неизведанному, где жизнь кажется совсем иной. Для жителя северной страны это часто были южные края, манящие «негой» и роскошной природой (упомянутый здесь королёк – род апельсина).

Для европейца в целом (как северянина, так и южанина) с начала XIX века всё более притягательным становился Восток, влекущий к себе непривычным укладом, своеобразием характеров, да и просто экзотикой. Гёте живо откликнулся и на это знамение времени, откликнулся столь капитально, что трудно отыскать какие-либо аналоги. Имеется в виду его **«Западно-восточный диван»** (1819).

У книги этой первоначально предполагалось более развёрнутое и понятное название: «Восточный сборник (диван) западного поэта». Импульсом к её созданию послужило знакомство со стихами персидского поэта XIV столетия Хафиза.

Вдохновляемый открывшимся перед ним совершенно новым миром мыслей и чувствований, Гёте создает грандиозную вариацию на стиль далёкого предшественника, кардинально обновляя свойственный себе строй образов и тип художественного мышления.

Особую грань «отлёта» от реальности составили утопии Гёте. Их появление было вызвано его настойчивым стремлением к совершенствованию мира и человека. Конечно же, «головой» он создавал утопичность всяческих утопий, в том числе и своих собственных.

Ведь не случайно в «Фаусте» становление мысли о способности человечества преобразить мир посредством свободного и разумного труда прерывается смертью героя. Тем не менее, «сердцем», «душой» его неудержимо влекло к продуцированию новых и новых идей на сей счет.

Более всего этим отличается роман **«Годы странствий Вильгельма Мейстера»**, который сам Гёте называл *«земной сказкой»* и где он предлагал массу утопических проектов. Цель их – воспитание человека высоких достоинств (показательно, что одно из мест действия названо Педагогической провинцией).

Между прочим, прекраснотушные идиллии были Гёте отнюдь не беспочвенны, хотя трудноосуществимы или неосуществимы вовсе. В «проектировании» Педагогической провинции он опирался на опыт воспитательного учреждения, созданного в 1799 году швейцарским педагогом Ф.Фелленбергом.

В отдельных своих положениях утопии Гёте перекликаются с коммунистическими идеями, которым в недалеком будущем предстояла разработка на немецкой почве в трудах К.Маркса и Ф.Энгельса.

Попыткой броска в будущее была и литературная форма «Годов странствий». Видный гётевед А.Аникст отмечал: *«Это роман нового типа, герой которого не отдельное лицо, а вся жизнь в её многообразии, в её течении и изменчивости, в переплетении прошлого, настоящего и будущего. Своим произведением Гёте в некоторой степени предвосхитил “экспериментальный роман” XX века»*.

Писатель сознательно отказывается здесь от привычных способов повествования и пишет, что книга эта – *«то же самое, что и сама жизнь; в комплексе целого находишь необходимое и случайное, преднамеренное и неожиданно возникшее; одно удалось, другое – нет, и это придаёт изложению своего рода бесконечность, которую нельзя словами ни вполне выразить, ни до конца исчерпать»*.

И действительно, Гёте строит роман абсолютно свободно, ничем себя не стесняя, что превращает целое в пёструю мозаику элементов, подчас ничем не связанных между собой. Существенную значимость в этом калейдоскопе приобретают вставные новеллы, которые вводятся без каких-либо связей и переходов и занимают порой две-три большие главы.

Завершая разговор о веяниях романтизма в творчестве Гёте, необходимо «составить баланс» в их соотношении с тем, что шло от эпохи Просвещения. Воспринимая и творчески перерабатывая отдельные свойства и черты набравшего силу нового художественного направления, маститый литератор до конца своего жизненного пути сохранял верность многим идеям предшествующего исторического времени.

В известной мере это объяснялось его субъективным ощущением, что никакого экстраординарного переворота в искусстве Романтизма не происходило.

Самые оригинальные писатели нового времени оригинальны не потому, что сумели создать что-то новое, а только потому, что оказались способны говорить так, будто до них никогда не было сказано то же самое.

(Годы странствий Вильгельма Мейстера)

Главное же состояло в том, что при всех изменениях, которые Гёте претерпел в ходе своей чрезвычайно протяжённой творческой эволюции и при всей очень широкой амплитуде «маятника» умонастроений и взглядов, внутренне, по сути своей, он навсегда остался человеком эпохи Просвещения, вставая в романтическое время гран-

диозной классической скалой (нечто сходное происходило и с Бетховеном, который родился двумя десятилетиями позже, а умер пятилетием раньше).

Исключительный интерес с этой точки зрения представляет «Фауст» – во многих отношениях своего рода *summa* (в обоих значениях данного латинского слова: *верх, вершина, высшее положение и сумма, итог*). Начинается эта *summa* с того, что поэту удалось здесь свести воедино различные сюжетно-тематические истоки и нити, сохранившиеся в предшествующей традиции.

Легенды о договоре человека с дьяволом получили хождение в Европе во времена Средневековья, и ещё в X столетии одну из них обработала в латинских стихах немецкая монахиня Хросвита, а в середине XIII века на эту тему появился «Миракль о Теофиле» французского трувера Рютбёфа.

Основным источником для Гёте стала немецкая легенда XVI века, изданная в качестве так называемой народной книги в 1587 году, причём по воле судьбы не где-нибудь, а именно во Франкфурте-на-Майне, родном городе поэта.

Полагают, что у героя этой книги существовал реальный прототип – живший в первой половине XVI века доктор Иоганнес Фауст (по другой версии Георг, у Гёте – Генрих), бродячий маг и астролог, похвалившийся своими великими познаниями и запродавший душу дьяволу, который получил право по прошествии 24 лет унести её в ад.

Вот почему книга вышла в свет под названием «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике». Издание имело огромный успех, было повторено в 1588 и 1589 годах и затем переведено на многие европейские языки.

Тогда же оно попало в руки английского драматурга К.Марло, создавшего в 1589 году первое произведение о Фаусте, принадлежащее перу выдающегося автора – «Трагическая история о докторе Фаусте», которая позже была переделана в Германии для ярмарочно-балаганных представлений.

Гёте хорошо знал и эту кукольную драму, используя некоторые её положения. Кроме того, свою роль в формировании его замысла сыграл и известный ему набросок незаконченной драмы Г.Лессинга «Фауст».

Примечательно, что параллельно с Гёте разработкой аналогичного сюжета занимались в разное время его сподвижник по «Буре и натиску» Ф.Клингер (философский роман «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад», 1791), а также поэты-романтики Х.Габбе (стихо-

творная трагедия «Дон Жуан и Фауст», 1829) и Н.Ленау (поэма «Фауст», 1836) – факт, подтверждающий закономерность обращения к этому почти «ходячему сюжету», и обращение это, конечно же, было вызвано настоятельными потребностями времени.

В столь обширном ареале сходных устремлений целого ряда литераторов именно на долю Гёте выпала миссия создать творение возвышающееся над всем остальным глубиной и масштабностью идей, детальной разработанностью характеров и драматических положений.

Соответствующий этому внушительный объём произведения запрограммирован уже тем, что введение в него состоит из трёх разделов: «Посвящение», «Театральное вступление» и «Пролог на небесах».

«Фауст» Гёте – *summa* и по своей жанровой природе. По литературному роду автор определил его как трагедию. Связь со сценическими формами начинается с только что упомянутого «Театрального вступления», в котором директор театра, поэт и комический актер излагают каждый свою позицию, и их диспут завершается обращением директора к публике.

*В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.*

То есть обещано, что в призме «театрального представления» зрителю предстоит увидеть происходящее в мире, и это тут же осуществляется, начиная с «Пролога на небесах».

Вся ткань произведения выдержана в прямом соответствии драматургическим традициям: деление на акты, внутри которых изложение ведётся чередой лаконичных сцен; текст подаётся только в форме диалога с привычным обозначением действующих лиц; вдобавок основной материал прослаивается цепью песенных «зонгов», у которых свой смысловой посыл, своя поэтика и свои функции.

Однако театральность в «Фаусте» – только один из компонентов многообразного синтетического комплекса. Более того, автор вовсе и не предполагал сценической реализации, хотя в последующем по первой части был осуществлен ряд постановок и немало актеров блистало в роли Мефистофеля.

Что же касается второй части, то её, как правило, практически невозможно представить себе на подмостках ни по фантастическому антуражу, ни по изобилию действующих лиц (к примеру, в сцене

«Маскарад» на протяжении 27 страниц текста занято около трёх десятков отдельных персонажей и около двух десятков группами).

Таким образом, перед нами скорее всего фантазия в лицах, монологах и диалогах – фантазия более всего предназначенная для чтения, то есть драматическая поэма.

«Фауст» – *summa* и с точки зрения истории его создания. Первое упоминание о главном герое будущего произведения содержится в ранней пьесе «Совиновники» (1768–1769): «*Так даже доктор Фауст, поди, не трепетал*» – подразумевается эпизод народной книги, где в момент расплаты с дьяволом Фауст дрожит в страхе перед адскими муками.

Начальный набросок (пока что в прозе) появился в 1771 году, а работа над исходным вариантом (он остался незаконченным и в гётеведении именуется «Прафаустом») велась в 1773–1775 годах. Последние строки трагедии написаны в 1831 году.

Следовательно, «Фаусту» так или иначе посвящено не менее шести десятилетий раздумий и трудов поэта, что охватывает практически всю траекторию его самостоятельного творческого пути. Причём на каждую из двух частей, составляющих трагедию, приходится примерно по тридцатилетию (первая часть была завершена в начале 1800-х и уже в 1800 году поэт принялся за фрагмент, который вошел во вторую часть).

Тем самым «Фауст» покрывает большую часть как Просвещения, так и Романтизма (если считать основной временной зоной Романтизма первую половину XIX столетия). Таким образом, даже чисто хронологически это произведение могло вобрать в себя духовный опыт обеих эпох, что и произошло.

Если говорить о романтическом в «Фаусте», то в первую очередь обращают на себя внимание следующие моменты.

В общем его тоне нередко ощутима повышенная экспрессия. Скажем, в сцене «Тюрьма», где обрисована сложная «вибрация» души Маргариты в её переходах от безумия к прояснению и снова к потере рассудка, а сильнейший драматизм происходящего как бы подхлестывается искренним стремлением Фауста спасти девушку, перед которой он так виноват.

Драматургию произведения отличают подчёркнутые, заострённые контрасты (это явствует даже из обозначения соседних эпизодов, например – «Тёмная галерея» и «Ярко освещённые залы»). Вводятся прямые обращения к зрителю, и эта открытая «публичность» обнажает театральную природу произведения.

Далее. По мере создания трагедии автора всё более и более влекла фантазия и фантастика. Вольная игра воображения становится здесь подчас едва ли не самоцельной, причуды вымысла донельзя изощрёнными, что впрямую роднило с романтической эстетикой чудесного, внеобыденного (выход из координат реального, привычного, совершенно свободный полет в любое измерение времени и пространства).

Чрезвычайно любопытна метафорическая фигура Эвфориона (мифическое существо, рожденное от брака Фауста и троянской красавицы Елены) – в ней опосредованно претворены черты личности и обстоятельства жизненной судьбы Д. Байрона, этого главного провозвестника романтической поэзии, к которому Гёте питал глубокую симпатию.

И наконец, «Фауст» – это *summa* в плане концентрированного выражения интеллектуального потенциала автора, его общефилософской концепции жизни. Остановимся с этой точки зрения на образе персонажа, давшего имя трагедии.

Отправной точкой его эволюции становится недовольство собой и окружающим миром. Протест против собственного прозябания и против убожества реальной действительности поначалу выливается у него в бунт против схоластической науки, которой он отдал лучшие годы. Характерно, что своё самопризнание Фауст делает в грубовато-прямолинейной лексике завзятого школяра.

*Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всё
Был и остался дураком.
В магистрах, в докторях хожу
И за нос десять лет вожу
Учеников, как буквоед,
Толкуя так и сяк предмет.
Но знанья это дать не может
И этот вывод сердце гложет.*

В перечислении изученных Фаустом наук заложена автохарактеристика Гёте: как раз всем этим он и занимался в молодости. И в том, что его герой заявляет о готовности отдать всё ради свободы мыс-

ли и действия также чувствуется исходный посыл, который явно шел от устремлений «Бури и натиска», когда, между прочим, и возник замысел трагедии.

А по поводу кабинетной науки позже, на своём языке иронии, Фаусту будет вторить Мефистофель: *«Из голых слов, ярясь и споря, // Возводят здания теорий»*. Или его совет преуспеть в псевдофилософии – *«Придайте глубины печать // Тому, чего нельзя понять»*.

Недовольство у Фауста вызывает не только пресыщенность знаниями, которые он считает пустыми и зряшными, но и само кабинетное существование, отдающее мертвящим застоєм.

*Не в прахе ли проходит жизнь моя
Средь этих книжных полок, как в неволе?
Не прах ли эти сундуки старья
И эта рвань, изъеденная молью?*

И он отбрасывает книжное знание, как пыльный хлам, «во все тяжкие» пускаясь в гущу реального бытия.

*Я на познание ставлю крест.
Чуть вспомню книги – злора ест.
Отныне с головой нырну
В страстей клокоцущих горнило.
Со всей безудержностью пыла
В пучину их, на глубину!
В горячку времени стремглав!
В разгар случайностей с разбегу!
В живую боль, в живую негу,
В вихрь огорчений и забав!*

Об импульсивности натуры Фауста, о его склонности к резким, неожиданным поворотам Мефистофель говорит так: *«Нрав дан ему отчаянный и страстный. // Во всём он любит бешенство, размах»*.

Совратитель достаточно хорошо понимает его, поскольку они во многом «одного поля ягоды». Роднит их то, что оба – скептики до цинизма, ни в грош не ставят общепризнанные нормы и ценности. И, понимая Фауста, Мефистофель предрекает ему вечную неудовлетворённость.

*Он рвётся в бой и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует у неба звёзд в награду
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски не привели.*

В этой извечной неудовлетворённости есть свой резон – она становится стимулом непрекращающегося движения вперёд. Основной своей чертой Фауст называет «...желанье // Тянуться вдаль мечтою неустанной // В стремленье к высшему существованью». Мефистофель варьирует это на свой лад: «В борьбе со всем, ничем не насытим, // Преследуя изменчивые тени...»

Итог этим суждениям подводят ангелы, вещающие над почившим Фаустом: «Высокий дух... Чья жизнь в стремлениях прошла...». Так утверждается, возможно, самая важная для концепции Гёте идея непрерывного стремления, бесконечного развития.

Она заложена и в узловом пункте сюжета, его завязке – сделке Фауста с Мефистофелем. Ведь условие состоит в том, что Фауст окажется во власти Мефистофеля, когда воскликнет: «Мгновенье, повремени!» (или в другом варианте перевода: «Остановись, мгновенье!»). Фауст без колебаний принимает это условие, объясняя своё безразличие к смерти так: «Ведь если в росте я останавлиюсь, // Чьей жертвой стану, всё равно мне».

Для Фауста идея непрерывного стремления реализуется в постоянном горении души и в неистощимой жажде познания. По поводу первого он на предложение избавиться от «горячки» отвечает вопросом: «Лечиться, чтоб огонь во мне потух? // Чтоб стал я рассудителем и сух?».

А жажда познания у него поистине безмерна. Он мечтает добиться абсолютного знания, мечтает понять «Вселенной внутреннюю связь», постичь «всё сущее в основе».

Вместе со своим героем автор стремится окунуть внутренним взором всю историю Европы: от её истоков в древнегреческом «детстве» через Средневековье к современному состоянию (внутренне это является главным) и даже построить мост в будущее (завершающая утопия Фауста).

Так через фигуру главного героя передаются пытливость и дерзания вечно ищущей человеческой натуры, которая неутолимо

стремится к новому, неизведанному и которую в этом стремлении не может остановить ничто.

Характерный штрих, опять-таки говорящий об определённом тождестве Фауста и Мефистофеля: попав в круговорот «Вальпургиевой ночи» Мефистофель норовит побыть в стороне от сатанинской толчеи, Фауст же, обуреваемый жадой познания, напротив, увлекает его в самую гущу богомерзкой оргии.

Обрисованный в трагедии трудный, многоэтапный процесс постижения истины в конечном счёте обращён к «вечному вопросу», над которым человечество бьётся на всём протяжении своего сознательного существования – поиски смысла жизни.

В «Фаусте» он определяется следующим образом: самопознание и самоосуществление личности плюс служение людям, труды на пользу человечества. И необходимым условием полнокровной жизни утверждается деятельность и борьба за свои цели: *«В деянии начало бытия»* и *«Лишь тот достоин жизни и свободы, // Кто каждый день за них идёт на бой!»*

Это самим поэтом определяется как *«конечный вывод мудрости земной»*, то есть последняя истина, что в другом переводе передаётся так:

*Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.
Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пуškai живут муж, старец и дитя.*

Но философская ткань этого произведения содержит в себе ещё один очень примечательный вывод. Изведав массу впечатлений, пройдя гигантский круг всевозможных превращений, множество перемещений во времени и пространстве, Фауст начинает тосковать по обычной человеческой судьбе.

*О, если бы мне магию забыть,
Заклятий больше не произносить,
О, если бы, с природой наравне,
Быть человеком, человеком мне!*

И он приходит к выстраданной истине, что жить нужно прежде всего земной жизнью, её радостями и заботами.

*Стой на своих ногах, будь даровит,
Брось вечность утверждать за облаками!
Нам здешний мир так много говорит.
Что надо знать, то можно взять руками.
Так и живи, так к цели и шагай,
Не глядя вспять, спиною к привиденьям,
В движенье находя свой ад и рай,
Не утолённый ни одним мгновеньем!*

К такой же истине, выношенной трудным жизненным опытом, придёт позже в ходе мучительных духовных исканий и Пьер, главный герой эпопеи Л.Толстого «Война и мир». Завещая людям эту истину, Иоганн Вольфганг фон Гёте делал главный труд своей жизни в полном смысле слова «*оптимистической трагедией*» (если воспользоваться названием известной пьесы).

Всё сказанное выше призвано убедить в том, что Иоганн Вольфганг Гёте в полной мере ответил на вызовы романтической эпохи.

4. КУЛЬТ ЛЮБВИ

Культ любви... Да, об отношении Гёте к этому чувству можно говорить именно так: *культ*, поскольку это чувство он возводит на самый высокий пьедестал. Его произведения пестрят всевозможными утверждениями и восклицаниями на сей счет.

Что нам мир без любви! То же, что волшебный фонарь без света...

(«Страдания юного Вертера»)

*Вершина мечты,
Любовь – это ты!
(«Неистовая любовь»)*

*Я заблуждался нередко и снова на путь возвращался,
Но не счастливей ничуть. Счастье лишь в ней я нашёл.
(«Я заблуждался нередко...»)*

*Нет, весна не в блеске небосвода,
Не в полях она.
Там, где ты, мой ангел, там природа,
Там, где ты – весна.*

(«Белинде»)

*Я так любил! Я грезил наяву!
Тогда-то я и знал, что я живу!
(«Я так любил!..»)*

Если доверять приведённым строкам, чувство любви для Гёте – превыше всего, в своей значимости оно перекрывает любые другие ценности жизни. Ему посвящено почти всё в ранней лирике поэта.

Прежде всего через эту тему он так ярко вошёл в немецкую литературу, обозначив в ней новую эпоху благодаря захватывающей силе эмоционального порыва, благодаря энергии и рельефности художественного выражения.

*Дуга бровей. Лукавство глаз.
Свежа и хороша.
Лишь стоит посмотреть – тотчас
Заходится душа.
(«Кристель»)*

И позже, до самого конца творческого пути Гёте настойчиво прославляет любовь (в том числе и через мифологические фигуры Амура, Купидона), усматривая в ней высшее наслаждение жизни – наслаждение, в котором для него органично соединяются духовное и чувственное начало.

В состав **«Западно-восточного дивана»** важнейшим разделом входит **«Книга любви»** и автор решительно аргументирует это.

*Хрестоматия любви –
Вот всем книгам книга.*

К слову, как бы в продолжение этой мысли в нашей стране был издан сборник избранных произведений Гёте под названием «О любви» (М., 1980.)

«Фауст» – творение, относимое к философским вершинам человеческого духа, во многом «завязано» на любовных страстях главно-

го героя (в первой части с Маргаритой, во второй – с троянской красавицей Еленой). И при всем бесконечном разнообразии содержания именно это становится центральной сюжетной осью произведения, доказывая, что самое притягательное в жизни – любовь.

Так что французский композитор Ш.Гуно, которого часто упрекают в «узкой» трактовке гётевской трагедии, был по-своему прав, сконцентрировав драматический интерес одноимённой оперы именно на этом.

Здесь же следует оговорить следующее: Гёте по труднообъяснимым причинам называет героиню двумя именами – Гретхен и Маргарита; авторы опер по его трагедии (Ш.Гуно в «Фаусте» и итальянский композитор А.Бойто в «Мефистофеле») без малейших колебаний используют только второе из них, что побуждает считать его основным.

В конечном счёте, автор великой трагедии по-своему солидаризуется с древней мудростью библейского Экклесиаста: *«Самое лучшее для человека – мирно наслаждаться плодами своих трудов... Пейте и ешьте с веселием хлеб и вино, наслаждайтесь удовольствием жизни с женщиной, которую любите: ибо это всё самое лучшее, на что вы можете рассчитывать в жизни».*

Любовь – сквозная тема как творчества, так и самой жизни Гёте. За его отроческой влюбленностью в некую Гретхен (не она ли дала имя героине «Фауста»?) и ухаживаниями за Кетхен Шенкопф последовали серьезные увлечения, оставившие глубокий отпечаток в ландшафте его личного и художественного сознания: Фридерика Брион, Лотта Буфф, Лили Шёнеман, Шарлотта фон Штейн, Христиана Вульпиус, Ульрика фон Левёцов.

В этом «списке Лепорелло» помечены только самые основные имена, давшие наиболее сильные импульсы его творческому воображению. Отношения с Фридерикой, дочерью пастора из деревушки Зезенгейм, вдохновили его на создание «Зезенгеймских песен», Лотта послужила прототипом героини «Страданий юного Вертера», чувства к следующей девушке породили цикл стихотворений «К Лили» и т.д.

«Любвеобильность» Гёте послужила необходимым подспорьем, своего рода «экспериментальной площадкой» и ещё одному чрезвычайно важному художественному результату, который выразился в многообразии ракурсов показа лирических эмоций и в детализированной их нюансировке.

Оно исследовано писателем в любых возрастных градациях, начиная с самых ранних, неосознанных ещё проявлений. В «Годах

учения Вильгельма Мейстера» между главным героем и девочкой по имени Миньона зарождается незримое родство душ. Это «*юное чернокудрое сумрачное существо*» приковывает его внимание.

Вильгельм смотрел на неё не отрываясь. Его взгляд и сердце неотразимо влекла загадочность этого создания. На вид ей казалось лет двенадцать-тринадцать. Черты лица были неправильные, но примечательные; лоб, оваянный тайной, необычайно красивый нос...

Между ними складывается странная, двойственная и неопределенная близость, в которой чувство, напоминающее отношения отца и дочери, смешано с затаенной влюблённостью.

И по прошествии некоторого времени Миньона стала приводить его в замешательство тем, что *«приходя или уходя, желая доброго утра или доброй ночи, она так крепко обнимала его и целовала с таким жаром, что пылкость этой расцветающей натуры часто пугала и тревожила его»*.

На страницах произведений Гёте разворачивается целая «философия любви» – со своей системой тез и антитез, с разветвленной базой аргументации, с детальным анализом причин и следствий.

Для примера можно привести любопытную логику доводов человека, когда-то предавшего возлюбленную и теперь взывающего к её чувствам, умоляющего простить его, забыть о его временном заблуждении.

Если бы друг или возлюбленный, которого считали погибшим во время опасного морского плавания, внезапно возвратился и упал к вашим ногам, неужто вы не открыли бы ему объятий? Разве житейское море, по которому носило меня всё это время, было менее бурным? Разве наши страсти, с которыми мы всю жизнь принуждены бороться, не страшнее волн, уносящих несчастного от родных берегов?

Марí! Марí! Неужто вы ненавидите меня, ведь я никогда не переставал любить вас! Неужто вы не пожелаете наслаждаться жизнью лишь потому, что в нашей любви был этот перерыв, краткий и мрачный?

(«Клавíго»)

Общий диапазон оттенков в раскрытии чувства любви простирается у Гёте от сгущённого трагизма (история покинутой Марга-

риты в «Фаусте») до «легкокрылой» радости («Зезенгеймские песни») и даже до сугубо комедийных поворотов.

*«Моя подружка неверна!» –
Твердил я в исступленье, стоя
На голом камне над рекою:
Меня манила глубина.*

*Я горьких слёз сдержать не мог –
Я плакал, ум зашёл за разум,
Хотел я это дело разом
Покончить, бросившись в поток.*

*Была пучина впереди.
Стоял от смерти я на волос.
Вдруг позади раздался голос:
«Эй ты! смотри не упади!»*

*Очнулся я от забытья:
Девуца! Краше нет на свете!
«Как звать тебя, красотка?» – «Кете!»
«О Кете милая моя!*

*Ты жизнь вдохнула в мою грудь!
От верной смерти удержала!
Благодарю, но это – мало:
Теперь отрадой жизни будь!»*

*Я рассказал, о чём грущу.
Она сочувственно вздохнула
Поцеловал. Она прильнула,
И смерти больше не ищу!
(«Спасение»)*

Вот такой стремительный сюжет, и вряд ли стоит комментировать ошеломляющую лёгкость перехода от последней степени отчаяния к полной беспечности.

Узловым моментом гётевской концепции любви можно считать идею всепоглощающего чувства. Сам поэт хорошо знал, что это такое. Вспоминая в книге «Поэзия и правда» о своей глубокой привя-

занности к Лили Шёнеман, он признается: *«Моё влечение сделалось неодолимым: я не мог обходиться без неё, как и она без меня».*

Примерно тогда же эта идея впервые вошла и в его творчество. Имеется в виду «Баллада о фульском короле» (1774), которая позднее была включена в качестве вставной песни в «Фауст» (Фула или Крайняя Фула – у древних римлян: самый северный край или остров, до которого они доплывали; возможно, имелась в виду Исландия).

*Король жил в Фуле дальней,
И кубок золотой
Хранил он, дар прощальный
Возлюбленной одной.*

*Когда он пил из кубка,
Оглядывая зал,
Он вспоминал голубку
И слёзы проливал.*

*И в смертный час тяжёлый
Земель он роздал тьму
И всё, вплоть до престола,
А кубок – никому.*

*Со свитой в полном сборе
Он у прибрежных скал
В своём дворце у моря
Прощальный пир давал.*

*И кубок свой червонный,
Осушенный до дна,
Он бросил вниз с балкона,
Где выла глубина.*

*В тот миг, когда пучиной
Был кубок поглощён,
Пришла ему кончина,
И больше не пил он.*

Этот сюжет с его древнескандинавскими истоками разработан поэтом в фольклорной манере с чертами сентименталистской эсте-

тики («...вспоминал голубку // И слезы проливал»). Через трогательное повествование из рыцарской старины здесь утверждается мысль: настоящее чувство драгоценнее всех благ мира.

Годом позже, в пьесе «**Стелла**», эта мысль подаётся уже на современном материале. Главную героиню сам драматург охарактеризовал лаконичной репликой «горячая любовь и пылкая восторженность», в её образе и через её порывистую речь суть произведения предстает как апофеоз женской преданности. Стелла говорит об этом как высшем даре жизни.

Ах, в моём воображении любимый всегда и везде со мной, и все мои помыслы только о нём. Не успею опомниться, как его образ вновь передо мной!..

Вот вспомнилось, как будучи где-то в гостях, он оглянулся и посмотрел на меня... вот он скачет на коне по полю и у калитки бросается мне в объятия...

Блаженство первых взглядов, трепета, робкого шепота, близости, покорности... самозабвения... первого быстрого, обжигающего поцелуя...

Ах, мужчины, мужчины! Каким предвкушением блаженства переполняют они наше сердце! Какие новые незнакомые чувства и надежды зарождаются в душе, когда их бурная страсть передаётся каждому нашему нерву!

В те же годы был написан и роман «**Страдания юного Вертера**». Для определения его ведущей темы совершенно ясный ориентир может дать анализ структуры произведения.

Социум играет здесь определённую роль, но для судьбы главного героя она остается сугубо второстепенной. Первая половина Книги второй, где рассказывается о его неудачной карьере, оказывается не более чем контрастным эпизодом с переменой места действия и точки приложения сил героя.

Всё остальное – а это Предисловие, Книга первая (по объёму она немногим меньше всех других частей, вместе взятых), вторая половина Книги второй и завершающая часть под названием «От издателя к читателю» – поэма о любви, о любви поначалу сладостно-восторженной, а затем мучительно-гибельной.

По мнению исследователей, до «Вертера» не было романа, так точно и проникновенно воссоздающего психологию страсти. Вот

намеченные пунктиром (для краткости изложения) первые стадии раскрытия этого чувства у Вертера.

Боюсь сказать, но, кажется, я... Я познакомился с одним из прелестнейших в мире созданий... Она полонила мою душу...

Какое сочетание простосердечия и ума, доброты и твёрдости, душевного спокойствия и живости деятельной натуры!.. Как любовался я во время разговора её черными глазами! Как тянулся к нежным губам, к свежим, цветущим щекам...

*Танец начался. Как изящно, как легко скользила она! Я не чувствовал собственного тела... Она **любит** меня. Любит **меня**. Как это возвышает меня в собственных глазах!..*

Ах, какой трепет пробегает у меня по жилам, когда наши пальцы соприкоснутся невзначай. Когда во время беседы она кладёт руку на мою и, увлечшись разговором, придвигается ко мне ближе, и её божественное дыхание достигает моих губ – тогда мне кажется, будто я тону, захлёстнутый ураганом...

«Я увижу её! – восклицаю я утром, просыпаясь и приветствуя солнце. – Я увижу её!» Других желаний у меня нет. Всё, всё поглощается этой надеждой.

Такова радостная, захватывающая «экспозиция» любви. А потом начинаются перипетии и омрачения. И в «репризе» (с середины Книги второй) всё приобретает оттенок упадка и омертвения.

Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Листья мои блёкнут...

К тому же в «репризе» и те побочные мотивы, которые в Книге первой были освещены радостью (мать с большим «выводком» ребятишек, любовь парня-работника к своей хозяйке), наполняются горечью и печалью, резонируя переменам в душевном состоянии героя. Это дополнительно концентрирует повествование на мучениях Вертера.

А суть их в том, что он слишком «зациклен» на своей любви к Лотте и не находит сил развернуть себя в другой плоскости существования: *«Мне так много дано, но чувство к ней поглощает всё, мне так много дано, но без неё нет для меня ничего на свете»*. И это безраздельное чувство становится всё более губительным.

Ах, этот образ, он преследует меня! Во сне и наяву теснится он в мою душу! Едва я сомкну веки, как тут, вот тут, под черепом, где сосредоточено внутреннее зрение, встают передо мной её черные глаза. Как бы это объяснить тебе? Только я закрою глаза – они уже тут! Как море, как бездна, открываются они передо мной, во мне, заполняют все мои чувства, весь мозг.

Это близко к наваждению и даже помешательству. Всепоглощающее чувство становится для Вертера *idée fixe* и приводит его к катастрофе. Перед нами тот исключительный случай, когда умирают от любви, точнее – от невозможности соединиться с любимым человеком.

Подобная ситуация была хорошо прочувствована самим Гёте незадолго до написания романа. Главным толчком к его созданию послужило чувство молодого писателя к Лотте Буфф, невесте своего приятеля, который был готов пожертвовать ею (как видим, автор даже не считал нужным завуалировать имя возлюбленной и прочие обстоятельства).

Однако Гёте сумел преодолеть привязанность к ней и покинул те места. В романе же он доводит психологическую коллизию до крайней грани, и мысли о самоубийстве, которые тогда преследовали его самого, превращает для своего героя в осуществляемую реальность.

Надо сказать, что к трагической развязке писатель подготавливает с самого начала. Уже на первых страницах романа Вертер в своих критических суждениях о жизни причисляет себя к тем, кто способен *«вырваться из этой темницы, когда пожелает»* (под темницей подразумевается жизнь в её мрачных сторонах).

Позже, когда в истории его чувства начинаются осложнения, он (пусть и шутки ради) подносит к виску пистолет. А когда пришли муки любви, смешанные с неудачами по службе, Вертер способен воскликнуть: *«Я не вижу иного конца этим терзаниям, кроме могилы!»*

И на протяжении романа, помимо постоянно пульсирующих мыслей о смерти утверждается право человека на самоубийство, что и приводит к закономерному исходу.

Вряд ли стоит переусложнять суть драмы Вертера – в отличие от автора, он не выдержал жизненных испытаний, не сумел взять себя в руки и преодолеть либо препятствия, либо себя. И то, что причиной происшедшего является главный образ он сам, Вертер сознает с полной отчётливостью.

Хорошо бы обладать вздорным характером и сваливать вину на погоду, на третье лицо, на неудавшееся предприятие! Тогда несносное бремя досады тяготело бы на мне лишь вполовину. А я, увы, слишком ясно понимаю, что вся вина во мне самом.

Во мне самом источник всяческих мучений, как прежде был источник всяческого блаженства. Раньше я упивался всей полнотой ощущений, на каждом шагу открывал рай. А теперь моё сердце умерло! Оно больше не источает восторгов.

Я страдаю жестоко, ибо утратил то, что было единственным блаженством моей жизни – исчезла священная животворная сила, которая помогала мне созидать вокруг меня миры.

Один из романов Гёте целиком посвящен описанию всеохватывающего чувства любви – **«Избирательное сродство»** (1809). Среди авторских разъяснений понятия, давшего название роману, самое простое выглядит следующим образом.

Представьте себе некое А, которое так тесно связано с Б, что оторвать его не в состоянии почти ничто, даже применение силы; представьте себе некое В, которое точно в таком же отношении находится к Г; теперь приведите обе пары в соприкосновение: А устремится к Г, В устремится к Б, причем нельзя будет даже определить, кто кого бросил первым и кто с кем раньше соединился заново.

В согласии с этой схемой и идёт развитие сюжета: А – Шарлотта, Б – её муж Эдуард, В – капитан Отто, Г – Оттилия. Повествование открывается картиной счастливой жизни А и Б, затем Б (вопреки опасениям А) приглашает к себе в имение своего давнего друга В и одновременно А (при некоторых опасениях Б) ввиду обстоятельств вынуждена взять из пансионата свою приёмную дочь Г.

Писатель тщательно анализирует очень сложную, запутанную ситуацию перекрёстно возникших чувств. Причём все эти практически неразрешимые перипетии происходят с людьми глубоко порядочными, что дополнительно обостряет драматизм происходящего.

Как и в романе «Вертер», это рассказ о единственной любви, о единственно возможном сопряжении двух душ. Эдуард глубоко, страстно полюбил Оттилию; по его мнению, это единственное большое и подлинное чувство в его жизни. И на увещевания пересилить себя, отказаться от этой любви, он отвечает резко, но резонно.

Хорошо говорить человеку, когда он счастлив и благополучен, но он постыдился бы своих слов, если бы понял, как они невыносимы для того, кто страдает. Прочь от меня тот, у кого сухое сердце, сухие глаза! Проклинаю счастливых, для которых несчастный только занимательное зрелище.

Под жестоким гнѐтом невзгод он ещё должен принимать благородную осанку, чтобы заслужить их одобрение, и, подобно гладиатору, благопристойно погибать на их глазах, чтобы они перед его смертью ещё наградили его аплодисментами.

Роман Гёте буквально взывает: не препятствуйте соединению истинно любящих сердец! Никакие доводы разума не могут быть приняты при этом. Ставя преграды, мы совершаем преступление, губим души и жизни. Как некогда сошли в могилу Ромео и Джульетта у Шекспира, так и у Гёте уходят из этого мира Эдуард и Оттилия.

Незадолго до смерти Оттилии Шарлотта примиряется с чувством мужа, готова дать развод, и какое-то время все они находятся под одной крышей. То были последние дни счастья Оттилии и Эдуарда, когда им довелось наконец быть рядом (Чехов обозначил подобное словосочетанием «Цветы запоздалые»).

Они оказывали друг на друга действие почти магнетическое. Если кого-то из них что-то удерживало в одном конце дома, другой мало-помалу невольно приближался к нему. Если они оказывались в одном помещении, то тотчас уже стояли или сидели рядом.

Только самая непосредственная близость успокаивала их, и этой близости им было достаточно; не нужно было им ни взгляда, ни слова, ни жеста, ни прикосновения, а лишь одно – быть вместе. И тогда это были уже не два человека, а один человек, в бессознательно полном блаженстве...

В описании столь уникального родства душ есть нечто мистическое. И этот мистический акцент в романе очень отчётлив. Гёте, обычно с добродушной иронией относившийся к подобным откровениям, в данном случае совершенно серьёзен.

К примеру, он доверительно сообщает такой эпизод: когда Эдуард полюбил Оттилию, а его жена внутренне привязалась к капитану Отто, они невольно соединяются на супружеском ложе. В результате на свет появляется дитя, которое по внешности оказывается полным подобием капитана, но с глазами Оттилии.

По Гёте, суть этого генетического феномена вполне объяснима: в ребёнке воплотилось то, о чем тайно помышляли супруги в момент зачатия.

Кульминацией в развёртывании мистического начала становится происходящее после смерти Оттилии. На время похорон её маленькую служанку держат взаперти, так как от переживаний за свою госпожу у неё обнаружили признаки безумия. Но, услышав погребальный звон, она пробралась на чердак и, когда процессия проходила мимо дома, в беспамятстве упала вниз.

Толпа со страшным воплем расступилась во все стороны. Среди толкотни и сутолоки носильщикам пришлось поставить гроб наземь. Девочка лежала почти рядом; всё тело её, казалось, было разбито. Её подняли и – была ли то случайность или воля промысла – положили вплотную к телу покойной; чудилось даже, что девочка последним усилием воли хочет дотянуться до любимой госпожи.

Но едва только её слабеющие пальцы дотронулись до платья Оттилии, до сложенных на груди рук, как девочка вскочила, вся распрямилась, обратила взор к небу, потом пала перед гробом на колени и в благоговейном восторге устремила глаза на свою госпожу.

Произошло чудо исцеления, в том числе и исцеления душевного. Весть об этом разлетелась по округе, и многие стали приходить в церковь, где лежал гроб умершей, тем более что каким-то чудесным образом тлен её не касался.

Оттилия лежала всё такая же прекрасная, напоминая скорее уснувшую, чем усопшую. Матери стали, сначала тайком, приносить сюда своих детей, страдающих каким-нибудь недугом, и им казалось, что в их здоровье наступает внезапное улучшение. Доверие росло, и под конец не было старого и слабого, который не искал бы здесь для себя облегчения и утешения.

Совершенно очевидно, что писатель вводит подобные мотивы из желания возвысить облик несчастной девушки и тем самым акцентировать мысль о недопустимости ставить препоны истинно любящим сердцам.

Гёте, как художнику, всегда было чуждо какое бы то ни было фарисейство, то есть ханжество и лицемерие. Может быть, особенно сильно это сказалось в живописании мира любви.

Какой невероятной смелостью нужно было обладать, чтобы в те давние времена, за два столетия до «сексуальной революции», предложить в пьесе **«Стелла»** совершенно неординарный выход из, казалось бы, неразрешимой коллизии!

В этой *«драме для любящих»* (таков авторский подзаголовок) герой соединяет свою судьбу одновременно с когда-то покинутой им женой и с женщиной, которую полюбил позже, что делается с согласия обеих – каждая из них не мыслит для себя счастья за счёт другой. Взаимное благородство и свобода от традиционных условностей позволяют пойти на брак втроем.

За столь экстремальное художественное решение молодому Гёте пришлось выдержать настоящую осаду моралистов, и в Гамбурге (а это был ведущий театральный город Германии тех лет) по требованию духовенства пьеса была снята с репертуара.

Но стоит упомянуть и такой факт: постепенно отдаляясь от экстраординарных ракурсов творчества, три десятилетия спустя драматург по собственной воле коренным образом переработал финал, превратив драму в трагедию: запутавшись в клубке противоречий, герой кончает самоубийством, а Стелла принимает яд.

Смелость Гёте состояла и в том, что он неустанно прославлял утеху земной, чувственной любви. Стихия соответствующих эмоций настоящим водоворотом забурлила в его ранней лирике.

Ещё раз обратимся к стихотворению **«Кристель»** (это имя девушки), где передана пылкость молодых чувств (*«Её покрепче обниму, // С ней нацелуюсь всласть»*) и всё наполнено восхищением прелестью юной плоти, что подсвечено пикантной «приправой».

*А губы ярких роз алеи,
Нежнее, чем цветок.
Есть кое-что и покруглей
Её румяных щек.*

И затем всё стремительней раскручивается «пружина» горячей радости обладания, что сопровождается щедро рассыпаемыми блёстками задорного юмора.

*Я в танце смог её обнять,
Прижать к себе плотней
Летит земля, и не унять
Мне радости своей.*

*Она, от пляски во хмелю,
Ко мне прильнёт сама.
И я подобен королю
И счастлив без ума!*

*Всё ненасытней с каждым днём
Я к ней одной стремлюсь.
За то, чтоб ночь с ней быть вдвоём –
Всем в мире поступлюсь.
Откажет мне она и впредь,
Тогда, того гляди,
Не прочь я даже умереть,
Но... на её груди.*

Подобный дар говорить «на улыбке» часто позволял поэту со всей откровенностью выражать чувственно-полнокровное жизневосприятие, обращенное к плотским наслаждениям.

*Грешиков больше всего, говорят, любили святые,
Также и грешниц; я сам в этом похож на святых.
(«Грешиков больше всего...»)*

Свобода мысли и эмоциональная раскрепощенность не раз подталкивали Гёте к «запретному плоду» эротики. И опять-таки начало этому было положено буквально с его первых самостоятельных шагов в поэзии – как, скажем, в стихотворении «**Первая ночь**» (1767).

*Целуешь ты нетерпеливо
Лицо и плечи ей, и грудь,
Её неопытность пуглива,
Но страстью можно и спугнуть?
Раздеть её одним движеньем –
Быстрей, чем смог бы сам Амур!
И вот лукаво, но с почтеньем
Глаза отводит бедокур.*

Но если в этом стихотворении на эротическую зарисовку наброшена вуаль шаловливой игривости, то некоторые из «**Римских элегий**» (1788) подчас превращаются в этюды сладострастия, что вызвало осуждение даже близких поэту людей.

Здесь он открыто заявляет: *«Ночью мне досадней всего пустая постель»*. Надо ли расшифровывать то, что Гёте имеет в виду и чего ему недостает в таких случаях!

*О, как милую я сжимаю в жадных объятьях
О, как к мягкой груди грудь моя льнёт потесней,
О, как, голову к ней положив на колени, гляжу я
Снизу любимой в глаза, милые губы ищу.*

Совершенно непривычный поворот эротической стихии находим в *«Письмах из Швейцарии»*, где в качестве «автора» выступает Вертер до его трагической истории в романе, ему посвященном.

Как-то он возымел желание насладиться созерцанием прекрасного женского тела, которое не раз видел на картинах, но не в натуре (*«Я твердо решил, чего бы это мне ни стоило, увидеть девушку в природном состоянии»*).

За определённую плату удаётся найти такую модель. И вот в комнату, где расположился Вертер, входит *«чудесно сложенная, красивая женщина»*.

Она, как будто не замечая меня, сбросила черный капот и принялась за туалет. Сняла с головы большой чепец, закрывавший её лицо; обнаружились прекрасные черты, темнорусые густые волосы рассыпались по плечам большими волнами. Она начала раздеваться.

Что за диковинное ощущение, когда спадали одна одежда за другой... я растерялся при виде этого чудесного тела. Не могу описать тебе всю последовательность очаровательных картин, которыми прекрасная девушка дала мне налюбоваться.

Она была прелестна, пока раздевалась, она была прекрасна, изумительно прекрасна, когда упала последняя одежда. Обнажённая, она взошла на своё ложе, пыталась предаться сну в разных положениях, наконец как будто задремала.

Затем её словно бы стал тревожить страстный сон, она глухо вздыхала, порывисто меняла положения, лепетала имя возлюбленного и простирала к нему свои руки...

Надо признать, что при всей одухотворённости и поэтичности описания читатель становится незримым свидетелем сеанса стриптиза в прямом и полном смысле этого слова. Было ли такое с самим Гёте или это плод его фантазии, не столь важно. Примечательна необычай-

ная дерзость воспроизведенного художественного эксперимента – это ли не «авангард» рубежа XIX века?!

5. КЛАДЕЗЬ МУДРОСТИ

Как ни у кого другого, творчество Гёте до предела насыщено мыслью. Оно устремлено к проникновению в суть бытия и тяготеет к тому, чтобы передать постигнутое в чётких словесных формулировках.

В познании мира и человека Гёте многое находил путем собственных осмыслений. Но одновременно он широко использовал опыт, накопленный до него, черпая мудрость из разных источников и перерабатывая её на свой лад.

Это могли быть соображения, корни которых уже затерялись в общечеловеческом обиходе давних времен. Так, в начале второй части **«Фауста»**, давая отдохновение измученной душе героя, духи вещают: *«Время – лучшее лекарство»*.

И это могли быть сокровенные прозрения, почерпнутые из христианского вероисповедания. В поэме **«Герман и Доротея»**, говоря о том, кого он называет *«благородный и мудрый священнослужитель, мест этих гордость»*, поэт даёт ему аттестацию, которая приложима и к нему самому, так читавшему Библию: *«просветлённый высоким значением Святого писанья – этим ключом к помышленьям и судьбам существ человеческих»*.

И уже над ранними его вещами зримо и незримо витали флюиды общепризнанных заповедей. О своём первом опыте в драматургии, комедии **«Совиновники»** (1769) он как-то обронил, что в ней *«с веселой непринуждённостью доносится до зрителя речение Христово: “Кто без греха, пусть первым бросит камень”»*.

Своё неустанно накапливаемое, непрерывно обогащаемое знание мира и человека Гёте претворял во всевозможных формах и аспектах – от глубинно философского до сугубо житейского. Во взаимодополняющем разбросе этих двух граней как раз и удастся наилучшим образом почувствовать масштаб мыслительного потенциала гётевского художественного наследия.

Мудрость его философского видения мира начинается с понимания ограниченности человеческого знания и с признания несомненного верховенства реальной жизни над этим знанием.

Словно бичуемые незримыми духами времени, мчат солнечные кони колесницу судьбы, и нам остаётся лишь твердо и муже-

ственно управлять ими, сворачивая то вправо, то влево, чтобы не дать колесам там натолкнуться на камень, здесь сорваться в пропасть. Куда мы несёмся, кто знает? Ведь даже мало кто помнит, откуда он пришёл.

Эти слова из «Эгмонта» он еще раз повторил в книге «**Поэзия и правда**», написанной много позднее, тем самым как бы подтверждая свою убежденность в их справедливости.

В словах этих проводится мысль не только о пределах человеческого разума, но и о своенравии обстоятельств, порой исключительно многое определяющих в людских судьбах с их неожиданными поворотами и непредвиденными зигзагами, в которых трудно усматривать какую-либо закономерность и тем более справедливость.

Фортуна – равнодушная богиня, она равно благоволит и к добрым и к злым.

(«Разговоры немецких беженцев»)

Что же касается жизненного процесса самого по себе и рефлексий по его поводу, то воззрение на этот счёт выражено в знаменитой формуле из «Фауста»: «*Суха теория, но вечно зеленеет древо жизни*». Или в другой передаче на русском – «*Суха, мой друг, теория везде, // А древо жизни пышно зеленеет*». И ещё один вариант перевода – «*Теория, мой друг, суха, // Но зеленеет жизни древо*».

Таким образом, речь идёт о том, что конкретная, реальная жизнь всегда неизмеримо шире, богаче и притягательнее любых опосредующих форм, то есть рассуждений и философствований о ней, и всякое «умное» неизбежно оказывается более абстрагированным, узким и плоским в сравнении с живым потоком стихийного бытия.

Взор Гёте-мыслителя легко проникает в толщу времён и способен к глобальному охвату явлений.

*Тот век золотой, которым нас поэты
Прельщают, так же мало был золотым,
Как этот век, в котором мы живём...*

(«Торквато Тассо»)

*Только вся совокупность людей составляет человечество,
только все силы, взятые вместе, составляют мир...*

Прервёмся на мгновенье. Не может быть сомнений в том, что эта мысль, изложенная в романе **«Годы учения Вильгельма Мейстера»**, оказала самое непосредственное воздействие на историческую концепцию Л.Толстого, столь широко и настойчиво развиваемую им в эпопее «Война и мир». Но вернёмся к рассуждению Гёте.

*Только вся совокупность людей составляет человечество,
только все силы, взятые вместе, составляют мир. Между собой они
часто приходят в столкновение и стремятся уничтожить друг друга,
но природа связует их и воссоздает снова.*

Речь идёт о неистребимости жизни. Что только ни делали люди за многие тысячелетия для самоуничтожения, однако мир и по сей день здравствует. Это удивляет даже Мефистофеля. Он не может понять, почему несмотря на все его разрушительные усилия земная жизнь по-прежнему существует и даже множится.

*Мир бытия – досадно малый штрих
Среди небытия пространств пустых.
Однако до сих пор он непреклонно
Мои нападки сносит без урона.
Люди, звери и порода птичья,
Мори их не мори, им трын-трава.
Плодятся вечно эти существа
И жизнь всегда имеется в наличии.
(«Фауст»)*

Кстати, обращают на себя внимание очень точные, подлинно научные замечания о состоянии Вселенной, где крохотный островок земной цивилизации теряется в безмерности неорганической материи (*«Мир бытия – досадно малый штрих // Среди небытия пространств пустых»*).

Исключительное творческое завоевание Гёте состояло в том, что он, предвосхищая и опережая философские построения Гегеля, постигал и раскрывал в художественных формах законы диалектики.

Это осуществлялось прежде всего в «Фаусте», но в параллель к нему часто приводят **«Западно-восточный диван»**, которому свойственны масштабность замысла, чрезвычайно широкий охват идей, образов и состояний, углублённые раздумья о сути и цели человеческого бытия с восхождением к истинно диалектическим прозрениям.

Конечная суть осмысления закономерностей жизненного процесса заключалась в осознании мира и человека в их неостановимом движении, в их развитии через борьбу противоречий, в сложном взаимодействии разнородных составляющих.

Лаконичный итог исканиям неустанно познающего разума подводится в одном из самых поздних стихотворений Гёте, заголовок которого носит принципиально программный характер – «**Завет**» (1829).

*Кто жил, в ничто не обратится!
Повсюду вечность шевелится.
Причастный бытию блажен!
Оно извечно; и законы
Хранят, тверды и благосклонны,
Залоги дивных перемен...*

*Но трезво приступайте к чуду!
Да указывает разум всюду,
Где жизнь благотворит живых.
В ничто прошедшее не канет,
Грядущее досрочно мánит,
И вечностью заполнен миг.*

О чём размышляет здесь поэт в назидание живущим? О взаимоперетекающем сопряжении вечного и сиюминутного и о том, что каждый миг любой жизни включается необходимой частицей в движение бесконечного мироздания.

Н.Вильмонт называет это стихотворение «*вершиной диалектического мышления Гёте*» и даёт ему следующее истолкование: «*Неизменность вечных законов природы, космоса является залогом того, что человечество будет всё более приближаться к их постижению*».

К сказанному можно добавить, что перед нами, действительно, завет мудрого человека, едва ли не всё повидавшего, пережившего, познавшего в этом мире и безусловно утвердившегося в своём оптимистическом взгляде на жизнь, в своей вере в неё и осязаемо ощущающего нескончаемую и животворную диффузию конкретного, единичного, актуального и абстрагирующего, всеобщего, надвременно-го.

Для выяснения некоторых других особенностей диалектического мышления Гёте имеет смысл вернуться к образу Мефистофеля.

Не может быть никаких сомнений в том, что поэт вкладывает в его уста многое из того, что приобрёл в ходе собственного жизненного опыта, нередко транслируя через эту «одиозную» фигуру наиболее важные суждения и наблюдения. Допустим, такое: *«Нет мысли мало-мальской, // Которой бы не знали до тебя!»*

Контуры данного смыслового назначения образа Мефистофеля вырисовываются с самого начала трагедии, во вступительном к ней «Прологе на небесах». Здесь всевидящий автор раскрывает логику «вышних сил» в их отношении к человеку.

Архангелы (Рафаил, Гавриил и Михаил) славословят мироздание, сотворённое Богом (*«... мы, Господи, благоговеем // Пред дивным промыслом Твоим»*). Мефистофель же придерживается другого мнения, наводит тень на это сияние, и Господь вполне благосклонно выслушивает его.

*Божок вселенной, человек таков,
Каким и был он испокон веков.
Он лучше б жил чуть-чуть, не озари
Его ты Божьей искрой изнутри.
Он эту искру разумом зовёт
И с этой искрой скот скотом живёт.
Прошу простить, но по своим приёмам
Он кажется каким-то насекомым.
Полулетя, полускача,
Он свиристит, как саранча.*

С такой прямоотой и презрительностью отзываясь перед Творцом о главном его создании, Мефистофель не вызывает с его стороны никакого порицания.

Господь

Так на земле всё для тебя не так?

Мефистофель

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

В завершающих речениях Господа содержится объяснение того, почему он так благосклонно относится к дьяволу и попустительствует ему.

*Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех мене
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.*

Мефистофель удаляется искать себе жертвы в человеческом мире, комментируя своё сотрудничество с Господом в несвойственном себе благодушно-юмористическом ключе.

*Как речь его спокойна и мягка!
Мы ладим, отношений с ним не портя.
Прекрасная черта у старика
Так человечно думать и о чёрте.*

Но вернемся к последним словам Творца: *«Из лени человек впадает в спячку. // Ступай, расшевели его застой, // Вертись пред ним, томи и беспокой, // И раздражай его своей горячкой».*

Зная обычный род деятельности Мефистофеля, читатель вправе усматривать в этом наставлении Господнем не только противоядие против успокоенности и косности, но и указание на необходимость присутствия демонического начала и даже зла в качестве движущей силы развития, без которой добро и благое начало обречены на стагнацию и самоизживание.

Переключаясь с оценкой сатанинского племени в барочной поэме Д.Мильтона «Потерянный рай», Мефистофель говорит о себе подобных: *«Мы с жилкой творческой, мы род могучий, // Безумцы, бунтари...»* Его основное амплуа – дух сомнения и неверия, он призван отрицать, поскольку *«нет в мире вещи, сто́-ящей пощады».*

В сложном круговороте позитивного и негативного с их взаимопереходом друг в друга, он представляет ту силу, что *«творит добро, всему желая зла».* Поэтому у Н.Чернышевского были основания отмечать в «Фаусте» такой философский вывод: путь к созиданию проходит через разрушение.

В напутствии Господа («Ступай, расшевели его застой...») обнаруживается и более обыденный, лежащий на поверхности мотив – помочь человеку при посредстве Мефистофеля (ведь он «плут и весельчак») избавиться от уныния, скуки и хандры прозябания.

Именно этот мотив и разработал Пушкин в драматическом отрывке «Сцена из Фауста», написанном под прямым воздействием творчества Гёте.

Фауст

Мне скучно, бес.

Мефистофель

Что делать, Фауст?..

Вся тварь разумная скучает:

Иной от лени, тот от дел;

Кто верит, кто утратил веру;

Тот насладиться не успел,

Тот насладился через меру,

И всяк зеваёт, да живёт –

И всех вас гроб, зевая, ждёт...

В подобных своих поворотах мысль Гёте, как и у следовавшего за ним Пушкина, спускается с философских высот на «бренную землю», приобретая статус *житейской* мудрости. Важнейшим её основанием была трезвость видения жизни. Качество это сопровождало писателя уже с ранних пор, что подтверждают его мемуары **«Поэзия и правда»**.

Мы, мальчики, сходились по воскресным дням для чтения сочинённых нами стихов. И тут-то я столкнулся с поразительным явлением, на долгое время лишившим меня покоя. Мои стихи, каковы бы они ни были, всегда казались мне самыми лучшими. Вскоре, однако, я заметил, что и мои товарищи, довольно-таки незадачливые стихоплеты, не меньше меня чванятся своими опусами.

Будучи свидетелем столь безумного заблуждения, я однажды вдруг усомнился: не заблуждаюсь ли я в такой же мере и не кажусь ли я моим приятелям таким же полоумным, какими они кажутся мне?

Этим бесхитростным повествованием в призме детского сознания ставится специфическая, но достаточно широкая проблема –

распространенная болезнь авторского самомнения, часто в более изощрённой форме сопровождающая и многих «взрослых».

В той же книге, в соответствии с её конфигурацией романа воспитания, рассыпано немало примечательных и тонких наблюдений, обращённых ко времени становления характера.

Мы не может смотреть на маленькие создания, которые нас окружают, без чувства радости, даже восхищения – обычно они обещают больше, чем могут осуществить потом. Если бы дети росли в соответствии с тем, что они обещают, то выросли бы одни гении. Но рост не всегда равнозначен развитию, так что по прошествии известного срока от многих сил и способностей и следа не остаётся.

Такой вывод следует из опыта умудрённого жизнью человека. И опыт этот реальный, взвешенный, многосторонний, в чём убеждает в частности ещё одно наблюдение над детьми.

Некоторые усматривают задатки жестокости в том, что дети, вдосталь наигравшись каким-нибудь предметом, повертев его так и эдак, спешат его сломать, разъять и распотрошить. Между тем, это скорее следовало бы рассматривать как любознательность, как стремление постичь, из чего их игрушка состоит, какова она изнутри.

Я помню, что ребенком разрывал цветы или ощипывал птиц, чтобы посмотреть, как прилажены лепестки к чашечке или перья к крылу. Право, такой образ действия не надо ставить в вину детям, ведь естествоиспытатель тоже познаёт природу, скорее деля и расчленяя её, чем объединяя и взаимосвязывая, то есть скорее путём умерщвления, нежели воскрешения.

Сказанное здесь призывает к терпимости в отношениях между людьми и, кроме того, таит в себе стремление убедить человека в необходимости разумного подхода: прежде чем осудить другого, попытайся понять его. Там же содержатся соображения не только о воспитуемых, но и о воспитателях.

Если молодые педагоги, тем более умные и талантливые, так сказать, «учат учась» и стремятся идти впереди века, то это значит зачастую, что они пополняют своё образование за счёт учеников, которым преподают не то, что нужно им, а что необходимо самим

преподавателям для разработки их научных замыслов. И напротив, многие профессора старшего поколения уже давно топчутся на месте: обычно они сообщают своим слушателям воззрения большой давности, в значительной своей части уже признанные несостоятельными или отвергнутые эпохой.

Отсюда возникает печальный конфликт, заставляющий юные умы шарахаться от одной точки зрения к прямой её противоположности – конфликт, который могут до известной степени сгладить разве что педагоги среднего возраста, уже достаточно опытные и сведущие, но ещё не утратившие деятельного стремления к усвоению нового.

Гёте приоткрывает завесу и над более тонкими «секретами» жизни мира. В драме **«Торквато Тассо»** он выводит на поверхность то, что сознательно или интуитивно использовали наиболее прозорливые из правителей: хочешь обрести вящую славу, а не быть унесенным всё смывающим потоком времени, поощряй творцов искусства – с ними и будешь причислен, войдешь в анналы исторической памяти. Одна из высокогородных дам говорит об этом со всей откровенностью.

*Нам выгодно бывает гения
Принять: ведь за гостеприимство он
Нам воздаёт сторицею всегда.
Места, где жил великий человек,
Священны: через сотни лет звучат
Его слова...*

В том же роде рассуждает и герцог Феррары, покровительствующий гению Тассо.

*Что сделало Италию великой,
За что сосед с своим соседом спорит –
Есть обладанье лучшими людьми.
Вождём без войска кажется мне князь,
Который не собрал таланты,
И кто не внемлет голосу поэтов,
Тот только варвар, кем бы ни был он.*

Как меценат приобщается к известности протежируемого им художника, так и целый народ, целое государство сохраняет о себе па-

мать в веках чаще всего благодаря славе своих питомцев, трудившихся на ниве искусства.

Продолжая эту мысль, драматург подчеркивает, что в связи с такой своей значимостью художественная элита вправе требовать к себе особого внимания и бережного отношения. И, помимо всего прочего, этим людям нужно прощать причуды и своенравие. В качестве образца приводится род Медичи, правивший во Флоренции, этой «колыбели Возрождения».

*... научил нас Медичи пример,
И это сами папы показали –
Как снисходительно, с каким вельможным
Терпением они переносили
Великие таланты...*

Свойственная Гёте трезвость жизнепонимания проявляет себя как на уровне самых широких обобщений, так и в плане совершенно конкретных наблюдений.

*Что суетится народ, что кричит? – Прокормиться он
хочет,
Вырастить хочет детей, как-нибудь их прокормить.
Путник, ты это приметь и дома тем же займешься:
Как ни крути, а никто дальше того не пошёл.
(«Что суетится народ...»)*

Так о неизменной первооснове человеческого существования сказано в одной из эпиграмм, созданных в древнеримской традиции с характерной для неё рассудительностью.

А вот частность – зафиксированная в поэме «Герман и Доротея» особая грань людского любопытства.

*Рады пойти поглазеть, если с ближним беда приключится.
Каждого тянет взглянуть на свирепое пламя пожара
Иль потешиться страхом преступника, ждущего казни...*

Подмечено весьма нелицеприятно, и наблюдательность такого рода позволяла писателю избегать излишней поэтизации, создавая к ней необходимый «прозаический» противовес, и тем самым оценивать реальное положение вещей. В трагедии «Гёц фон Берлихинген», вос-

торгаясь удалью и прямодушием одних бунтарей, он не закрывает глаза на трусливость и подлость других.

Ещё более жёстко и даже с трагической заострённостью это реальное видение человеческой натуры выступает в «Эгмонте». Что здесь есть «на входе»?

Казалось бы, безусловная защищенность главного героя как человека с завидным положением и самых высоких достоинств, что гарантирует ему любовь и поклонение окружающих. Даже сановник испанского двора вынужден констатировать: *«Взоры всего народа устремлены на него, все сердца преданы ему»*. И своих соотечественников Эгмонт видит такими же, как он сам.

Это люди, достойные ступать по земле Господней, каждый сам по себе маленький король, твёрдый, предприимчивый, способный, верный и всей душой преданный обычаям старины. Они упорные и стойкие! Гнуть их можно, согнуть нельзя.

Гёте явно вкладывает в уста героя свои идеальные представления о народе, рисуя в сущности сообщество свободных буржуа, живущих законами демократической республики. Однако при всём том, бюргеров писатель знал очень хорошо и знал их с разных сторон.

Поэтому он с беспощадной суровостью показывает «на выходе», как практически все прежние приверженцы Эгмонта отступаются от него в час опасности, когда он брошен в темницу. Напрасно Клерхен заклинает горожан поднять голос в защиту всеобщего любимца.

Постойте! Не бегите при одном имени Эгмонта, вспомните, как вы, протискиваясь сквозь толпу, встречали его ликующими криками! Заслышав топот коней, вы бросали работу, бежали к окнам, и при виде его на ваши озабоченные лица падал свет радости и надежды. Стоя у дверей своих домов, вы высоко вскидывали детей, говоря им: смотрите, вот Эгмонт, великий из великих.

Но это глас вопиющего в пустыне – Клерхен наталкивается на страх и глухоту запуганных обывателей. В ответ на свои призывы она слышит: *«Не называй имени Эгмонта! Оно несёт с собою смерть»*.

Так в пьесе входит исключительно острая проблема незащитности человека. Уж если столь просто и безнаказанно могут расправиться с Эгмонтом, то что говорить об обыкновенном смертном?!

Именно это обстоятельство делает «Эгмонта» подлинной трагедией, и угнетающее впечатление от неё не рассеивается несмотря на то мужество, с которым герой идёт на казнь.

Сильнейшее тяготение Гёте к раздумьям о жизни и накопленная на этой основе житейская мудрость естественно побуждали его ко всякого рода высказываниям на сей счет. Симптоматично в данном отношении появление большого прозаического сборника специального назначения под названием «**Максимы и сентенции**».

Столь же симптоматична публикация стихотворного сборника «**Изречения**», где всевозможные рефлексии и наблюдения выражены в характере дружеского наставления, часто высказанного в шутливом тоне.

*Я бы проклял
Судьбу свою,
Окажись я один
В раю!*

*Он умер. Все кадят и курят фимиам...
Эх, чуть пораньше бы за это взяться вам!*

*Чтобы познать других –
Два средства есть:
Одно – насмешка,
А другое – лесть.*

Но изречениям и афоризмам всякого рода «несть числа» и за пределами названных сборников. Чего стоит в этом смысле «**Фауст**», где они чаще всего звучат в устах Мефистофеля!

*Средь малых действуя, мельчаешь,
А средь больших и сам растёшь.*

*Ты – то, что представляешь ты собою.
Надень парик с миллионом завитков,
Повысь каблук на несколько вершков,
Ты – это только ты, не что иное.*

*Оставь заигрывать с тоской своей,
Точащей нас, как коршун злобный.
ак ни плоха среда, но все подобны,
И человек немыслим без людей.*

Как говорится, и т.д., и т.п.

Ещё одно направление нравоучительной мысли – заповеди и своего рода «рецепты» на разные случаи жизни. Допустим, в книге **«Поэзия и правда»** звучит наставление, которое в известном смысле становится итоговым и в **«Фаусте»**: *«В жизни необходимо действовать, радости же и страдания приходят сами собой»*. Или среди **«Римских элегий»** находим такое пожелание человеку:

*Так наслаждайся, живущий, согретым любовью местечком,
Прежде чем в Лету ногой не угодишь на бегу.*

Свое самое широкое и последовательное выражение дидактические тенденции творчества Гёте нашли в **«Годах странствий Вильгельма Мейстера»**. Это целая система внедряемых в романную ткань помет, размышлений, умозаключений, выводов и рекомендаций – система чрезвычайно объёмная и разветвлённая, охватывающая практически все стороны жизни.

В качестве подтверждения приведём подборку отдельных высказываний разного рода.

Изречение «познай самого себя» значит просто-напросто: не забывай о самом себе, следи, каковы твои отношения с себе подобными и с миром! Для этого не нужно никаких психологических мучений...

Как можно познать самого себя? Только в действии, но никак не в созерцании. Старайся выполнять свой долг, и ты узнаешь, что у тебя за душой.

Но что есть твой долг? То, чего требует насущный день.

Неукоснительно выполняйте тот долг, что налагается насущными заботами дня, и при этом следите, чтобы сердце было чисто и дух твёрд. А если в свободный от трудов час найдёте время перевести дыхание и поднять взор к небу, то уж точно отыщете, как правильно чтить то высшее начало, коему мы непременно должны предаться, благоговейно глядя на все происходящее в жизни и прозревая направляющий её свыше промысел.

Мало знать – нужно ещё и уметь применить; мало хотеть – нужно ещё и делать.

Думать и делать, делать и думать – вот итог всей мудрости. И то и другое в течение всей нашей жизни должно вершиться неостановимо, как вдох и выдох. Испытывая мысль делом, а дело мыслью.

Пусть каждый стремится повсюду приносить пользу себе и другим.

Если бы мы ставили себя на чужое место, то исчезли бы ревность и ненависть, которые мы часто испытываем к другим; а если бы мы ставили других на своё место, то у нас поубавилось бы гордости и сомнений.

Скажи мне, кто твой друг, и я скажу тебе, кто ты.

Формы преподнесения житейской мудрости у Гёте исключительно разнообразны. Помимо отмеченных выше всевозможных морализующих жанров (афоризмы, изречения, сентенции), он пользовался также и чисто художественными способами донесения истины.

К примеру, философский стих «*Vanitas!*» («Суэта!») подаётся в характере броской, очень живой и доступной по изложению весёлой застольной песни. Одно за другим перебирает автор из того, что обычно привлекает людей и в чём их обычно постигают разочарования и потери.

И в соответствии с жанром застольной в каждом куплете в начале звучит призывно-воодушевлённое «*Гей-го!*», а в конце сожалеательно-огорчённое «*Эх-хо!*». Ниже приводятся только первые строки некоторых семистиший, передающие исходное побуждение и конечный результат.

*На деньги делал ставку я,
Гей-го!
Прошла впустую жизнь моя,
Эх-хо!..*

*На женщин ставку делал я,
Гей-го!
И адом стала жизнь моя,
Эх-хо!*

*На славу делал ставку я,
Гей-го!
Врагами сделались друзья,
Эх-хо!..*

Где же выход? Оказывается, счастлив тот, кто ничего не желает, ни к чему не стремится, поскольку в таком варианте существования потери и разочарования исключены. И потому в заключительной строфе уже не слышно горестного «Эх-хо!» – оба раза звучит бодрое «Гей-го!»

*Я сделал ставку на ничто,
Гей-го!
Кто в счастье равен мне? Никто!
Гей-го!*

В тех же целях ненавязчивой поучительности писатель использовал издревле известный жанр притчи. В историях из книги **«Разговоры немецких беженцев»** читателю открывается масса полезного в житейской отношении – не случайно большинство из них рассказывает старик-священник. Обратимся к самой развернутой и обстоятельной из этих притч-новелл.

Преуспевающий купец трудился не покладая рук, отказывая себе в удовольствиях жизни, и, когда ему перевалило за пятьдесят, вдруг ощутил всю бессмысленность самоцельного накопления богатств. Говоря о счастье, которого ему не доставало, он подразумевает семейную жизнь с любимой женщиной и большим потомством.

О я, несчастный! Для чего так поздно распознал я те блага, которые единственно делают человека счастливым? Столько трудов, столько пережитых опасностей – что принесли они мне? Да, мои подвалы ломятся от товаров, сундуки полны золота и серебра, но душу мою все эти богатства не могут ни возвеселить, ни насытить.

Чем больше я их накапливаю, тем больше они требуют для себя: одна драгоценность тянет за собой другую, золотая монета – следующую. Они не признают во мне своего повелителя, а наперебой кричат: «Ступай скорее, носи ещё, чтобы нашего полку прибыло!»

Увы! Лишь теперь, уже в годах, начинаю я задумываться и говорю себе: ты не пользуешься этими сокровищами! Разве ты хоть раз надел эти уборы на любимую женщину? Дал их в приданое за любимой

дочерью? Помог сыну привлечь и привязать к себе сердце достойной девушки?

Кстати, здесь уже высечена мысль, из которой позже вырастут «Гобсек» Бальзака и «Скупой рыцарь» Пушкина. Но с той разницей, что герой притчи Гёте, пусть и запоздало, но сознает никчёмность богатства самого по себе и пытается изменить траекторию своей судьбы. Он женится на юной красавице и впервые чувствует себя подлинным обладателем накопленных сокровищ.

Теперь он с радостью облакал прекрасное тело жены в самые красивые и роскошные материи, драгоценности совсем по-другому сверкали на груди и в волосах его возлюбленной, нежели прежде в сундуках, а кольца становились поистине бесценными благодаря руке, на которой они красовались.

Но Гёте идёт дальше, выказывая глубочайшее понимание диалектики жизни. Не прошло и года наслаждений семейным счастьем, как купца стало точить недовольство – ведь жизненное призвание не менее дорого и отказаться от него порой едва ли не равносильно смерти.

Так и наш купец, видя, как другие отплывают на кораблях или входят в гавань, вновь ощущал в себе зов прежней своей страсти и даже рядом с женой испытывал беспокойство и неудовлетворённость. Это желание постепенно крепло в нём и под конец вылилось в такую тоску, что он почувствовал себя до крайности несчастным.

«Что же теперь со мной будет? – сказал он себе однажды. – На кого я похож теперь, я, любивший прежде вольный воздух, как птица, а ныне сидящий взаперти со всеми своими богатствами? У меня такое ощущение, что, ничего не приобретая вновь, я словно бы всё теряю. Без дела я чувствую себя несчастным, без движения – больным».

Так раскрывается естественная противоречивость вечно ищущей человеческой натуры со свойственной ей жаждой расширения жизненных горизонтов и неустанного стремления вперед.

И Гёте устами своего героя провозглашает мысль, которая явилась одним из итогов и в его главном произведении (имеется в виду «Фауст»): *«Деятельность – это и есть счастье»*, и высшей оказывается *«радость нескончаемого движения»*.

Но и это ещё не всё в удивительно многоаспектной притче, поведенной писателем. Отсюда начинается новая история, в которую вкладывается своя мудрость. Решив вернуться к делам и отправиться в далёкое торговое путешествие, купец сознаёт степень риска в отношении своей молодой красавицы-жены. Прощаясь с ней, он просит её только об одном.

Ежели случится такая оказия, что ты не сможешь больше обходиться без общества мужчины и без утех любви, то обещаю мне, что ты не выберешь моим заместителем кого-либо из вертопрахов. Ежели ты почувствуешь склонность завести себе друга, то поищи человека, который был бы достоин и своей скромностью и молчанием умел бы поддерживать радости любви благодетельной тайной.

Тем самым герой притчи обнаруживает завидное понимание жизни и поразительную терпимость.

Завершение этой истории таково. Как ни противилась своим желаниям юная жена купца, однако после его отъезда она все-таки стала заглядываться на молодых людей и, в конце концов, остановила свой выбор на человеке, который соответствовал пожеланиям супруга.

Тот на словах принял на себя роль любовника, но, будучи порядочным человеком, придумал уловку: ему, мол, в согласии с данным им обетом ещё два месяца предстоит воздержание, и он просит девушку сократить этот срок тем, что она в течение месяца выдержит такой же пост.

Сидя на хлебе и воде, изнузив своё тело, жена купца в конце концов поняла хитрость своего избранника и возблагодарила его за своё очищение.

Вы сберегли меня для меня же самой, вы помогли мне понять, что мы способны противоборствовать самым пылким своим желаниям.

Даже взятая сама по себе, изолированно от остального наследия Гёте, эта притча могла бы очень многое сказать о мудрости писателя, о степени понимания человека и о вере в него.

6. ЧЕЛОВЕК-ВСЕЛЕННАЯ

Иоганн Вольфганг фон Гёте представлял собой уникальный пример всеобъемлющего человеческого гения, ничем не уступая тем, кого именуют величайшими титанами эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи и др.).

В этом он отнюдь не соответствовал собственной заповеди (очевидно, адресованной людям более ординарным): *«Самое главное, чтобы человек до конца знал что-нибудь одно и делал это дело так, как никто в ближайшем окружении»* (*«Годы странствий Вильгельма Мейстера»*).

Как известно, идя в юности по стопам отца, он по его настоянию получил юридическое образование и позже самым непосредственным образом соприкоснулся с политико-административной деятельностью, занимаясь в должности первого министра управлением герцогствами Саксен-Веймарским и Эйзенахским, причем стремился к социальному реформированию на этой территории, предполагая затем перенести положительный опыт в масштабы общегерманской государственности.

Это из области практической жизни, а дальше начинается неизмеримо более важное – то, что крупнейший деятель русской науки К.Тимирязев обозначил следующим образом: *«Гёте представляет, быть может, единственный в истории пример сочетания в одном человеке великого поэта, глубокого мыслителя и выдающегося учёного»*.

Он плодотворно занимался многими науками, начиная с химии и медицины (эти увлечения отразились в частности в образах Фауста и его ученика Вагнера), но главные свои усилия сосредоточил в ряде разделов естествознания и, по мнению создателя учения о биосфере В.Вернадского, должен по праву считаться основоположником сравнительной анатомии, морфологии и генетической биологии.

Для нас важно то, что исключительно многогранная деятельность Гёте так или иначе сказывалась на его литературном творчестве: чаще всего в виде прочного внутреннего ощущения общенаучной картины мира, а иногда напрямую – в призме непосредственных поэтических отражений.

Так, его изыскания в области эволюции видов растений и животных вызвали в качестве своеобразной проекции два больших стихотворения, написанных с целью популяризации своих взглядов на этот предмет. Отвечая характеру философских рассуждений, они выдержаны в величавой манере античного гекзаметра.

*Ты смущена, подруга, смешеньем тысячекратным
Этих, заполнивших сад, густо растущих цветов;
Множеству ты внимала имён, в твой слух беспрестанно
Диким звучаньем входят они – одно за другим.
Образы все – и подобны, и каждый от прочего всё же
Разнится: в их кругу тайный заложен закон,
Скрыта загадка святая. О, если бы мог я любимой
В проникновенных словах тайну немедля открыть!
Пусть наблюдает теперь, как исподволь, мало-помалу
Вверх растение шло, цвет образуя и плод...*
(«Метаморфоза растений»)

Как видим, «урок», посвящённый нескончаемым превращениям в мире природы, развёрнут в лирическую плоскость и подан в форме обращения к близкому человеку. Почти столетием позже наш религиозный философ и поэт В.Соловьёв станет изъясняться слогом, сходным в своей проникновенности: *«Милый друг, иль ты не видишь, // Что всё видимое нами – // Только отблеск, только тени // От незримо-го очами?...»*.

Стремясь поведать о загадках природного бытия, Гёте не скрывает и собственного удивления перед ними, в том числе перед чудом изначального совершенства естественных организмов и их приспособленности к существованию.

*Каждый зверь – самоцель. Совершенным из чрева Природы
Вышел он и дитя породит, как сам, совершенным.
Каждый член его тела по вечному создан закону,
Повторит свой прообраз даже редчайшая форма.
Каждый рот, например, приловчился захватывать пищу,
Телу какая положена: челюстью слабой, беззубой
Или крепкой, зубастой снабжен, но он превосходно
Приспособлен всегда обеспечивать тело прокормом.
Так и нога: коротка ли, длинна ль – в гармонии чёткой
Нуждам и норову зверя её отвечают движенья...*
(«Метаморфоза животных»)

Гёте много и охотно путешествовал. Его влекли другие страны и народы, их быт и особенности уклада – влекли одновременно как ученого и как человека искусства. Странствия позволяли широко раздвигать горизонты представлений о жизни.

Допустим, пребывание в Италии (её он особенно почитал), среди темпераментных южан, утвердило его в живом ощущении человеческого бытия как целостности, скрепляемой понятием *народ*.

Народ – основа, на которой всё стоит и зиждется. Целое создаёт народ, масса, а никак не отдельные единицы. На площади и на набережной, в гондолах и во дворцах. Покупатель и продавец, нищий и рыбак, соседка, адвокат и его оппонент – всё живет и движется и во всё сует свой нос, говорит и божится, кричит и хвалит свой товар, и поёт, и проклинает, и шумит, шумит.

(«Итальянское путешествие»)

Чрезвычайно важной гранью в круг интересов Гёте входило тщательное изучение различных видов искусства, осмысление их природы, функций и возможностей. Общепризнанно, что его статьи по вопросам эстетики сыграли большую роль в развитии художественной культуры.

Об этом по-своему говорит и тот факт, что избранные критические работы по изобразительному искусству и литературе составили внушительную по объёму завершающую книгу русского 10-томного собрания его сочинений.

О глубине художественных воззрений Гёте выразительно говорят многие высказывания. Например, вывод об особом даре творца искусства, отличающем его от других людей.

*Что было врозь, связует он умом
И мёртвое одушевляет чувством.
Порой облагораживает он
То, что для нас казалось повседневным.*

(«Торквато Тассо»)

Или суждение о сходстве и различии видов художественного творчества: *«Вершины искусств раздельны, основания же их друг с другом соприкасаются» («Поэзия и правда»)*. То есть, развивая эту метафору Гёте, можно сказать, что весь мир искусства произрастает на единой почве, превращаясь затем в рощу разнообразных деревьев, составляющих в сумме своей законченный спектр взаимодополняющих видов.

Брошенные им вскользь замечания и соображения позволяют утверждать, что он был чуток к музыке. В романе **«Годы учения**

Вильгельма Мейстера», рассказывая об одном чрезвычайно чтимом человеке, большом знатоке искусства, автор отмечает любопытную тонкость в восприятии музыки – тонкость, явно прочувствованную самим Гёте.

Он не мог жить без музыки, но не любил видеть певчих. «Истинная музыка предназначена только для слуха, – говаривал он. – Я желаю видеть каждого, с кем говорю, но кто поёт, для меня должен быть невидим».

При исполнении инструментальной музыки он тоже предпочитал, чтобы оркестр был по возможности скрыт, ибо механические усилия и вызванные необходимостью странные ужимки музыкантов рассеивают слушателя. Поэтому он имел обыкновение внимать музыке, закрыв глаза, дабы всё свое существо сосредоточить на чистом наслаждении слуха.

То, что подобная установка не является прихотью или капризом, доказывается аналогичными взглядами Р.Вагнера, который считал, что музыканты-исполнители должны быть слышны, но не видны.

К этому необходимо прибавить следующее. Знатоки немецкого языка в один голос говорят об удивительной музыкальности поэтического слога Гёте. Сам он советовал читателю напевать свои стихи, ибо, по его мнению, только в этом случае они могут быть восприняты более или менее адекватно. И если учесть, какое огромное количество музыкальных произведений создано на его тексты, можно считать, что для такого пожелания были определённые основания.

Следует отметить и то, что великий писатель имел к музыке весьма непосредственное отношение. В юности он учился игре на clavire и фортепиано. Находясь в Веймаре, содержал домашний хор, в котором пел партию баса. Особый интерес он проявлял к опере, в том числе создавая либретто («Эрвин и Эльмира», «Клаудина» и др.).

На протяжении всей жизни Гёте не раз предпринимал опыты создания музыки, а также нередко заказывал музыкальные произведения для исполнения в домашнем кругу, чтобы «успокоить душу и освободить духов». Музыкальное искусство он считал той «истинной стихией, откуда берут начало все поэтические произведения».

В свою очередь, именно такой стихией стало для музыкального искусства творчество самого Гёте. Приводимый в конце этих очерков перечень – лишь крошечная толика того, что было написано компози-

торами разных стран на его произведения. К примеру, только «Лесной царь» был положен на музыку более 70 раз.

Как мы знаем, Иоганн Вольфганг долгое время (до 38 лет!) испытывал мучительные колебания в выборе своего призвания: быть художником или литератором. Судьба сберегла его для нас как мастера слова – ведь если бы он знал то, до чего доискались потомки, не исключено, что ввиду субъективных соображений чаша весов склонилась бы в сторону живописи.

Дело в том, что позднейшие разыскания показали: далеким предком Гёте по материнской линии был выдающийся немецкий художник эпохи Возрождения Лукас Кранах (1472–1553). Если бы писателю стал известен этот факт, возможно, он мог посчитать себя обязанным возродить старинную славу семьи на данном поприще.

Так или иначе, Гёте настойчиво постигал тайны изобразительного искусства, много занимался им, и специалисты дают лестные оценки его графическим и живописным работам, особенно в жанре пейзажа. Кроме того, для теории и практики этого вида искусства свою роль сыграл его трактат «Учение о цвете».

И наконец, в своей прозе (главным образом мемуарной) Гёте много пишет о живописи, а влечение к ней вошло осязаемым компонентом в литературные сочинения – по его словам, оно помогало ему *«воспринимать натуру как бы глазами художника»*.

Сам Гёте часто считал себя более учёным, нежели писателем, однако время и потребности человечества давно определили безусловный приоритет его литературного наследия (аналогично тому, что позже произошло с А.Бородиным, который львиную долю времени отдавал химии и медицине, но в историю вошёл прежде всего как композитор).

Критериям и требованиям писательской профессии Гёте отвечал идеально. Природа с избытком наделила его тремя исходными качествами, необходимыми для литератора: любознательность, острая наблюдательность и память.

Книга мемуаров **«Поэзия и правда»** позволяет убедиться в том, что этими качествами он обладал в высшей степени. Гёте вспоминает в частности, как на руку оказались ему выполняемые в юности деловые поручения отца.

Я побывал чуть ли не во всех мастерских, а поскольку у меня был врождённый дар вникать в различнейшие житейские обстоятельства, живо воспринимать особенности существования других

людей и без труда в них вживаться, то, благодаря отцовским поручениям, я провёл немало приятных часов, присматриваясь к рабочим приёмам каждого ремесленника, к его радостям и горестям, к тёмным и светлым сторонам его жизни, зависящим от характера условий его труда.

Несколько фраз из этого отрывка стоит «пропедалировать», настолько схвачена в них фундаментальная суть писательского труда: *«у меня был врождённый дар вникать... живо воспринимать... вживаться».*

А по части безотказной памяти характерна история создания ряда вещей, выполненных в жанре путевых заметок. «Кампанию во Франции 1792 года» Гёте написал в 1820 году в виде дневника, хотя в 1792-м вовсе его не вел. Точно так же и «Итальянское путешествие» (1817) оформлено по впечатлениям поездки 1786–1788 годов, то есть тремя десятилетиями позднее реально происходившего. И т.п.

Отмеченные выше качества совершенно необходимы для писательского ремесла, но они – только исходная предпосылка. Всё остальное в формировании крупного литератора решают столь же необходимые другие качества, в том числе верное ощущение настоятельных запросов времени, высокий интеллект, способность к обобщениям и типизации, фантазия и свобода творческого мышления.

В отношении последнего из этих пунктов очень показателен подход Гёте к исторической тематике. Он никогда не чувствовал себя излишне обременённым обязательствами перед фактологией и внешними сторонами воспроизводимой эпохи. Происходившее в прошлом он активно соотносил с происходящим в современности, привнося в ткань произведения всё необходимое из реалий текущей жизни.

Сознательность такой актуализации становится ясной из его ответа на вопрос о том, что он хотел выразить в драме **«Торквато Тассо»**.

Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе эти жизни, во мне возник образ Тассо. Прочие придворные, житейские и любовные отношения можно было взять как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моём произведении: это кость от кости моей, плоть от плоти моей.

Как следует из слов автора, его пьеса построена на сплошных аллюзиях и параллелях. Её герой так же рвётся из Феррары (итальянское княжество конца XVI века), как сам Гёте стремился вырваться из Веймара, где состоял на службе.

И в равной степени с тем и другим соотносится идея драмы: сильные мира сего хотят приручить выдающегося художника, а тот пытается отстоять свою независимость. В рассуждениях гётевского Тассо о том, что гений должен почитаться выше знатных особ, совершенно очевидны автобиографические штрихи (достаточно болезненные отношения поэта с веймарской аристократией, которая чтילה его, но при случае напоминала ему о его бюргерском происхождении).

Итак, Гёте-писатель как одна из многочисленных ипостасей его духовного мира. И это, наиболее важное для нас его амплуа, взятое само по себе, в свою очередь, отличалось тем же универсализмом.

В огромном литературном наследии Гёте представлены все жанровые виды и разновидности того времени. Если для иллюстрации взять драматургию, то среди четырех десятков произведений для театра найдем пьесы в стихах и прозе, трагедии, драмы и комедии самого разного объёма и назначения. И нелегко решить для себя вопрос, кем же он был по преимуществу – поэтом, прозаиком или драматургом (хотя в количественном отношении несомненно преобладает проза).

В литературе Гёте умел всё. Он мог обуздывать себя самыми строгими рамками и мог позволить себе полную свободу от них, что отдельными вспышками сопровождало всё его творчество, но открыто было продемонстрировано во времена «Бури и натиска».

*Природа неисчерпаемо богата, она одна совершенствует
большого художника...*

*Всякие правила убивают ощущение природы и способность
правдиво изобразить её!*

(«Страдания юного Вертера»)

Гёте был способен работать в любой манере и стилистике.

Начать с того, что уже самой своей эволюцией он предопределил гигантскую амплитуду стилевых колебаний: от отголосков барочной эстетики в рококо ранних стихов через опорные установки эпохи Просвещения (с их конкретизацией в экспрессии сентиментализма или в уравновешенности классицизма) к романтической фантазийности и постромантическим прозрениям позднего творчества.

И почти независимо от пребывания на том или ином этапе своей художественной траектории Гёте умел делать всё – от сугубо философских до откровенно развлекательных вещей, от возвышенной «антики» до «площадного» лубка.

Он мог писать в строго-углублённом роде научных трактатов и легко, непринужденно, с беззаботной весёлостью. Поскольку вторая часть данной стилевой «антитезы» в предыдущем изложении почти не затрагивалась, имеет смысл привести некоторые примеры.

Разрабатывая фольклорные мотивы, поэт не раз обращался к специфике народного стиха, в том числе так называемого книттельферса (близок к русскому раёшнику). Впервые это произошло в драме «**Сатир**» (1773), а до совершенства подобная манера была доведена в ряде сцен «**Фауста**».

Этим стихом написан и фарс «**Ярмарка в Плундерсвейлерне**» с жанровым обозначением «*маскарадное действо*» (в стилизованном русском переводе – «*машикерадное действо*»), что прямо указывает на его связь с балаганными традициями.

Той же направленности отвечает и название городка, придуманное автором (*Плундерсвейлерн* – от немецкого *хлам*, *дрянь*). И наконец, главное – бойкая, грубоватая, нарочито прямолинейная манера выражения со столь же упрощённо-прямолинейной рифмовкой.

*Что за постель? Собакам спать!
Преступников на ней пытать!
Болит и зад и поясница,
Да и от мух нельзя отбиться.*

Другой пример. Как бы в пику собственным трагедиям с их развёрнутой структурой и усложнённой фабулой, обращенной к «вечным вопросам», Гёте набрасывает в одноактной комедии «**Гражданин генерал**» в полном смысле слова пьесу-агитку подчёркнуто злободневного содержания.

Воспроизводя характерные приметы «народного театра», драматург пользуется соответствующей разговорной речью, составленной преимущественно из кратких односложных фраз. Вот фрагмент диалога, который ведут крестьяне Мартин и Шнапс (по-немецки *водка* – имя заведомо буффонное, данное разоблачаемому персонажу).

Шнапс. А дальше он признался мне.

Мартин. В чём?

Шнапс. Что он эмиссар якобинского клуба.

Мартин. Как он выглядел?

Шнапс. Обыкновенно.

Мартин. А вы не испугались его?

Шнапс. Я – испугался?!

Мартин. И беседовали с ним, как с равным?

Шнапс. Конечно!.. Все люди равны.

Мартин. Только на словах!

Отмеченная множественность стилевых манер служила адекватному претворению поистине универсального содержания произведений Гёте. В них есть всё:

- стремление к позитивным ценностям, к идеалу и скепсис до демонического всеотрицания;
- бургерская добропорядочность, замыкающая себя ограниченным кругом представлений, и невероятная смелость, желание поднять покров над любой тайной мира;
- абсолютно достоверная жизненная реальность и самая безудержная фантазия.

Стоит добавить и тот факт, что будучи «человеком Запада», носителем высшей культуры европейского типа, Гёте проявил способность вжиться в атмосферу Востока и прельститься ею. Произошло это в период создания книги стихотворений «Западно-восточный диван».

Познакомившись с переводом «Дивана» Хафиза, он открыл для себя целый мир и по его подобию создал свою грандиозную и чрезвычайно темпераментную вариацию на него. Причем, будучи истинным христианином, он в порыве познания нового присягает здесь на верность Аллаху и восхищается Кораном.

Заодно следует упомянуть и о теизме Гёте вообще. Он с пиеетом относился к христианскому вероучению, внимательно изучал Библию, многократно цитировал её, однако в творчестве – с точки зрения вопросов веры – был совершенно независим и тем более чужд фанатической приверженности.

Вот почему он позволял себе развивать мотивы богоборчества (например, в драматическом отрывке «Прометей») и высказываться в духе следующего афоризма: «Те, кто видят в набожности самоцель и конечное назначение, обычно впадают в ханжество».

Во всём этом обнаруживает себя присущий художественному наследию Гёте поразительный, почти беспредельный плюрализм. Писатель словно ставил перед собой цель апробации всего и вся, любых мыслимых жизненных позиций и ситуаций.

Он, как на чётках, перебирает всевозможные характеры, положения и жизненные установки (от бунтарства до смирения, от пассивной созерцательности до активного действия) и за всем этим признает право на существование, как и право человека на ошибки, аномалии, тупиковые положения (*«Кто ищет, вынужден блуждать»*, – сказано в «Фаусте»).

Во взаимодействии разного рода *pro et contra* он допускает заведомую противоречивость и двойственность, принципиально отказываясь нести ответственность за неизбежно возникающий при этом «негатив» и вообще за всё происходящее в окружающей действительности.

*Наш мир – клубок противоречий,
Тебе за них не отвечать!
(«Самооправдание»)*

Поэтому не приходится удивляться появлению у него взаимоотрицающих суждений. Допустим, настойчиво провозглашая пафос познания, он в то же время готов предостерегать от самоанализа, который может обнаружить в каждом бездну тёмного и страшного.

*Познай себя...
Какая польза в том?
Познаю,
А куда бежать потом?
(Из сборника «Изречения»)*

И тем более не приходится удивляться соседству далеких, но взаимодополняющих друг друга сущностей, в сумме своей дающих всеобъемлющую полноту жизненных проявлений.

Для примера представим себе Гёте-олимпийца с его величавым спокойствием и отстранённостью от житейской суеты. И тот же Гёте способен вести повествование живо, легко, занятно и совершенно допустно.

Он может отменно «сшить» динамичную, остроумную комедию (скажем, **«Боги, герои и Виланд»**, **«Великий Кофта»**) и выступ-

пить в роли чудесного рассказчика, наделённого великолепным чувством юмора.

В городе недавно отошёл горшечный торг, и у нас не только запаслись этим товаром для кухни, но и купили разной игрушечной посуды для детей. Однажды я возился со своими мисочками и горшочками, но так как это не сулило мне ничего интересного, я швырнул один из горшочков на улицу и пришёл в восторг от того, как весело разлетелся он на куски.

Соседские братья Оксентейн, видя, какое мне это доставляет удовольствие (я даже захлопал в ладоши от радости), крикнули: «А ну ещё!» Нимало не медля, я кинул ещё один горшок и под непрерывные поощрения «Ещё, а ну ещё!» расколотил о мостовую решительно все мисочки, кастрюлечки и кувшинчики.

Но мой запас быстро истощился, а они всё восклицали: «Ещё! Ещё!» Недолго думая, я помчался на кухню и притащил глиняных тарелок, которые бились даже ещё веселее. Я бегал взад и вперед, хватая одну тарелку за другой, покуда не перетаскал всё, что стояло на нижней полке, но так как соседям и этого было мало, я перебил всю посуду, до которой мог дотянуться. Наконец, пришел кто-то из старших и прекратил мои забавы.

(«Поэзия и правда»)

К этому рассказу из детства (вот уж действительно «и смех и грех») присоединим эпизод из молодости писателя, когда он, так жаждавший повидать «землю обетованную» (для него это была Италия), пересекает границу и попадает наконец в первый итальянский городишко. Вот образчик того, как время от времени писатель сдабривал юмор пикантными деталями.

Люди здесь живут в блаженной беспечности. Во-первых, ни одна дверь не имеет замка, однако трактиричик заверил, что мне нечего беспокоиться, даже если бы мои чемоданы были набиты бриллиантами. Во-вторых, в окнах здесь вместо стекла промасленная бумага. В-третьих, отсутствует весьма необходимое удобство, так что живёшь почти в первобытных условиях.

Когда я спросил коридорного, где же всё-таки это удобство находится, он показал рукой на двор. «Здесь, внизу, к вашим услугам». Я удивился: «Где именно?» «Внизу, где хотите», – гостеприимно отвечал он.

(«Итальянское путешествие»)

И ещё одно сопоставление. Когда Гёте желал того, он умел органично воспроизвести трогательную наивность и безыскусность, как находим это в песне «**Сурок**», получившей особую популярность с музыкой Бетховена.

*Я походил по всей стране
Avecqe la marmotte
И всюду есть давали мне
Avecqe la marmotte.
Avecqe si, avecqe la,
Avecqe la marmotte.*

Шарманочный лад этого напева предопределён заложенными в мелодике стиха заунывностью настроения и многократным повторением одних и тех же слов: французская фраза *avecqe la marmotte* (*авёке ля мармóте*) – с сурком (дрессированный сурок плясал под музыку).

И подобному простодушию противопоставлена психология «прожжённых бестий», прошедших, как говорится, огонь, воду и медные трубы – психология, сконденсированная в образе Мефистофеля, который во всём видит изнанку и потому ко всему относится с язвительной усмешкой или с открытой издёвкой. Характерен его ответ на высказанное Фаустом желание как можно скорее добиться взаимности Маргариты.

*Приятно то, что отдаляет цель:
Улыбки, вздохи, встречи у фонтана,
Печаль томленья – словом, канитель,
Которую всегда полны романы.*

В запале иронии Мефистофель доходит до самого грубого цинизма, подчас устрашающе жестокого в своей резкости и прямоте.

*Мужчины – дурни, род упрямый,
Посмешища со дня Адама!
Вы, и состарившись весьма,
Не прибавляете ума.
Проверено на деле всеми,
Что бабы – порченное племя.
Всё сделано, всё из прикрас,
Стан сужен, растопырен таз.*

*Доказывать, однако, надо ль,
Что сами пуститесь вы в пляс,
Едва засвищет эта падаль?*

Всеохватывающая полнота жизненных проявлений, о которой шла речь и которая предусматривала законченный спектр оттенков в их амплитуде от абсолютно положительного до абсолютно отрицательного, тем не менее имела весьма определенный вектор, связанный с господствующе оптимистической настроенностью.

Конечно, случались разного рода «замутнения» и омрачения. В такие минуты Гёте был способен на горькие ламентации, подобные той, что находим в позднем стихотворении «**Вертеру**» (1824): «*Покинув мир, ты потерял так мало!*»

Но при всём том неизменно одерживала верх неистощимая жажда жизни, неостывающая влюблённость в неё – и это была ещё одна важнейшая константа мировосприятия Гёте.

Опорой этому служила бесконечно притягательная стихия земных радостей и наслаждений, которой поэт отдавал предпочтение даже перед самыми высокими взлётами интеллекта и перед самым божественным парением духа в «горних высях».

Он не раз констатировал столкновение отмеченных сущностей, метания человека между «земным» и «небесным», как слышно это в самопризнании Фауста.

*Две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнёт к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.*

Но взвешивая значимость этих двух сущностей, поэт делает свой выбор без малейших колебаний.

*Дух мой рвётся к небесам
В заблужденье странном:
Не пуцусь ли я и впрямь
В путь по звёздным странам?
Нет, хочу остаться здесь,*

*В мире безобманном,
Чтобы пить вино и петь,
И звенеть стаканом!
(«Застольная»)*

Гёте готов вновь и вновь присягать «сибаритству» бодрой, чувственно-дразнящей человеческой плоти, пребывающей в долинах «дольного мира», как делает он это звучно и сочно в стихотворении **«Привыкнешь – не отвыкнешь»**, написанном в приближении к семи-десятилетнему возрасту.

*Я раньше едал. Ем теперь больше всех
И пища приносит мне много утех.
Промчатся лета, но покуда
От старости я не умру,
Я буду шуметь за столом на пиру,
Смакуя любимые блюда.*

*И прежде я пил, нынче пью больше всех,
И это отнюдь не считаю за грех.
Рождаются светлые мысли
От жгучих глотков золотого вина.
Так выпьем же крепкие вина до дна,
Нет пользы им в том, чтоб прокисли!*

*Любил танцевать я и в вальсе кружить,
Теперь мне без музыки дня не прожить.
И ныне со мною нет сладу.
Цветы и лихое веселье вокруг,
Стремительней музыка, ширится круг.
Так будем плясать до упаду!*

Едва ли не главный завет Гёте: если жить, так жить «по полной программе» и жить до последней черты! А жить – это значит непременно любить, пусть бы это даже казалось кому-то смешным и нелепым.

И уже в самые преклонные годы он замышлял женитьбу на совсем юной девушке (Ульрике фон Левёцов), готовый и в старости обеими руками подписаться под стихотворением времён своей молодости – **«Новая любовь, новая жизнь»**.

*Сердце, сердце, что случилось,
Что смутило жизнь твою?
Жизнью новой ты забились,
Я тебя не узнаю.
Всё прошло, чем ты пылало,
Что любило и желало,
Весь покой, любовь к труду.
Как попало ты в беду?*

*Ах, смотрите, ах, спасите –
Вкруг плутовки сам не свой,
На чудесной, тонкой нити
Я пляшу, едва живой.
Жить в плену, в волшебной клетке,
Быть под башмачком кокетки –
Как такой позор снести?
Ах, смотрите, ах, спасите...*

Если участь тот факт, что публикации у Гёте начались с 1766 года, то придётся признать: он отдал литературным трудам без малого семь десятилетий и за это время воссоздал гигантскую художественную панораму происходившего с миром и человеком.

ПОСТЛЮДИЯ

Как-то Гёте обмолвился, что творцы искусства, выполнив своё художественное предназначение, обычно уходят из жизни. Можно предположить, что, завершив 22 июля 1831 года трагедию «Фауст», свой главный труд, сопровождавший его шесть десятилетий, он посчитал счёты с жизнью поконченными и ровно восемь месяцев спустя, 22 марта 1832 года покинул этот мир.

Находясь на смертном одре, поэт, немного не доживший до 83 лет, продолжал выводить на одеяле одному ему ведомые письмена. Припомним, что первые стихи у него появились в восьмилетнем возрасте – следовательно, он отдал творчеству три четверти века. Такова ещё одна константа, касающаяся уже непосредственно жизни Гёте.

Узнав о его кончине, наш Евгений Баратынский откликнулся стихотворением «На смерть Гёте» (1832). Здесь встретится старинное слово *занé*, означающее *ибо, поскольку, потому что, так как*.

*Предстала, и старец великий смежил
Орлиные очи в покое;
Почил безмятежно, занé совершил
В пределе земном всё земное!..*

*Погас! Но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На всё отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа...*

*Всё дух в нём питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных создания,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времён упования...*

*Изведен, испытан им весь человек!
И ежели жизнью земною
Творец ограничил летучий наш век
И нас за могильной доскою,
За миром явлений не ждёт ничего –
Творца оправдает могила его.*

В несколько строф русский поэт сумел вложить в сущности всё главное для Гёте, очертив «вселенную» его помыслов и деяний. За этим глубоким осмыслением сделанного великим человеком хорошо чувствуется восхищение завидным уделом этого смертного, который обрел бессмертие и подал высокий пример законченной полноты жизненного самоосуществления.

Невольно возникают параллели с другим великим современником Баратынского – Александром Пушкиным. Он родился полувеком позже Гёте, а ушел из жизни всего через пять лет после его смерти.

Оба стали титанами двух крупнейших национальных культур, основоположниками двух литератур нового времени, и при всей разнице характеров они имели немало сходного в фундаментальных чертах своего творчества: от всеобъемлющего универсализма до утверждения чувства любви в качестве краеугольного основания человеческого бытия.

Гёте принадлежал примечательному времени в истории Германии – времени, давшему три грандиозные фигуры её духовной культуры, к которым помимо него принадлежали Бетховен (1770–1827) и

Гегель (1770–1831). В этой плеяде колоссов Гёте по времени был первым (1749–1832).

Когда Бетховену и Гегелю было по году – он написал трагедию «Гёц фон Берлихинген», когда им было по четыре года – он создал роман «Страдания юного Вертера». И подобно значимости каждого из них для музыкального искусства (Бетховен) и философии (Гегель), он находится в числе самых вершинных явлений мировой литературы (кстати, Гёте первым заговорил о такой категории, как всемирная литература, и ввёл само это понятие).

Человечество многому училось у него, многое постигало в том феномене, который мы именуем как *мир Иоганна Вольфганга фон Гёте*. Но что-то в этом феномене нам ещё предстоит разгадывать. То, например, что заложено в строках, венчающих трагедию «**Фауст**».

Их подстрочник выглядит следующим образом:

<i>Alles Vergängliche</i>	<i>Всё быстротечное (и брнное) –</i>
<i>Ist nur ein Gleichnis;</i>	<i>Это всего лишь подобие (главного и вечного);</i>
<i>Das Unzulängliche,</i>	<i>Недостижимое –</i>
<i>Hier wirds Ereignis;</i>	<i>Здесь всё свершится;</i>
<i>Das Unbeschreibliche,</i>	<i>Невыразимое –</i>
<i>Hier ist es getan;</i>	<i>Здесь оно воплотилось;</i>
<i>Das Ewig-Weibliche</i>	<i>Вечно Женское (Начало)</i>
<i>Zieht uns hinan.</i>	<i>Притягивает нас к себе</i>
	<i>(, увлекая в свои высоты).</i>

В переводе Бориса Пастернака эти слова обретают такую поэтическую форму:

*Всё быстротечное –
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь – в достижение.
Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ТЕКСТЫ И СЮЖЕТЫ ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ФОН ГЁТЕ

Вокальные произведения (песня, романс) приводятся в данном указателе без обозначения жанра.

Адан А.

Фауст (балет)

Алябьев А.

Я вижу образ твой

Бенцион В.

Фауст 3 (опера)

Берлиоз Г.

Осуждение Фауста (оратория)

Бертен А.

Фауст (опера)

Бетховен Л.

Гремят барабаны

Круг цветочный

Майская песнь

Новая любовь, новая жизнь

Песнь Миньоны

Песня о блохе

Радость и горе

Радость страдания

Стремление

Сурок

Тоска разлуки

Эгмонт (музыка к трагедии)

Бишон Г.

Фауст (опера)

Бойто А.

Мефистофель (опера)

Брамс И.

Журчит ручеек (вокальный дуэт)

Непреодолимо

Осеннее чувство

Песня парок (для хора и оркестра)

Почему? (вокальный квартет)

Рапсодия (для альта, хора и оркестра)

Ринальдо (кантата)

Серенада

Смелое сердце (хор)

Утешение в слезах

Феномен (вокальный дуэт)

Шутит жестоко Амур (канон для женских голосов)

Брюггеман А.

Доктор Фауст

Гретхен

Фауст и Елена

Просветление Фауста (оперная тетралогия)

Бузони Ф.

Доктор Фауст (опера)

Вагнер Р.

Фауст (увертюра)

Семь пьес к «Фаусту» (для голоса и фортепиано)

Вальтер И.

Фауст (зингшпиль)

Варламов А.

Горные вершины

Волошинов В.

Вокальный цикл на слова Гёте

Вольф Х.

Стихотворения И.Гёте (вокальный цикл),
в том числе «Очарованная», «Песня арфиста»

Глинка М.

Песня Маргариты

Гордижьяни Л.

Фауст (опера)

Григ Э.

Время роз (Розы, розы...)

Гуно Ш.

Фауст (опера)

де Палаэрт К.

Фауст (опера)

Дюка П.

Ученик чародея (симфоническое скерцо)

Зейфрид И.

Фауст (зингшпиль)

Ликль И.

Фауст (зингшпиль)

Лист Ф.

Блуждающие огни (этюд для фортепиано)
Всюду тишина и покой
Кто горечь злой нужды вкусил (две версии)
Король жил в Фуле когда-то
Мефисто-вальсы № 1, 2, 3 (фортепиано)
Мефисто-полька (фортепиано)
На горных вершинах покой
Песнь Миньоны
Приди, о приди ко мне
Радость и горе (две версии)
Тассо (симфоническая поэма)
Фауст-симфония

Макбен Т.

Почему?

Малер Г.

Симфония № 8 (с участием солистов и хора)

Маршнер Г.

Ночная песнь странника

Массне Ж.

Вертер (опера)

Мейер К.

Фауст (опера)

Мендельсон Ф.

Возлюбленная пишет

Зулейка (Ветер, ты на легких крыльях...)

Зулейка (Отчего душа так рада?..)

Первая Вальпургиева ночь (кантата)

Первая утрата

Метнер Н.

Близость милого

Вечерняя песня охотника

Друг для друга

Из «Вильгельма Мейстера» (Тихо к двери проскользнул я...)

Из «Лилы» (Ах, игры и танцы...)

Из «Эрвина и Эльмиры»

Вечно смятение

Взор склони, отец святой

Любим я

Майская песнь

Мимоходом

Миньон

На озере

Находка

Неверный юноша

Недоступная

Ночная песнь странника I

Ночная песнь странника II
Обращенная (Очарованная)

Одиночество

Первая утрата

Перед судом

Песенка из «Клаудины»

Песенка эльфов

Песня Миньоны

Прелюдия

Приветствие духа

Самообольщение

Священное место

Счастливое плавание

Тишь на море

Фиалка

Моцарт В.

Фиалка

Мусоргский М.

Песня о блохе

Песнь старца

Мюллер В.

Фауст (зингшпиль)

Рахманинов С.

Молитва

Рейтер Г.

Доктор Иоганн Фауст (опера)

Рубинштейн А.

Фауст (музыкально-характеристические картины для оркестра)

Танеев С.

Горные вершины (хор)

Находка

Тома А.
Миньон (опера)

Тухманов Д.
Сердце мое, сердце (из цикла «По волне моей памяти»)

Цельнер Г.
Фауст (опера)

Чайковский П.
Не спрашивай
Нет, только тот, кто знал
Песнь Миньоны

Штраус Йозеф
Фауст (зингшпиль)

Шуберт Ф.
Близость любимого
Вечерняя песня охотника
Вознице Кроносу
В упоении
Ганимед
Границы человечества
Гретхен за прялкой (Маргарита за прялкой)
Дикая роза
Жалобная песня пастуха
Зулейка (I), Зулейка (II)
К далекой
К месяцу
К Миньоне
Король в Фуле
Крысолов
Кто купит богов любви?
Лесной царь
Любовник во всех обличьях
Любовь
Любящая пишет
Миньона
Миньона и арфист (вокальный дуэт)

Морская тишь
На озере
Неистовая любовь
Ночная песнь странника (I)
Ночная песнь странника (II)
Первая утрата
Песни Арфиста
Кто в одиночество идет
Кто горечь злой нужды вкусил
Тихо к двери проскользнул я
Песни Миньоны
Нет, я молчанья не нарушу
Меня оставьте в платье белом
Тот, кто страдал, поймет
Привет духа
Прометей
Пряха
Рыбак
Свидание и разлука
Сладость скорби
Сын муз
Тайное
Томленье
У реки
Утешение в слезах
Швейцарская песня
Ювелирное подмастерье

Шуман Р.

Баллада арфиста
Герман и Доротея (увертюра)
Знаешь ли ты край
Клятву бы я свою нарушив
Когда один
Кто не кропил свой хлеб слезой
Кто одиноким хочет быть
Миньона (пьеса из «Альбома для юношества» для фортепиано)
Ночная песня
Песни и романсы из «Вильгельма Мейстера»
Песня Зулейки

Песня любви
Петь не надо грустных песен
Реквием по Миньоне (для солистов, хора и оркестра)
Робко стану у порога
Свобода духа
Странствующий колокол
Сцены из «Фауста» Гёте (для солистов, хора и оркестра)
Талисман
Тот лишь поймет меня
Ты вновь со мной
Хочу сиять, пока живу я
Эй, грубиян

«ЧТО НЕ ПОДВЛАСТНО МНЕ?..»

Александр Сергеевич Пушкин

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – поэт, прозаик, драматург (Россия). Вошёл в русскую литературу с исключительно свежим взглядом на мир, с особой лёгкостью общего тона, самого поэтического пера, что так отвечало запечатлению молодой поры жизни. Отсюда столь часто присущая ему шутливость изъяснения, развитое чувство юмора и большая значимость вакхического начала. Анакреонтика раннего Пушкина призывала сполна отдать дань утехам юности, наслаждаться радостями бытия. Упоение жизнью, пьянящий восторг перед ней определили светоносный характер его поэзии, выливаясь временами в горячий энтузиазм. Благодатную почву для себя это находило в знаменательных событиях истории России, которые в пушкинском сознании связывались главным образом с фигурой Петра I, с его судьбоносными для страны помыслами и деяниями. Для Пушкина главный источник вдохновения и самый живительный свет жизни – это любовь. Наряду с чувственными её проявлениями его герою ведомы и порывы к идеальному, что выступает в сопряжении с возвышенной красотой. Другим источником света души была для поэта природа, которую он ощущал как живое существо, а её проявления как человеческие.

По времени своей жизни Пушкин всецело принадлежал эпохе Романтизма, причём годы его творчества (с середины 1810-х до середины 1830-х) совпали с её центральной фазой. С романтизмом, как художественным методом, отношения у него складывались неоднозначные. С одной стороны, он испытывал несомненное притяжение к нему, что сказывалось в вольной игре воображения, в активном использовании принципа антитез и средств повышенной экспрессии, в сближении с этикой байронизма. Он ввёл в обиход литературы образ «лишнего человека», развивал идею утраченных иллюзий с характерной для неё ностальгией по несбывшемуся и несбыточному, очертил контуры образа Демона, предвосхитив главную линию исканий М.Лермонтова. С другой стороны, отнюдь не чуждаясь романтизма как такового, Пушкин во многом чуждался его крайних проявлений, тяготел преимущественно к сбалансированным формам преломления его принципов. В позднем творчестве эволюционировал к утверждению уравновешенного, гармоничного жизнеотношения, произошёл его фронтальный поворот к трезвому, реалистичному миропониманию, что повлекло за собой предпочтение прозаических жанров, подчёркнутую простоту и есте-

ственность языка, полную достоверность характеров и ситуаций, интерес к жизни обыкновенных людей (в том числе открывая тему «маленького человека»).

Свет, вера в добро, в конечное торжество справедливости являлись безусловной доминантой наследия Пушкина. Тем не менее, он никогда не сторонился выявления теневых сторон действительности своего времени. Так, рисуя жизнь светского общества, не скрывал заведомо критического к ней отношения, обнаруживая в её внешне блестящей и занимательной круговерти черты суетной пестроты, мишуры, фальши и лицемерия. Главное зло России видел в крепостничестве и самодержавной власти. Находясь в непосредственном соприкосновении с декабристским движением, силой слова утверждал веру в его идеалы, обличал язвы социального устройства и монархизма, выражая пафос гражданского непокорства. Вместе с тем, исторической чутьё подсказывало ему, насколько неосуществимы по тем временам мечты об искоренении пороков, о свободе и всеобщем благе – тем более в стране, где так чревато пробуждать к социальной активности большие людские массы.

Есть все основания говорить о феноменальном универсализме пушкинского гения. Он охватил практически все виды и жанры современной ему словесности, претворил все основные идеи и темы художественного процесса своей эпохи, сделав многомерный срез бытия. Никогда не выезжая за пределы России, поднял целые пласты инациональных культур, но, конечно же, главное в его наследии – глубина постижения русского национального духа, в том числе проникновение в суть народного мирозерцания и народной поэтики. Универсализм Пушкина состоял и в его всезнании, которое, в свою очередь предстало в многостороннем спектре: как в форме житейского здравого смысла, так и посредством восхождения к истинно философским прозрениям. Поражает плюрализм его мирочувствия, восприимчивость к любым явлениям бытия, в каждом из которых он ощущал определённое рациональное зерно, сознавая логическую оправданность его существования.

Пушкин по праву считается создателем современного русского литературного языка, который обрёл в его творчестве законченную полноту, гибкость и естественность. Он преподавал образцы умения говорить в стихах на любые темы, необычайно живо и непосредственно, максимально используя выразительность разговорной речи. Его поэтика отличается покоряющей музыкальностью и даром живописания, то есть способностью высказываться очень осязаемо, в красках и звучаниях. К этому присоединились также замечательная отточенность и лаконизм его прозы.

Исключительная масштабность наследия Пушкина сделала его первым русским писателем мирового значения. Он вошёл в духовное существование России огромной и неотъемлемой вселенной её чувства, мысли и национального самосознания. Чтобы воочию ощутить многомерность его творческого гения, приведём перечень основных произведений.

Стихотворения (помимо многочисленных эпиграмм): 1815 – «Сражённый рыцарь», «Тень Фонвизина»; 1816 – «Певец»; 1817 – «Вольность», «Желание», «Краёв чужих неопытный любитель...»; 1818 – «К Чаадаеву»; 1819 – «Деревня», «Стансы Толстому»; 1820 – «Редееет облаков летучая гряда...», «Чёрная шаль»; 1821 – «Десятая заповедь», «Кокетке», «Я пережил свои желанья...»; 1822 – «Узник»; 1823 – «Демон», «Свободы сеятель...»; 1824 – «К морю», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Фонтану Бахчисарайского дворца»; 1825 – «Вакхическая песня», «19 октября», «Зимний вечер», «К *** (Я помню чудное мгновенье)», «Храни меня, мой талисман...»; 1826 – «Зимняя дорога», «К Вяземскому», «Каков я прежде был...», «Няне», «Пророк»; 1827 – «Ангел», «Во глубине сибирских руд...»; 1828 – «Анчар», «Не пой, красавица...», «Поэт и толпа», «Рифма, звучная подруга...»; 1829 – «Брожу ли я вдоль улиц...», «Зимнее утро», «Зорю быют...», «На хólмах Грузии...», «Цветок»; 1830 – «Бесы», «В начале жизни...», «Для берегов отчизны дальней...», «Поэту», «Стихи, сочинённые во время бессонницы», «Элегия»; 1831 – «Нет, я не дорожу...»; 1833 – «Осень»; 1835 – «Вновь я посетил...»; 1836 – «Из Пидемонти», «От меня вечор Лейла...», «Отцы пустынноики», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Роман в стихах «Евгений Онегин» (1823–1831). Поэмы «Руслан и Людмила» (1820), «Гавриилиада» (1821), «Кавказский пленник» (1821), «Братья разбойники» (1822), «Песнь о вешем Олеге» (1822), «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824), «Полтава» (1828), «Домик в Коломне» (1830), «Медный всадник» (1833). Сказки в стихах «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830), «Сказка о царе Салтане...» (1831), «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» (1833), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834). Проза: романы «Арап Петра Великого» (1828), «Дубровский» (1833), «Капитанская дочка» (1836); повести «История села Горюхина» (1830), «Повести Белкина» («Выстрел», «Метель», «Гробовщик»), «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка» – все 1830), «Пиковая дама» (1833), «Египетские ночи» (1835), «Путешествие в Арзрум» (1836). Драматургия: отрывок «Сцена из Фауста» (1825), трагедия «Борис Годунов» (1825), «маленькие трагедии» («Скупой рыцарь»,

«Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы» – все 1830), драма «Русалка» (1832).

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

Муза Александра Пушкина... Что мы вкладываем в это понятие?

О музах, покровительницах искусства, пришедших из греческой мифологии, сам Пушкин упоминает постоянно. В стихотворении «Кипренскому» (1827) он говорит о себе: *«Меня, питомца чистых муз...»*.

В своём известном портрете О.Кипренский изобразил поэта на фоне античной статуэтки с лирой. Этот музыкальный инструмент, как символический атрибут поэзии, называется Пушкиным многократно, и он утверждает, что его *«душа в заветной лире»* («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836).

Муза для нас часто тождественна музыке. Не случайна корневая близость этих слов, связанная и с тем, что богини поэзии изображались с упомянутой лирой или флейтой (как известно, в античные времена поэтическое слово было неотрывно от музыки).

О музыкальности стихов Пушкина свидетельствует качество тех поэтических характеристик, которые выдают его завидную чуткость к различным явлениям искусства звуков, будь то общий колорит (*«Что-то слышится родное // В долгих песнях ямщика: // То разгулье удалое, // То сердечная тоска»* – метко схваченные свойства нашей песенности) или точно услышанный и образно воспринятый тембр (*«Свирели звук унылый и простой»*).

И весьма примечательно, что Пушкину удалось сокровеннее других выразить мысль романтиков, ставивших музыку в иерархии искусств на самую высокую ступень.

*Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...
(«Каменный гость», 1830)*

Анна Керн, слышавшая чтение стихов Пушкиным, отмечала, что оно *«было таким музыкальным, что я иставала»*, добавляя о поэте: *«Он имел голос певучий и мелодический»*. Вероятно, именно так и было.

В любом случае, вслушиваясь в пушкинский стих, мы как само собой разумеющееся ощущаем органически присущую ему напевность.

Свойство это было унаследовано от В. Жуковского, которого юный Пушкин считал главным своим учителем в литературе, причём более всего привлекала его в стихах предшественника «*пленительная сладость*».

*Вот месяц величавой
Встал над тихою дубравой,
То из облака блеснёт,
То за облако зайдёт.*
(«*Людмила*», 1808)

*Я смотрю на небеса...
Облака, летя, сияют
И, сияя, улетают
За далёкие леса.*
(«*Весеннее чувство*», 1816)

Эта, поистине завораживающая мелодика, свойственная стихам Жуковского, не могла не поразить и увлечь. Имея перед собой такие эталоны, ранний Пушкин настойчиво следует им и уже пятнадцати-шестнадцати лет от роду добивается не меньшей выразительности.

*По небу кра́дется луна,
На хóлме тьма седеет,
На воды пала тишина,
С долины ветер веет,
Молчит певица веших дней
В пустыне тёмной рощи,
Стада почили средь полей,
И тих полет полно́щи...*
(«*Мечтатель*», 1815)

В своём искусстве версификации Пушкин прибегал подчас к прямому воспроизведению чисто музыкальных форм. В качестве одного из примеров можно сослаться на стихотворение «*Ночной зефир...*» (1824), которое представляет собой безупречно построенную форму рондо с троекратно повторяемым рефреном и контрастными к нему двумя эпизодами (схема: *ABACA*).

Эпизоды контрастны рефрену не только по сюжетно-смысловому ряду, но и по метроритму. В них подчёркнута певучесть

слога (*«Взошла луна золотая... Ножку дивную продень»*), что усилено мягкостью распевного окончания на «ся» (*«Вот испанка молодая // Оперлася на балкон»*).

Есть здесь и «настоящая» музыка, причём выделен звуковой знак так называемого локального колорита (*«Тише... чу... гитары звон»*). И наконец, в рефрене представлена звучащая атмосфера природных стихий с их лёгким струением и бурлящим шумом – уже само выбранное автором слово *Гвадалквивир* не только исполнено сгущённой экзотики, но и отдаёт гулом речных перекатов.

*Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.*

*Вот взошла луна золотая,
Тише... чу... гитары звон...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.*

*Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.*

*Скинь мантилью, ангел милый,
И явись как яркий день!
Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень!*

*Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.*

(*Зефир* – в поэзии: *теплый легкий ветер*.)

В.Белинский отозвался на это стихотворение целой поэмой.

«Что это такое? – волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд?.. Что это – поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, звучат гармониею?.. Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий её? Не есть ли это рулада – голос без слов, который сильнее всяких слов?»

Заметим, что Белинский употребляет по отношению к этому стихотворению слово *пьеса*.

Тонко почувствовал музыкальность поэтики Пушкина П.Чайковский, который заметил, что он *«силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки... независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха. В самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть сама музыка».*

Сделав предварительные замечания, перейдем к главному, а состоит оно в следующем: в самом широком смысле слова муза Александра Сергеевича Пушкина – это то, что олицетворяло собой творческий дух великого поэта.

1. «ПЛЕМЯ МЛАДОЕ, НЕЗНАКОМОЕ...»

«Здравствуй, племя молодое, незнакомое!» (**«Вновь я посетил...»**, 1835) – таким восклицанием можно было приветствовать стремительное восхождение Пушкина и его поколения на небосклон России середины 1810-х годов. Поколение это и его главное светило Александр Пушкин (родился 6 июня 1799 года в Москве) принесли с собой исключительно свежий взгляд на мир, что одно из преломлений нашло в особой лёгкости – лёгкости жизнеощущения, лёгкости общего тона, лёгкости самого поэтического пера.

Была достигнута недоступная предшествующей отечественной словесности способность высказываться в стихах необычайно живо и непосредственно, максимально используя выразительность естественной разговорной речи. Пушкин вошёл в русскую литературу именно с этим бесподобным умением свободно и легко говорить на любые темы, великолепно передавая через слово интонацию и смысловую окраску.

*Ох, лето красное! любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.
(«Осень», 1833)*

«Ох, лето красное!..» – об этой способности русского человека «припечатать» словом говорил Н.Гоголь. И говорил, конечно же, в опоре на речевую практику произведений Пушкина, у которого учился литературному мастерству и в общении с которым прошёл свою главную «художественную школу».

В его «Мёртвых душах» читаем на этот счёт: *«Выражается сильно российский народ! И если наградит кого словом, то пойдёт оно ему в род и потомство... Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово».*

Это о Пушкине! Его справедливо считают создателем нашего литературного языка. Он сумел свести воедино наиболее жизнеспособные элементы предшествующей русской письменности и живой разговорной речи разных слоёв русского общества своего времени, а также необходимые заимствования из других языков.

Ещё раз дадим слово Гоголю, который сказал о своём старшем собрате по искусству: *«в нём... заключилось всё богатство, сила и глубина нашего языка. Он более всех... раздвинул ему границы и более всех показал всё его пространство».*

Пушкинская лексика была и остаётся основой русского литературного языка. Поэтому неудивителен факт появления такого издания, как «Словарь языка Пушкина» (М., 1956–1961): четыре чрезвычайно объёмистых тома (каждый – около и свыше тысячи страниц) с извлечениями из пушкинских текстов на каждое слово и с кратким объяснением этого слова.

Впервые во всём блеске и во всей полноте пушкинское слово заявило о себе в поэме «**Руслан и Людмила**» (1820). Эта чудесная сказка при всей своей масштабности прочитывается на одном дыхании, что происходит благодаря «*легкокрылости*» (с этим пушкинским речением мы ещё встретимся) – «*легкокрылости*», которая поддержана поразительной непринуждённостью повествования, излагаемого в свободной разговорной манере, только разговор этот облечён в ритм и рифму.

Лёгкость тона нередко переходит здесь в игривость, в чём признаётся и сам автор, говоря о своей поэме – «*мой труд игривый*», и даже называя её так: «*мой лёгкий вздор*». Всюду и во всём, как это вообще свойственно Пушкину, проглядывает его собственная натура, натура человека необычайно живого, общительного, добродушно насмешливого.

К примеру, описывая состояние Руслана в первый момент после таинственного исчезновения Людмилы, поэт, подразумевая себя на его месте, восклицает:

*...о друзья,
Конечно, лучшие б умер я!*

Роман в стихах «Евгений Онегин» (1823–1831) вслед за В.Белинским называют энциклопедией русской жизни, но это и энциклопедия русского языка, который приобрёл в творчестве Пушкина законченную гибкость и естественность. При всех перипетиях (несостоявшаяся любовь и несложившаяся судьба трёх основных персонажей – Онегина, Татьяны, Ленского) от романа веет жизнелюбием, лёгкостью, даже игривостью.

Всё здесь безусловно серьезнее, чем в «Руслане и Людмиле» (вплоть до сгущённого драматизма), повествование переносится из достопамятных времен в пушкинскую эпоху, но выдержано оно в довольно сходной тональности. Как было это с «Русланом и Людмилой», так и в отношении «Евгения Онегина» даётся примечательная автохарактеристика.

*... собрание пёстрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, лёгких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.*

Да, в «Евгении Онегине» есть всё, самое разное, но как при этом акцентировано «легкокрылое»: «собрание пёстрых глав, // Полусмешных... Небрежный плод моих забав... лёгких вдохновений», к чему позже добавляется даже несколько уничижительное – «болтливой лирою своей». Именно такой тон и превалирует в романе. Тон непринуждённо светский, часто шуточный, порой откровенно игривый.

Игривость исходит именно от самого автора, а он здесь, пожалуй, главный герой, о чём говорит огромный удельный вес всякого рода отступлений и всевозможных комментариев. Вот поэт, к примеру, подводит читателей к появлению Онегина перед Татьяной (после получения от неё письма-признания). И вместо того, чтобы обрисовать эту встречу, делает неожиданный реверанс.

*Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.*

Именно такую манеру, которую мы находим в двух названных созданиях поэта, очевидно, и надо признать определяющей для его творчества.

Что же касается романа в стихах, то здесь лёгкости тона по-своему служит онегинская строфа. Как известно, она была введена Пушкиным специально для «Евгения Онегина» – отсюда и данное ей обозначение. Строфа как бы порхающая, «разговаривающая» с обаятельной светской непринуждённостью.

И это тем более удивительно, что взятая сама по себе она отличается исключительной сложностью. Составляющие её четырнадцать строк рифмуются в строго определённой последовательности: *a b a b c c d d e f f e g g* – курсивом выделены так называемые женские рифмы (с ударением на предпоследнем слоге), остальные мужские (с ударением на последнем слоге).

Строфа имеет чёткую композиционную структуру: первое четверостишие задаёт тему, второе развивает её, третье – кульминация, последнее двестишие – завершающее резюме. Так складывается самая ёмкая форма строфы в русской поэзии. В последующем она употреблялась неоднократно (начиная с лермонтовской поэмы «Тамбовская казначейша»).

И при всей внутренней сложности, онегинская строфа поистине «легкокрылая», звонкая, светоносная. Таково и творчество Пушкина в целом. Оно напоминает айсберг: лёгкость, простота, доступность его «надводной» части и сложность, многомерность, чрезвычайно содержательная насыщенность глубинной основы.

Рассмотренная выше лёгкость поэтического изъяснения происходила, естественно, из общей настроенности, присущей музе Александра Пушкина. Настроенность эта ярко проявила себя в вольномыслии.

Один из самых своеобразных его образцов – поэма «Гавриилиада» (1821), где, называя себя повесой, автор пародийно вышучивает христианский догмат о непорочном зачатии. Демонстрируя полную раскрепощённость в отношениях с религией, Пушкин выступает здесь

«отпетым» атеистом, создающим пикантно-игривую версию библейского мифа и постоянно балансирующим на грани фривольности.

Возьмём момент после вещего сна, когда Марии привиделся Господь и когда она заметила в ангельском сонме Гавриила.

*Красавица проснулась на заре
И нежилась на ложе томной лени.
Но дивный сон, но милый Гавриил
Из памяти её не выходил.
Царя небес пленить она хотела,
Его слова приятны были ей,
И перед ним она благоговела –
Но Гавриил казался ей милей...*

Или такой характерный штрих вольномыслия. После происшествий памятного дня, когда, по Пушкину, Марии пришлось иметь дело подряд с дьяволом, Гавриилом и Господом в виде голубя, она простодушно удивляется случившемуся.

*Усталая Мария
Подумала: «Вот шалости какие!
Один, два, три! – как это им не лень?
Могу сказать, перенесла тревогу:
Досталась я в один и тот же день
Лукавому, архангелу и Богу».*

В заключение, признаваясь в своей беспутности, автор не прочь перемениться, но при условии, что небо поможет ему увлечь некую даму.

*Моим речам придай очарованье,
Понравиться поведай тайну мне,
В её душе зажги любви желанье,
Не то пойду молиться сатане!*

Угроза шутильная, однако какая раскованность скрывается за этой вольной игрой с традиционными моральными ценностями! Подобные эскапады и сегодня могут привести верующего человека в замешательство – что уж говорить о пушкинских временах.

Выше неоднократно звучала мысль о шутливости тона, к которой был так склонен поэт. Гоголь в одном из писем уверял, что Пушкин вообще *«был охотник до смеха»*. И в своём творчестве он являл чудесный, неистощимый дар юмора и остроумия. Искры весёлости он часто высекает путем сопоставления высокого, патетического с обыденным, приземлённым.

Вот две вариации на близкий мотив. В своей первой поэме «героико-трагедийные» размышления Людмилы, похищенной Черномором, автор подытоживает совершенно неожиданной концовкой.

*«Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле?
О ты, чья гибельная страсть
Меня терзает и лелеет,
Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!
Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров –
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала – и стала кушать.*

Во второй по счёту маленькой трагедии (1830) Сальери восторгается только что прослушанной музыкой Моцарта.

Сальери
*Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.*

Моцарт
*Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.*

Сталкивая серьёзное с комическим, Пушкин не боится риска, как бы утверждая тем самым, что всё в мире относительно, и чувство юмора, в конце концов, спасительный круг в волнах жизни. В стихотворении **«Краёв чужих неопытный любитель...»** (1817) он делится серьёзными раздумьями о том, что его не устраивает в России. И вдруг в конце возникает неожиданный зигзаг.

*Краёв чужих неопытный любитель
И своего всегдашний обвинитель,
Я говорил: в отечестве моём
Где верный ум, где гений мы найдём?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной?
Где женщина – не с холодной красотой,
Но с пламенной, пленительной, живой?
Где разговор найду непринуждённый,
Блистательный, веселый, просвещённый?
С кем можно быть не холодным, не пустым?
Отечество почти я ненавидел –
Но я вчера Голицыну увидел
И примирён с отечеством моим.*

Как понимать эту мгновенную перемену: ирония или встреча с человеком, в котором есть всё, чего недоставало прежде; либо такой вариант – идущий от женщины импульс, заставляющий встрепенуться каким-то сторонам души? Вероятнее всего третье. Н.Карамзин писал тогда П.Вяземскому, что Пушкин «смертельно влюбился в Голицыну и теперь уже проводит у неё вечера». А княгиня Е.Голицына, высокообразованная хозяйка великосветского салона, всячески подчёркивала свой патриотизм. И вот результат: «Отечество почти я ненавидел – // Но я вчера Голицыну увидел // И примирён с отечеством моим».

Отношения Пушкина с Голицыной позволяют продолжить мысль о свойственной ему шутливости, оказывающейся подчас на грани допустимого. Свою исключительно серьёзную, яростную по тону антимонархическую оду «Вольность» (1817) он сразу же после её написания преподносит предмету воздыханий, сопровождая это эпистолой следующего названия и содержания –

*Княгине Голицыной,
посылая ей оду «Вольность»
... я, бывало, воспевал
Мечту прекрасную свободы
И ею сладостно дышал.
Но вас я вижу, вам внимаю,
И что же?.. слабый человек!..
Свободу потеряв навек,
Неволю сердцем обожаю.*

С какой лёгкостью происходит переключение от священного гнева к сугубо интимной шутке! Такие блёстки остроумия, возникающие на грани этически допустимого, давали эффект особой остроты, своеобразного «перца». Как, например, в случае, когда говорится о секунданте Ленского.

*В дуэлях классик и педант,
Любил методу он из чувства,
И человека растянуть
Он позволял – не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства...*

Свои грани юмора подсказывала поэту стихия народной жизни. Его сказки, созданные по фольклорной канве, полны сочных, колоритных деталей.

Характерный штрих находим в «Сказке о царе Салтане» (1831): Салтан наконец-то собрался в гости на остров Буян и отговаривающих его сестер изгнанной жены и бабу Бабариху ему приходится на этот раз унять строгой отповедью.

*«Что я? царь или дитя? –
Говорит он не шутя. –
Нынче ж еду!» – Тут он топнул,
Вышел вон и дверью хлопнул.*

В вымышленной «Истории села Горюхина» (1830) Пушкин рассказывает об одном обычае, заведённом среди крестьян.

Мужчины женивались обыкновенно на тринадцатом году на девицах двадцатилетних. Жёны били своих мужей в течение четырёх или пяти лет. После чего мужья уже начинали бить жён; и таким образом оба пола имели своё время власти, и равновесие было соблюдено.

И ещё юмористический нюанс там же, где упоминается земский – чиновник, управляющий крестьянским населением данной местности.

Летописи упоминают о земском Терентии, умевшем писать не только правой, но и левою рукою... Он умер в глубокой старости, в то самое время, как приучался писать правою ногою...

Как и во многом другом, в сфере юмора Пушкин не скупился на всякого рода пикантные моменты. В путевых заметках **«Путешествие в Арзрум ...»** (1836) сообщается о таком эпизоде: в Тифлисе (ныне Тбилиси) ему хвалили местные бани, и вот он направляется в одно из подобных заведений. Хозяин ведёт его и открывает дверь в помещение.

Более пятидесяти женщин, полуодетых и вовсе не одетых, сидя и стоя раздевались на лавках, расставленных около стен. Я остановился. «Пойдём, пойдём, — сказал мне хозяин, — сегодня женский день. Ничего, не беда». — «Конечно, не беда, — отвечал я ему, — напротив».

Всё сказанное так или иначе было связано в основном с преломлением молодой поры жизни. Предельной формой раскрытия ощущений этой жизненной поры стало широко представленное в поэзии Пушкина вакхическое начало (по имени античного бога вина и веселья Вакха).

Представлено было оно и в узком смысле слова — как всякого рода настроения, рождающиеся за пиршественным столом. В стихотворении **«Вакхическая песня»** (1825) раздаётся клич: *«Полнее стакан наливайте!»*. Но возлияния, конечно же, выступают не как самоцель, а как стимул дружеского общения и раскрепощения человеческих отношений.

Возможно, поэт и прав, когда побуждает сполна отдать дань молодости. Делает он это, справедливо предрекая своему петербургскому приятелю перспективу неизбежного увядания.

*Ах, младость не приходит вновь!
Зови же сладкое безделье,
И легкокрылую любовь,
И легкокрылое похмелье!*

*До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!*
(«Стансы Толстому», 1819)

«*Будь молод в юности твоей!*» – в этой максиме выражена несомненная истина неповторимости и невозвратимости каждой стадии человеческой жизни. И примечательно, что дважды повторяется слово *легкокрылый*, столь важное для анакреонтики раннего Пушкина. (Как помним, анакреонтической называют поэзию, посвящённую наслаждению радостями бытия – по имени древнегреческого поэта Анакреонта, который первым стал широко культивировать подобную тематику.)

Сам поэт даже после потрясений, связанных с разгромом декабристского восстания, говорил о себе: «*Каков я прежде был, таков и ныне я: // Беспечный, влюбчивый...*» («**Каков я прежде был...**», 1826). Знавшие его уверяли, что он никогда не упускал случая насладиться утехами жизни. Красноречиво засвидетельствовал это Е.Баратынский.

*Ты, Пушкин наш, кому дано
Петь и героев, и вино,
И страсти молодости пылкой,
Дано с проказливым умом
Быть сердца верным знатоком
И лучшим гостем за бутылкой.*
(«**Пир**ы», 1820)

Доходило и до буйного, бесшабашного разгула юности, что Пушкин фиксировал в экстремальных величинах, с гусарской лихостью.

*Мы же – то смертельно пьяны,
То мертвецы влюблены.*
(«**Из письма к Вульф**у», 1824)

В широком смысле, вакхическое начало у Пушкина – это упоение жизнью, пьянящий восторг перед нею. Тогда поэт бурлит весёлостью, жадой радостей и усад, пишет шумно, горячо, извергая настоящий фейерверк блеска, шуток и остроумия. Не это ли жаркое биение молодого пульса имел в виду Ф.Тютчев, отзываясь на день смерти Пушкина.

*Тебя, как первую любовь,
России сердце не забудет!*
(«**29 января 1837**», 1837)

2. «ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЛНЦЕ!»

Самого знаменитого из французских королей, Людовика XIV, именовали *король-солнце*. О Пушкине можно сказать: *поэт-солнце*. И потому что он верховное светило в большом и славном сонме планет отечественной словесности (о нём издавна говорят – «*солнце русской поэзии*»). И потому что свет, вера в добро, в конечное торжество справедливости являлись безусловной доминантой его творчества.

В чём-то это шло от идеалов эпохи Просвещения и высокой классики предшествующего времени. Поэтому у Пушкина могли иногда появляться речения, выдержанные в духе веймарского классицизма Гёте и Шиллера.

*Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво...
(«19 октября», 1825)*

Но в этих просветительских идеалах поэт акцентировал романтическую окрашенность, придавая им лучезарную окрылённость.

*Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!
(«Вакхическая песня», 1825)*

Пушкинское жизнелюбие чаще всего очень конкретно и совершенно осязаемо в своём чувственно-реальном выражении.

*Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед...
(«Евгений Онегин»)*

Именно так – звучно, на звонкой, искрящейся радостью ноте.

*Мороз и солнце; день чудесный!
Ещё ты дремлешь, друг прелестный –
Пора, красавица, проснись...*

*Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела –
А нынче... погляди в окно:*

*Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит...
Вся комната янтарным блеском
Озарена. Весёлым треском
Трещит затопленная печь.
(«Зимнее утро», 1829)*

То, что можно передать обыденной фразой «сегодня хорошая погода», развёрнуто в сюжет; из обыкновенного факта сделано целое событие, и это дополняется характерной для Пушкина способностью увидеть чудо в привычных явлениях природы («Под голубыми небесами // Великолепными коврами, // Блестя на солнце снег лежит...») и быта («Вся комната янтарным блеском // Озарена. Весёлым треском // Трещит затопленная печь...»).

П.Мериме сказал на этот счёт: «У Пушкина поэзия чуждым образом расцветает как бы сама собой из самой трезвой прозы».

Страстная жажда жизни, радостное упоение ею выливались временами в горячий энтузиазм. Благодатную почву для себя этот энтузиазм находил в знаменательных событиях истории России.

В пушкинском сознании они связывались главным образом с фигурой Петра I, с его судьбоносными для страны помыслами и деяниями. Своё законченное воплощение эта тема нашла в поэмах «Полтава» (1828) и «Медный всадник» (1833).

Кульминацией первой поэмы становится описание Полтавской битвы. Хотя скорее это не описание, а вдохновенное живописание – зримо и осязаемо, в красках и звуках. Причём живописует поэт как непосредственный очевидец давнего события. И с каким знанием военного дела! – пожалуй, нет в мировой литературе более блистательно написанной батальной картины.

*Горит восток зарёю новой.
Уж на равнине, по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый
Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам.
Полки ряды свои сомкнули.
В кустах рассыпались стрелки.
Катятся ядра, свищут пули;
Нависли холодные штыки...*

*Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с Богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как Божия гроза...*

*И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскалённым,
Стеной живою отражённым,
Над падышим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сишбаясь, рубятся сплеча.
Бросая груды тел на груды,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский – колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...*

*Но близок, близок миг победы.
Ура! Мы ломим; гнутся шведы.
О славный час! о славный вид!
Ещё напор – и враг бежит...*

Вряд ли кто-нибудь лучше Пушкина умел радоваться успехам России («**Ура!** Мы ломим; гнутся шведы»). Ликующий, победоносный

тон подчеркнут использованием сильных акцентов четырехстопного ямба («О славный **час!** О славный **вид!**»).

Запечатлённый в «Полтаве» энтузиазм, вызванный победами русского оружия, сменяется в «Медном всаднике» энтузиазмом созидания. Теперь поэтическая кисть живописует историю Петербурга как главного творения первого русского императора.

*На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный чёлн
По ней стремился одиноко...*

И думал он:

*Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.*

*Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознёсся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживлённым берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Тёмно-зелеными садами*

*Её покрылись острова,
И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.*

Сплошная хрестоматия, то есть то, что навсегда вошло в «каталог» понятий русского человека. Основано это на безупречной точности мысли в её сопряжении с чрезвычайной рельефностью образа (*«В Европу прорубить окно... Все флаги в гости будут к нам»*).

Можно ли более впечатляюще выразить преклонение перед выдающейся исторической личностью, перед плодами разума и рук человеческих?! И сделать это без малейшей выпренности, без словословия и пышной одической риторики. (Здесь мы не касаемся той трагической печати, которую *«Петра творенье»* наложило впоследствии на судьбу главных героев поэмы.)

Такой же восторг испытывал Пушкин перед художественным талантом и творческим вдохновением. Он прекрасно знал, что это такое.

Достаточно вспомнить феномен *«болдинской осени»*, когда менее чем за три месяца (с начала сентября до конца ноября 1830 года) им было создано 50 произведений разных жанров: написав последние главы *«Евгения Онегина»*, он принимается за *«Повести Белкина»* (*«Выстрел»*, *«Метель»*, *«Гробовщик»*, *«Станционный смотритель»*, *«Барышня-крестьянка»*) и маленькие трагедии (*«Скупой рыцарь»*, *«Моцарт и Сальери»*, *«Каменный гость»*, *«Пир во время чумы»*), затем следуют *«Домик в Коломне»*, *«История села Горюхина»*, *«Сказка о попе и о работнике его Балде»* и т.д.

Во всех сторонах и проявлениях познав творческое вдохновение, Пушкин оставил нам бесценный в своей глубине и проникновенности анализ его механизма.

*... 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 идёт незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.*

*И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.
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.
(«Осень», 1833)*

Пушкин не раз описывал ситуацию прилива творческих сил. Это состояние он дважды фиксирует в неоконченной повести **«Египетские ночи»**, явно наслаждаясь яркими вспышками особой одарённости.

Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...

Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чуждым огнем; он приподнял рукою чёрные свои волосы, отёр платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперёд, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась.

Ему, не раз бывавшему во власти высшего подъёма творческих сил, не составляло труда передать чувства артистической личности, как делает он это от лица Лауры в маленькой трагедии **«Каменный гость»** (1830).

*Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...*

Для Пушкина главный источник вдохновения, «вечный двигатель» и самый живительный свет жизни – это любовь. Ради неё он готов на всё.

*О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье –
Пушай умру, но пусть умру любя!
(«Желание», 1817)*

«Пушай умру, но пусть умру любя!» – быть может, сказано в пылу и кому-то покажется «дискуссионным», однако к какой формуле счастья приходит поэт, взвешивая на весах жизни ценности бытия!

Как мы знаем, к любовной страсти он испытывал склонность исключительную. И не скрывал этого, более того – акцентировал как важнейшую жизненную сущность. В стихотворении «Десятая заповедь» (1821), отталкиваясь от библейского мотива (десятая заповедь Моисея из Ветхого Завета гласит: *не желай чужого*), автор признается:

*Добра чужого не желать
Ты, Боже, мне повелеваешь;
Но меру сил моих ты знаешь –
Мне ль нежным чувством управлять?
Обидеть друга не желаю,
И не хочу его села,
Не нужно мне его вола,
На всё спокойно я взираю:
Ни дом его, ни скот, ни раб,
Не лестна мне вся благостыня.
Но ежели его рабыня
Прелестна... Господи! я слаб!
И ежели его подруга
Мила, как ангел во плоти –
О Боже праведный! прости
Мне зависть ко блаженству друга.*

Лирическая эмоция в поэзии Пушкина отнюдь не сводилась к чувственным проявлениям. Ведомы ей и порывы к идеальному, что выступает в сопряжении с возвышенной красотой.

Для примера возьмём стихотворение «К ***» («Я помню чудное мгновенье», 1825). Его абсолютная музыкальность как нельзя лучше соответствует воссозданию идеала. Оно написано в той форме, которую в музыкальной науке именуют трёхчастной репризой, причём в варианте трёхчастной с динамизированной репризой.

Соблюдены все «стандарты»: три периода (каждый из двух стрóf), «экспозиционный период» сменяется «контрастно-развивающей серединой», затем следует «динамизированная (подытоживающая) реприза» – именно этой схемой и воспользовался, естественно, М.Глинка в своём знаменитом романсе на эти слова.

«Экспозиция»

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.*

*В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.*

«Середина»

*Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.*

*В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слёз, без жизни, без любви.*

«Реприза»

*Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.*

*И сердце бьётся в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слёзы, и любовь.*

«Экспозиция» содержит зерно контраста (*«В томленьях грусти безнадежной, // В тревогах шумной суеты...»*), которое развивается в «середине» (*«Шли годы. Бурь порыв мятежный // Рассеял прежние мечты...»*), а «реприза» носит суммирующий характер, так как, помимо возвращения основной настроенности, отрицанию завершающих строк «середины» (*«Без божества, без вдохновенья, // Без слёз, без жизни, без любви»*) отвечает утверждающий склад «коды» стихотворения (*«И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слёзы, и любовь»*).

Законченно стройная музыкальная структура этого лирического шедевра поддержана соответствующей лексикой: *«чудное мгновенье... мимолётное виденье... в томленьях... голос нежный... в упоенье»* — обращает на себя внимание мягкость «женских» окончаний с «*нье*».

Идеальное начало способно подчас вызвать среди самых драматических потрясений чувство нравственного очищения и просветления духа (позже это было сформулировано Достоевским в известной фразе *«Красота спасёт мир»*). Подобный катарсис венчает поэму **«Бахчисарайский фонтан»** (1823) с её трагедией ревности.

И для самого Пушкина заключительным аккордом этой истории стало благодатное умиротворение. В добавление к поэме годом спустя он написал стихотворение **«Фонтану Бахчисарайского дворца»** (1824).

*Фонтан любви, фонтан живой!
Принёс я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слёзы.*

«Две розы» — в память Марии и Заремы, обеих героинь поэмы; *«поэтические слёзы»* — о фонтане, который воздвигли в память Марии и назвали *«фонтаном слёз»*.

Другим источником света души неизменно была для поэта природа. В его стихотворных пейзажах поражает органичное соединение точности наблюдения с ярким, красочным живописанием, что делает их подлинными жемчужинами.

Такие пейзажи во множестве разбросаны по страницам **«Евгения Онегина»** — вместе взятые они охватывают все времена года. Вспомним два из них, посвященные весне и осени.

*Гонимы вешними лучами,
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потоплённые луга.
Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года;
Синея блещут небеса.
Ещё прозрачные, леса
Как будто пухом зеленеют.
Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой.
Долины сохнут и пестреют;
Стада шумят, и соловей
Уж пел в безмолвии ночей.*

Подлинная живопись словом! И как это постоянно у Пушкина: совершенно конкретно, осязаемо, но вместе с тем наполнено высокой поэзией – поэзией своеобразного, неожиданного видения того, что вроде бы так обыкновенно («Гонимы вешними лучами... // Ещё прозрачные, леса // Как будто пухом зеленеют... // Пчела за данью полевой // Летит из кельи восковой»).

*Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу: приближалась
Довольно скучная пора;
Стоял ноябрь уж у двора.*

Казалось бы, всё так просто, обычно, но как чудесно преображено изнутри.

Мы с детства привыкли к тому, что нам принесла с собой пушкинская поэзия и принимаем всё в ней как само собой разумеющееся, подчас не замечая её новизны и великолепия. А ведь когда-то этого не существовало. И не было до Пушкина в русской литературе столь одухотворённого чувства природы.

Он ощущал её как живое существо, а её проявления как человеческие. Отсюда его поразительные метафоры типа «Улыбкой ясною природа // Сквозь сон встречает утро года» или «Уж небо осенью дышало». Поэтому пейзаж у него так естественно резонирует состояниям и настроениям человека, как бы аккомпанируя им.

Но вернёмся к светоносному началу поэзии Пушкина. Особое излучение солнечного света исходит от многих его сказок. Первая из них («**Руслан и Людмила**», 1820) открывается завораживающей чередой чудес.

*У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом;
Идёт направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит.*

*Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей...*

И с первых строк поэмы в самом её тоне запрограммировано конечное торжество добра, справедливости: Руслан одолевает злобную ненависть Рогдая, подлость Фарлафа, козни Наины и Черномора, Людмиле удастся избежать коварного сладострастия всемогущего волшебника, сберечь верность жениху – и всё завершается наилучшим образом.

Непоколебимая вера в лучшее согревает и «**Сказку о царе Салтане**» (1831), герои которой, пройдя круг всевозможных перипетий, добиваются исполнения своих заветных желаний.

*Ветер на море гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах.*

Сколько доброты и ласковости в подобных строках! И сколько милого, дорогого, бесконечно родного сердцу человеческому, которое сохранило в себе частицу детства и являет себя через мягкую, напевную речь.

Чудеса здесь следуют одно за другим, и в этом говорит о себе мечта человеческая о том, чего недостает в реальной жизни, в том числе и мечта о том недостигаемо-идеальном, что заключено в образе *«прекрасной царевны-лебеди»*.

3. «И ВСЮДУ СТРАСТИ РОКОВЫЕ...»

По времени своей жизни Александр Сергеевич Пушкин принадлежал эпохе Романтизма (первая половина XIX века), причём симптоматично, что два с лишним десятилетия его творческого пути (с середины 1810-х по середину 1830-х годов) совпали как раз с её центральной фазой.

С романтизмом, как художественным методом, отношения у него складывались весьма неоднозначные – развивались они как по линии притяжения, так и по линии расхождения.

Конечно же, с ним поэта связывало очень многое. Начиналось это с того, что так ценилось романтиками в чисто творческом плане: вольная игра воображения, ничем не стесняемый полёт фантазии.

«Над вымыслом слезами обольюсь» («Элегия», 1830) – так может сказать о себе Пушкин. Более того, порой он утверждает: *«Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман»* («Герой», 1830).

Как бы вторит этому и ещё один парадокс романтической диалектики: *«Волшебный демон – лживый, но прекрасный»* («В начале жизни...», 1830) – речь в данном случае идёт о статуе Венеры, и эстетические достоинства явления расцениваются выше его этической сущности.

К ярко выраженному романтизму Пушкин особенно склонен был на ранних стадиях своей творческой эволюции (множество стихотворений, поэмы – от «Кавказского пленника» до «Цыган»). Тогда же в полной мере заявило о себе краеугольное основание романтической эстетики – принцип антитез, то есть резкое противопоставление образов и состояний.

И вряд ли на этот счёт можно сказать с большей отчётливостью, чем сделано поэтом, когда он стремился передать контраст характеров Онегина и Ленского.

*Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лёд и пламень
Не столь различны меж собой.*

Если говорить о романтических антитезах с точки зрения воссоздаваемых состояний, то сразу же бросаются в глаза зафиксированные в стихах Пушкина резкие перепады эмоционального тона: наряду с солнечным светом и юношеской восторженностью (об этом речь шла в предыдущих разделах) поэта посещают настроения глубокого уныния и душевной «пасмури» вплоть до безысходности.

Возьмём стихотворение **«19 октября»** (1825). 19 октября – день, который в кругу друзей Пушкина отмечался как дата начала их лицейского сообщества. О том, насколько дорого поэту было это событие, говорят два другие стихотворения с тем же названием, написанные в 1827 и 1828 году.

Первое из стихотворений этой серии открывается зарисовкой природы, вводящей в состояние одиночества, покинутости.

*Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
И скроется за край окружных гор.*

Тусклый, угрюмый пейзаж с поразительно точными, психологически наполненными деталями («Проглянет день как будто поневоле»). А дальше о том, что в созвучии с этой картиной творится в душе (здесь встретится старинное слово *вотще*, то есть *напрасно* – его Пушкин употреблял неоднократно).

*Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку
И пожелать весёлых много лет.
Я пью один; вотще воображенье
Вокруг меня товарищей зовёт;
Знакомое не слышно приближенье,
И милого душа моя не ждёт.*

Какая жажда дружеского локтя, как тоскует сердце по близким людям, сколько горькой проникновенности в подобных строках! В

чём-то сумрак и печаль этого стихотворения можно объяснить конкретными обстоятельствами: поэт, заброшенный в деревенскую глушь в годы своей второй ссылки. Однако ничем конкретным нельзя объяснить характерную для романтиков тоску по несбывшемуся и несбыточному.

*Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.
(«Не пой, красавица...»,
1828)*

«Другую жизнь и берег дальный» – вот она, неизбывная ностальгия: где-то не здесь, возможно, и есть то, что удовлетворило бы душу романтика. Но в реальном существовании это бесконечно манящее всегда ускользает и остаётся уповать только на запредельное, мистическое: может быть, когда-нибудь, в ином мире удастся наконец прикоснуться к мечте. А излюбленный мотив такой мечты – надежда на соединение двух любящих душ в их потустороннем существовании.

*Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг соединим»...*

*Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...*

*(«Для берегов отчизны дальней»,
1830)*

Неизменная спутница романтической манеры высказывания – повышенная экспрессия. Этого поэт часто добивается путем использования в инструментовке стиха многократного повторения какой-либо словесной фигуры. Вот Дон Гуан обращается к Доне Анне (именно таково написание этих имён у Пушкина в его маленькой трагедии «Каменный гость», 1830).

*Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце;
Когда б я был безумец, я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон...
Когда б я был безумец, я б не стал
Страдать в безмолвии...*

Сознательные, целенаправленные повторы слов (как в данном случае троекратное «*Когда б я был безумец...*») создают сильное эмоциональное напряжение и всякий раз имеют совершенно определённое смысловое назначение. В стихотворении «*Певец*» (1816), помимо основного рефрена (вторая строка во всех строфах – «*Певца любви, певца своей печали*»), есть варьируемый лейтмотив фразы, обрамляющей каждую из строф («*Слыхали ль вы... Встречали ль вы... Вздохнули ль вы*»), что сверх того дополняется дважды звучащими словами *глас* и *взор* (использованные порознь в двух первых строфах, они суммируются в завершающей строфе).

Всё это призвано подчеркнуть элегический тон «песни» (вокальным дуэтом на этот текст П. Чайковский открывает оперу «Евгений Онегин»).

*Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?*

*Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слёз, улыбку ль замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской,
Встречали ль вы?*

*Вздохнули ль вы, внимая тихий глас
Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,
Встречая взор его потухших глаз,
Вздохнули ль вы?*

Нагнетание экспрессии, связанное с повтором слов, поэт использует с различными целями. Это может навевать уныние –

*...На печальные поляны
Льёт печально свет она.
(«Зимняя дорога», 1826)*

Либо, напротив, окрылять –

*Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синюют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..
(«Узник», 1822)*

Или приобретать характер заклинания – как в стихотворении «Храни меня, мой талисман...» (1825), где начальная фраза звучит в каждой из пяти строф, причем её магическая закликательность подкреплена однотипной рифмой всех крайних строк каждой строфы (*дан, океан, стран, обман, ран, талисман*).

*Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне дан.*

*Когда подымет океан
Вокруг меня валы ревучи,
Когда грозою грянут тучи –
Храни меня, мой талисман.*

*В уединенье чуждых стран,
На лоне скучного покоя,
В тревоге пламенного боя
Храни меня, мой талисман.*

*Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...
Оно сокрылось, изменило...
Храни меня, мой талисман.*

*Пушай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман.*

Экспрессия была совершенно необходима для того, чтобы рисовать свойственные искусству того времени романтические характеры с типичным для них акцентом на таинственном, загадочном, исключительном.

В рассказе «**Выстрел**» из «Повестей Белкина» (1830) Пушкин пишет, казалось бы, очень просто и вроде бы о совершенно реальном, но за этим «деловитым» изложением встаёт личность сильная, целиком преданная одной, всепоглощающей цели.

Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу...

Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета... Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы...

Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства.

Затрагивал поэт и сугубо исключительные ракурсы изображения, увлекаясь подчас специфической романтикой «рыцарей плаща и кинжала». Поэма «**Братья разбойники**» (1822) – переложённый в стихи рассказ из жизни «удальных», с нарочитой жёсткостью рисующий душевную очерствелость изгоев, избравших для себя кровавое ремесло.

*...Тот их, кто с каменной душой
Прошёл все степени злодейства;
Кто режет хладною рукою
Вдовицу с бедной сиротой,
Кому смешно детей стенанье,
Кто не прощает, не щадит,
Кого убийство веселит,
Как юношу любви свиданье.*

«Кого убийство веселит, // Как юношу любви свиданье» – вспомним этот приём парадоксальных аналогий, к которому Пушкин прибегал для того, чтобы подчеркнуть исключительность характера или ситуации, в том числе высветить одиозность «черной» романтики ужасов.

«*Страсти роковые*» воспроизводил он подчас в предельно сгущённых тонах. Такое находим, например, в балладе «**Чёрная шаль**» (1820). Чтобы придать кошмару повествования бóльшую достоверность, автор переносит происходящее куда-то на Восток, рассказывая об измене некой «*младой гречанки*» и о том, что последовало, когда герой застал её с другим.

*Незвидел я света; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел.*

*Безглавое тело я долго топтал
И молча на деву, бледнея, взирал.*

*Я помню моления... текущую кровь...
Погибла гречанка, погибла любовь!*

*С главы её мертвой сняв чёрную шаль,
Отёр я безмолвно кровавую сталь.*

Рассказ о неистовстве мести ревнивца завершается двустийным, обрамляющим балладу.

*Гляжу, как безумный, на чёрную шаль,
И хладную душу терзает печаль.*

Драма ревности, которой Пушкин посвятил целый ряд своих произведений («Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и т.д.) доведена здесь до грани мелодраматического надрыва чувств. В подобный романтизм (романтизм демонстративный, открыто театральный) он «впадал» редко и в основном по молодости лет.

Отнюдь не чуждаясь романтизма как такового, поэт тяготел преимущественно к его «трезвым», «реальным» формам. В этом отношении очень показателен созданный им образ Татьяны, который расценивают иногда как едва ли не центральное его художественное

открытие. Да, это натура несомненно романтическая, своеобразная, живущая особой жизнью, «в себе».

*Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой...*

*Задумчивость, её подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.*

В этом наброске отмечены и замкнутость характера Татьяны (позже она скажет о себе: «Я здесь одна, // Никто меня не понимает»), и её пребывание в иллюзорном мире мечтаний. Но она из цельных, коренных женских натур. Поэтому только о ней говорится – «*русская душой*».

И не случайно по контрасту к другим, звучным именам (Евгений Онегин, Владимир Ленский) она названа Татьяной Лариной – что может быть проще и обыкновенней! Стоит напомнить и то, что во времена Пушкина имя это считалось простонародным и было введено в большую литературу с его лёгкой руки, о чём он оповестил и сам.

Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

«*Освятим*» – действительно, силой гения это имя было вознесено в чтимые и безусловно достойные. И произошло «освящение» благодаря тому, что Пушкин наделил свою героиню лучшими свойствами русской женщины: не столько обаяние внешнего облика, сколько глубина и поэтичность внутреннего мира, и при всей сдержанности – сила характера, способность к неординарному поступку.

Вот почему только по отношению к ней автор не скрывает своей несомненной симпатии, восклицая: «*Татьяна, милая Татьяна!*»

Во многом столь же трезво и реально поведал Пушкин о самом модном поветрии своего времени, каким был байронизм. Поначалу, в юности, поэт оказался под заметным влиянием своего старшего английского современника.

По собственному признанию Пушкина, немало его ранних вещей *«отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил»*. В стихотворении **«К морю»** (1824) он называет Байрона *«гений... властитель наших дум»* и на его кончину дает ярко патетический отклик.

*Исчез, оплаканный свободой,
Оставля миру свой венец.
Шумы, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.*

*Твой образ был на нём означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен.
Как ты, ничем неукротим.*

Вне сомнений, молодому Пушкину хотелось временами походить на такого Байрона (*«могущ, глубок и мрачен... ничем неукротим»*), и естественно, что отдельные его образы получали соответствующую окрашенность.

К примеру, типична для байронического героя биография Онегина. В полной мере вкусив бурных утех юности, вдоволь натешившись жизнью светского жуира, завсегдатая столичных салонов (авторские определения: *«молодой повеса»*, *«франт»*, *«денди»*), он теряет интерес ко всему.

*...чувства в нём остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум;
Измены утомить успели;
Друзья и дружбы надоели...*

Пушкин ставит диагноз болезни, постигшей его героя, и это самый точный диагноз байронизма в целом.

*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.
Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостиных появлялся он;
Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,
Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего.*

(*Child-Harold* – герой поэмы Байрона «Странствия Чайльд-Гарольда», положившей начало байронизму; бостон – карточная игра.)

Разочарование приводит к полной метаморфозе натуры Онегина: теперь автор отмечает в нём «резкий, охлаждённый ум», во всём у него сквозит скепсис, причем ироничность его – весьма жёлчная и язвительная. Вот как он отзывается об Ольге в разговоре с Ленским, который влюблен в неё.

*Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.*

Сказать такое человеку про обожаемое им существо – не только бестактно, но даже жестоко. А то, что Онегин не склонен к особой человечности, становится ясно с начальной, хрестоматийно знаменитой строфы романа.

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучшие выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, Боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же чёрт возьмёт тебя!*

«Когда же чёрт возьмёт тебя!» – фраза, более чем откровенно раскрывающая внутреннюю суть Онегина. Мало того, со временем выясняется, что им движет прямая корысть. Ведь он едет в деревню, *«приготовляясь, денег ради, // На вздохи, скуку и обман...»*

Таким образом, «заземляя» своего байронического героя, Пушкин нелицеприятно подмечает в нём не только иронично-насмешливое отношение ко всему, но и способность к лицемерию.

Надо признать, что при этом автор не щадит и себя. У него немало сближений со своим далеко не идеальным персонажем. Один из характерных штрихов возникает, когда он, к примеру, сопоставляет прошлое и настоящее состояние своей души, говоря про луну.

*Луну, небесную лампаду,
Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И слёзы, тайных мук отраду...
Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей.*

Сколько издевки и нарочитого прозаизма! И здесь же Пушкин формулирует по-настоящему тяжкое обвинение против себя и своего поколения.

*...люди (первый каюсь я)
От **делать** нечего друзья.*

*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.*

Никто и никогда не сказал об эгоцентризме натуры байронического типа так честно и открыто.

Вслушаемся с этой точки зрения и в размышления Пушкина об отношениях поэта со своим окружением – отношениях, за которыми в

конечном счёте стояла столь волновавшая романтиков проблема *личность и среда*.

В своей позиции на этот счёт он постоянно колебался. Причём в максимальной амплитуде: от служения людям до высокомерного отчуждения от них.

Наиболее радикальный взгляд выражен в стихотворении с программным названием *«Поэт и толпа»* (1828). *Толпа* – это в заголовке; в самом тексте автор употребляет и такие презрительные обозначения, как *чернь, чернь тупая*.

Эпиграф он берёт из поэмы Вергилия «Энеида»: *«Прочь, непосвящённые»*. Этим подчёркивается, что поэт – из особой касты избранных, остальные – не в счёт. *«Чернь тупая»* сетует на непонятное ей искусство поэта и слышит в ответ:

*Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес...*

На просьбу окружающих облагодетельствовать их мудрым поучением, просветить и наставить (*«Ты можешь, ближнего любя, // Давать нам смелые уроки»*), поэт отвечает с тем же гордым высокомерием.

*Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры –
Довольно с вас, рабов безумных!..
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.*

Разумеется, здесь много романтической позы. Позы горделивой замкнутости в себе и неприступности для окружающих. Но за по-

зой этой скрывается капризное, взбалмошное, своевольное и эгоистичное дитя Парнаса.

Однако будем иметь в виду, что в таких случаях Пушкин выражал не просто личное мнение, а передавал в заострённой форме умонастроение определённого круга людей искусства (*«Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв»*).

Но вернёмся к байронизму, каким он запечатлён в плодах художественной фантазии поэта. Причём запечатлён совершенно сознательно. Характеризуя героя поэмы **«Кавказский пленник»**, Пушкин писал: *«Я в нём хотел изобразить это равнодушие к жизни и её наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века»*.

«Равнодушие к жизни и её наслаждениям...» Поэт даёт массу вариаций на тему, которую его современник Е.Баратынский передал фразой, ставшей очень популярной благодаря М.Глинке, положившему её на музыку в романсе *«Не искушай»: «Разочарованному чужды // Все обольщенья прежних дней!»* (**«Разуверение»**, 1821). А теперь послушаем Пушкина.

*Не спрашивай, зачем унылой думой
Среди забав я часто омрачён,
Зачем на всё подъямлю взор угрюмый,
Зачем не мил мне сладкой жизни сон;*

*Не спрашивай, зачем душой остылой
Я разлюбил весёлую любовь
И никого не называю милой –
Кто раз любил, уж не полюбит вновь;*

*Кто счастье знал, уж не узнает счастья.
На краткий миг блаженство нам дано:
От юности, от нег и сладострастья
Останется уныние одно...*

*(«К ***», 1817)*

Самое любопытное состоит в том, что сказано это семнадцатилетним поэтом! Конечно же, юный лирический герой Пушкина во многом надевает маску и встаёт в позу, что вовсе не лишает его обаяния и убедительности. Немало столь же обаятельной позы и в светских монологах последующих лет.

*Свободы друг миролюбивый,
В толпе красавиц молодых
Я, равнодушный и ленивый,
Своих богов не вижу в них.
Их томный взор, приветный лепет
Уже не властны надо мной.
Забыло сердце нежный трепет
И пламя юности живой.
Теперь уж мне влюбиться трудно,
Вздыхать неловко и смешно,
Надежде верить безрассудно,
Мужей обманывать грешно.
(«Алексееву», 1821)*

Ещё одна процитированная выше пушкинская фраза: *«преждевременная старость души...»* – вот как выглядит это в ироничном поучении, обращённом к светской приятельнице.

*Уж клятвы, слёзы мне смешны;
Проказы утомить успели;
Вам также с вашей стороны
Измены, видно, надоели;
Остепенясь, мы охладели
Некстати нам учиться вновь.
Мы знаем: вечная любовь
Живёт едва ли три недели...
Когда мы клонимся к закату
Оставим юный пыл страстей –
Вы старшей дочери своей,
Я своему меньшому брату:
Им можно с жизнью шалить
И слёзы впредь себе готовить;
Ещё пристало им любить,
А нам уже пора злословить.
(«Кокетке», 1821)*

И опять-таки уместно заметить, что написано это (*«Когда мы клонимся к закату...»*), когда поэту было всего лишь за двадцать. При всём том подобные излияния могли звучать и почти всерьёз, с глубоким унынием безнадёжности.

*Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.
(«Я пережил свои желанья...», 1821)*

Внутренняя опустошённость («Плоды сердечной пустоты») – не в этом ли был корень байронической болезни? И уже совершенно серьёзно, со всё разъедающим скепсисом, этой нескончаемой хандре и необоримой скуке жизни посвящен великолепный драматический этюд Пушкина «**Сцена из Фауста**» (1825), ставший преддверием его маленьких трагедий. Как и у Гёте, тон всему задает Мефистофель.

*Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот наслаждался через меру,
И всяк зеваёт да живёт –
И всех вас гроб, зевая, ждёт.*

Игра слов в последнем двустишии – убийственное остроумие прожжённого циника. Фауст пытается спорить: ведь есть всё-таки средство, способное отвлечь от хандры – это любовные утехы. Но Мефистофель безжалостно обрывает его (задавая вопрос «*Что́ думал ты в такое время, // Когда не думает никто?*», он подразумевает высший миг любви).

*Творец небесный!
Ты бредишь, Фауст, наяву!..
И знаешь ли, философ мой,
Что́ думал ты в такое время,
Когда не думает никто?..
Ты думал: агнец мой послушный!
Как жадно я тебя желал!
Как хитро в деве простодушной
Я грёзы сердца возмущал!
Любви невольной, бескорыстной
Невинно предалась она...
Что ж грудь моя теперь полна*

*Тоской и скукой ненавистной?..
На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслаждением,
С неодолимым отвращеньем:
Так безрасчётный дуралей,
Вотще решаешь на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело...*

Вслушаемся в последние строки. Уже говорилось о парадоксальных аналогиях, которые Пушкин вводил, чтобы заострить какую-либо мысль. И здесь он использует подобное сопоставление (загубленная невинность и убийство, не принёсшее барыша), стремясь подчеркнуть преступность вроде бы обычной житейской ситуации.

Продолжая рассуждения о байроническом герое, отметим в нём отвращение к нормам и условностям привычного существования, что нередко заставляет его искать освобождения от них в экзотических уголках земли, не тронутых воздействием цивилизации. Первый такой персонаж появился у Пушкина в поэме **«Кавказский пленник»** (1821).

*Людей и свет изведal он
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашeд измену,
В мечтах любви безумный сон,
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суeты...
Покинул он родной предел
И в край далёкий полетел
С весёлым призраком свободы.
Свобода! он одной тебя
Ещё искал в пустынном мире.*

С «Кавказским пленником» в русскую литературу вошел образ «лишнего человека». У самого Пушкина таких типажей – целая галерея (включая Онегина). Однако при всей симпатии к ним, поэт недолго любовался ими.

Всё это (и симпатия, и развенчание) содержит в себе поэма **«Цыганы»** (1824). О том, что гонит её героя из привычной колеи существования в «добровольное изгнание» и делает его «лишним человеком», он сам рассказывает Земфире.

*Когда б ты знала...
Неволю душевных городов!
Там люди в кучах, за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.*

Алеко делает попытку вырваться из-под пресса «душевных городов», вписаться в круг «естественных людей», то есть людей, живущих в согласии с природой. Но для человека цивилизации это практически невозможно, особенно если учесть эгоизм индивидуалиста, думающего о свободе только для себя.

Это обнаруживается в Алеко, когда он сталкивается с Земфирой, которая не признаёт за собой никаких обязательств. Именно о том и говорит ему отец убитой им Земфиры.

*Оставь нас, гордый человек!..
Ты не рождён для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли...*

Однако Пушкин с его трезвым миропониманием не оставляет иллюзий и относительно так называемого естественного человека.

*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 судьёб защиты нет.*

Отдельные проявления байронического героя-индивидуалиста явно соприкасались с тем, что связывалось в романтической литературе со сферой демонизма. Впервые отчётливое упоминание о демоническом начале промелькнуло в поэме «Гаврилиада» (1821), где автор пишет о себе:

*Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг демона...*

И два года спустя, в стихотворении «Демон» (1823), когда ещё не минуло и десятилетие его поэтического творчества, он открывает тему, задолго предвещавшую главную линию художественных исканий Лермонтова.

Здесь дан анализ сложного психологического состояния: как в светлый мир юной жизни неожиданно вторгается нечто мрачное и пугающее (в тексте встретится выражение *чудный взгляд*, что следует читать как *странный, непонятный, загадочный*).

*В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия –
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья –
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь –
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу холодный яд.
Неистощимой клеветой
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.*

При всем лаконизме небольшого стихотворения комплекс демонического представлен здесь в законченной полноте: «*злобный ге-*

ний... язвительные речи... холодный яд... неистощимой клеветой... презирал... не верил... насмешливо глядел». Такой Демон – это до предела доведенный байронизм, байронизм тотальной разуверенности и полного отрицания (*«И ничего во всей природе // Благословить он не хотел»*).

Пушкин дал не только основу образа и этики этого литературного героя, но и то, что можно обозначить как «шанс Демона» – возможность вырваться из сферы скепсиса и безверия. Намечено это в стихотворении с прямо противоположным заголовком – *«Ангел»* (1827).

*В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.*

*Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.*

*«Прости, – он рек, – тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал».*

С одной стороны, поэт развивает ядро образа (*«демон мрачный и мятежный»*), выходя к самой его сердцевине (*«Дух отрицанья, дух сомненья»*); а с другой стороны, здесь вызревает перспектива отказа от всеотрицания (*«Не всё я в небе ненавидел, // Не всё я в мире презирал»*) – в этом заложено зерно взаимоотношений лермонтовского Демона с Тамарой.

Демон – фантастическое существо, но его свойства Пушкин проецирует и на некоторых реальных своих персонажей. Таков Германн из повести *«Пиковая дама»* (1833) с его *«профилем Наполеона, а душой Мефистофеля»*.

Рассказано здесь и о том, в какой ад могут повергнуть задатки подобного рода. Ведь химеры, возникающие в сознании человека, могут довести его до помрачения рассудка. У Германна такое помрачение началось на похоронах графини, где *«показалось ему, что мёртвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом»*.

Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино ещё более горячило его воображение. Возвратясь домой, он бросился, не раздеваясь, на кровать и крепко заснул.

Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошёл; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини.

Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье – и Германн узнал графиню!

– Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она, – но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебя сразу...

Она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями.

Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал; Германн насилу его добудил. Денщик был пьян, по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта!

Как раз через такие наваждения и приходит в жизнь дьявольщина, и тогда вокруг человеческой души начинают кружиться «бесы», как передано это в стихотворении того же названия («Бесы», 1830).

*Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!*

Через странное происшествие в дороге поэт раскрывает то, что случается порой в жизни, когда человек попадает в какие-то завихрения, плутает и путается, так что становится муторно на душе.

*Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.*

Этот трижды повторяемый рефрен, пронсящийся в начале, середине и конце стихотворения, неотвратимо нагнетает тревогу и беспокойство. И вот сознание уже начинает «заносить», оно покрывается непонятной пеленой. Тогда-то и появляются пугающие видения.

*Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...*

Что это – бред, патология? А ведь есть ещё стихия подсознательного, вообще находящаяся вне контроля разума. Таковы страшные сны пушкинских героев. Сон Татьяны в «Евгении Онегине» – это фантастика ужасов, одновременно отдающая как шуткой, так и зловещей жутью.

*... за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.*

*Ещё страшней, ещё чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!*

И вот этот паноптикум «адских привидений» (так их называет сам Пушкин) обнаруживает Татьяну.

*... ярый смех
Раздался дико; очи всех,
Копыты, хоботы кривые,*

*Хвосты хохлатые, клыки,
Усы, кровавы языки,
Рога и пальцы костяные,
Всё указывает на неё
И все кричат: моё! моё!*

В пушкинской романтике ужасов сфера ирреального подаётся как нечто достоверное, действительно существующее. Именно так воспринимается рассказ «**Гробовщик**» (1830), где герой оказывается среди мертвецов, для которых он в своё время делал гробы. Кульминацией этой чертовщины становится появление скелета.

Скелет продрался сквозь толпу и приблизился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику. Ключки сукна и ветхой холстины кой-где висели на нём, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах. «Ты не узнал меня, – сказал скелет. – Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому ты продал первый свой гроб – и ещё сосновый за дубовый?»

С сим словом мертвец простёр ему костяные объятия, но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и он, оглушённый их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта и лишился чувств.

Говоря о химерах, которые могут вселяться в человеческую душу, обратимся к маленькой трагедии «**Моцарт и Сальери**» (1830), где чутко поведано об аномалиях психической жизни человека. Моцарт пытается передать Сальери содержание фортепианной пьесы, которую хочет показать ему.

*Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюблённого – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незатный мрак...*

Позже он рассказывает о посещениях таинственного незнакомца, заказавшего ему Реквием. И оказывается, натуру «гуляки праздного», как именует его Сальери, может ввести в трагические предчувствия вроде бы суший пустяк.

*Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего – не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне?*

И этот, вроде бы незначущий случай способен вырасти в давящую химеру, очерченную выражением «мой чёрный человек» – химеру, которая заполняет жизнь всепоглощающим кошмаром.

*Мне день и ночь покоя не даёт
Мой чёрный человек. За мною всюду
Как тень он гонится.*

«Финиш» романтических натур, о которых шла речь, как правило, печален. Это либо ситуация «утраченных иллюзий», либо полный крах.

Тема утраченных иллюзий широко развернута в «Евгении Онегине», так или иначе персонифицированная во всех трёх ведущих образах романа. Надежды, мечтания, стремления разбиты у Онегина, Татьяны, но острее всего, даже с трагическим оттенком это представлено в судьбе Ленского, который вступал в жизнь, исполненный пре-краснодушных упований.

*Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна,
Что, безотрадно изнывая,
Его вседневно ждёт она;
Он верил, что друзья готовы
За честь его приять оковы
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника...
Негодование, сожаленье,
Ко благу чистая любовь
И славы сладкое мученье
В нём рано волновали кровь.*

Как и в случае с Онегиным, Пушкин в чём-то пишет здесь о себе, к тому времени познавшем одиночество и тяготы ссылки в такой же сельской глуши. Но вернёмся к Ленскому. Перед читателем он впервые появляется в чисто романтическом обличье.

*... Владимир Ленский,
С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привёз учёности плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри чёрные до плеч.*

Нелишними могут быть пояснения: «С душою прямо геттингенской» – в немецком городе Геттингене находился университет, в котором учились многие русские люди того времени; «Германии туманной» – подразумевается не особенность климата, а то, что это родина одной из разновидностей романтизма, которая тяготела к туманным витаниям, идеализму и мечтательности.

Итак, впитав «мечты, // Дух пылкий и довольно странный», юный поэт «*пел разлуку и печаль, // И нечто, и туманну даль*» (подчёркнуто Пушкиным). Как бы вместе с Онегиным наблюдая у Ленского «*всегда восторженную речь... пылкий разговор... и вечно вдохновенный взор*», автор снисходительно замечает: «*Простим горячке юных лет // И юный жар, и юный бред*».

Главный предмет упований и воздыханий Ленского – Ольга. И что же? После его гибели на дуэли она быстро забыла о прежних чувствах. Пушкин повествует об этом не без усмешки.

*Мой бедный Ленский! изнывая,
Не долго плакала она.
Увы! невеста молодая
Своей печали неверна.
Другой увлёк её внимание,
Другой успел её страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел её пленить,*

*Улан любим её душою...
И вот уж с ним пред алтарём
Она стыдливо под венцом
Стоит с поникшей головою,
С огнём в потупленных очах,
С улыбкой лёгкой на устах.*

Если бы Ленский не погиб «во цвете лет», то, по трезвому разумению автора, его романтизм, вероятнее всего, постепенно сошел бы на нет.

*...поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нём пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стёганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.*

Тему утраченных иллюзий подсказывала Пушкину сама жизнь – на его глазах многие заканчивали именно так. Мог наблюдать вокруг себя он и другой, более драматичный итог. Ведь романтики – это чаще всего особи, охваченные одной, всепоглощающей страстью, что неизбежно приводит их к жизненному краху.

Подобную идею поэт впервые заявил в грустной истории Финна («**Руслан и Людмила**»), который разными способами домогался любви неприступной красавицы Наины, положив на это всю жизнь. Но что же видит он, добившись, наконец, ответного чувства?

*... сидит передо мной
Старушка дряхлая, седая,
Глазами впалыми сверкая,
С горбом, с трясучей головой,
Печальной ветхости картина.*

И Финн, овладевший всеми тайнами мира, вынужден признать себя полным банкротом.

*Немой, недвижный перед нею,
Я совершенный был дурак
Со всею мудростью моею.*

Позже, в «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833) крах непомерных стремлений поэт означил фразой, которая стала ходовой: «разбитое корыто». Оказаться у разбитого корыта – такой финал, по мнению Пушкина, ожидает всякое «слишком».

Что угодно может пойти прахом, если замахнуться на необъятное, во всём нужно знать меру. И он настойчиво доказывал это на примере самых разных судеб: Германн в «Пиковой даме», Дон Гуан в «Каменном госте», Барон в маленькой трагедии «Скупой рыцарь» (1830).

Судьба последнего из названных персонажей особенно примечательна тем, что он, казалось бы, уже располагает возможностями осуществить любые свои стремления.

*Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;
В великоленные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползёт окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.*

Но власть эта оказывается призрачной, поскольку накопленные богатства лежат мёртвым грузом. Более того, они превращают своего обладателя из господина в раба, о чём и говорит сын Барона, имея в виду деньги отца.

*О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.*

Внезапная смерть Барона делает его усилия окончательно бессмысленными – в единое мгновение всё рухнуло, стало для него ненужным. Сам собой напрашивается вывод: зачем собирать, если не отдавать. Или, если воспользоваться названием одного отечественного фильма – так или иначе *«всё остаётся людям»*.

Финал жизненной судьбы самого поэта стал в некотором роде последней вариацией на тему неизбежного краха завышенных притязаний.

Оказавшись заложником *«лихорадки мщения»*, Пушкин последних дней, действительно, мог сказать о себе определением из посвящённого ему лермонтовского стихотворения **«Смерть Поэта»** – *«невольник чести»*, что и привело его к гибели (сейчас не будем входить в дискуссию о многообразии возможных истолкований этой трагической истории и в обсуждение версии, по которой поэт, возможно, сам шёл навстречу смерти).

4. «ГЛАГОЛОМ ЖГИ СЕРДЦА ЛЮДЕЙ...»

Припомним несколько приводившихся уже пушкинских строк: *«Не мил мне сладкой жизни сон... на всё подъямлю взор угрюмый... Дух отрицанья, дух сомненья...»* Винить в этой нерадостной настроенности только человека, пусть даже вечно неудовлетворенную личность байронического типа, невозможно.

Очевидно, и в самой жизни было то, что давало почву для «хандры», недовольства и ностальгии по «нездешнему». Отсюда – естественное стремление поэта выявить теневые стороны существования тех лет, вскрыть его подноготную.

Начинал это «расследование» Пушкин с той среды, в которой вращался больше всего – светское общество. Наиболее полная картина его жизни представлена в романе **«Евгений Онегин»** (1823–1831) и во многом через фигуру Онегина, когда тот отдавал щедрую дань обязанностям «комильфё» (от французского выражения, означающего соответствие приличиям светской жизни).

Он в юные лета с наслаждением окунулся в атмосферу большого света, в которой чувствовал себя как рыба в воде, поскольку научился –

*...Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С учёным видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнём нежданных эпиграмм.*

По поводу поверхностной образованности дворянства своего времени Пушкин бросает знаменитое: «*Мы все учились понемногу // Чему-нибудь и как-нибудь...*». Сам он стремится отмежеваться от Онегина, предупреждая, дабы не подумали, «*что намарал я свой портрет*».

Тем не менее отдельные реплики изобличают порой поразительное сходство автора со своим героем (из только что приведенных строк: «*... возбуждать улыбку дам // Огнём нежданных эпиграмм*»). Текст романа изобилует такими «соморазоблачениями».

*Ах! долго я забыть не мог
Две ножки... Грустный, охладель,
Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне.*

Разумеется, к жизни «большого света» был причастен не только вымышленный Онегин – в его портрете нередко угадываются черты «автопортрета» самого поэта. В том числе по части «*науки страсти нежной*», то есть любовных игр.

*... в чем он истинный был гений,
Что знал он твёрже всех наук,
Что было для него измлада
И труд, и мука, и отрада,
Что занимало целый день
Его тоскующую лень...*

Флирт, волокитство – вот важнейший пункт существования светского человека. Важнейший настолько, что это могло становиться основным смыслом жизни («*Что занимало целый день...*»). Пушкин раскрывает секреты «мастерства», которым так славится Франция.

*Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать,
Являться гордым и послушным,
Внимательным иль равнодушным!..*

*Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять,
Пугать отчаяньем готовым,
Приятной лестью забавлять...*

*Как рано мог уж он тревожить
Сердца кокеток записных!
Когда ж хотелось уничтожить
Ему соперников своих,
Как он язвительно злословил!
Какие сети им готовил!*

Тщательно выверенное лицедейство, своего рода театр с изощрённой актерской игрой и подчас настоящими военными действиями: осада, приступ, ложный манёвр, перегруппировка «войск», изменение тактики и т.п. (в данном случае не исключено знакомство Пушкина с романом Ш. де Лакло «Опасные связи»).

И завершающий штрих уклада жизни юного Онегина как представителя «золотой молодежи» того времени.

*...шумом бала утомленный
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя.
Проснется за полдень, и снова
До утра жизнь его готова...*

Истинная суть этой внешне блестящей и занимательной круговерти с её пестротой, ветреностью и пустотой становится ясной из слов Татьяны, сказанных ею во время последней встречи с Онегиным, когда она сравнивает свою нынешнюю великосветскую жизнь с жизнью прежней, в сельском уединении.

*А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? 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...*

Предельно жёсткую оценку «большого света» Пушкин даёт, опасаясь, что его душа, душа поэта, может –

*Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть
В мертвящем упоенье света,
Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных,
Среди вседневных, модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди досадной пустоты
Расчётов, дум и разговоров,
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья.*

Оценивая русское общество в целом, Пушкин в своем неприятии приходит подчас к крайним выводам. Тогда время своё он называет: «наш гнусный век», а в соотечественниках видит только одно из трёх – «тиран, предатель или узник» («К Вяземскому», 1826).

Мастер хлёстких, разящих эпиграмм (их у него множество, он

задумывал даже издать целый сборник), Пушкин бывал беспощаден даже к тем, кого искренне уважал. Показательный пример: на титульном листе трагедии «**Борис Годунов**» читаем –

Драгоценной для россиян памяти
НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА
сей труд, гением его вдохновенный,
с благоговением и благодарностью
посвящает
Александр Пушкин

В посвящении этом отмечена и конкретная значимость карамзинской «Истории Государства Российского» как источника пушкинской трагедии. И вместе с тем, имея в виду монархические симпатии того же труда, поэт мог шестью годами раньше иронизировать с язвительным и злым остроумием.

*В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута.
(«На Карамзина», 1818)*

Что уж говорить о тех, кто в глазах Пушкина не имел никаких оснований для уважения!

*Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.
(«Полу-милорд, полу-купец...» 1824)*

Как видим, в этой эпиграмме, написанной на графа М.Воронцова, остроумно обыгрывается звуко-смысловая приставка *полу*, которая превращается в конце в *полным*, завершая общее нагнетание острых выпадов совершенно убийственным выводом. Высочайшая концентрация обличительно-сатирического заряда поддержана сквозной рифмой (*полу-купец, полу-мудрец, полу-подлец, наконец*).

В каждом слове таится намёк на действительный факт или черту характера. «*Полу-милорд*» – Воронцов был сыном русского посла в

Великобритании, где и получил образование, оставшись в дальнейшем англоманом. «Полу-купец» – будучи губернатором, он принимал участие в торговых операциях. И т.д. Пушкину во время южной ссылки пришлось служить в канцелярии графа – тот возненавидел его, на что поэт ответил по достоинству.

Поднимаясь мысленным взором к вершине общественно-социальной пирамиды, Пушкин чаще всего находит власть предрежащих обуянными своеволием, корыстью, жестокостью. Об этом с особой заострённостью рассказывается в романтической притче «**Анчар**» (1828).

Как гласит примечание самого поэта, анчар – «*древо яда*». Древо страшное – природа «*его в день гнева породила*» и всё вокруг бежит этого «*древа смерти*», но...

*Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом.
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом...*

*Принёс – и ослабел и лёг
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.*

*А царь тем ядом напился
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.*

Пушкин специально обращается здесь к образу восточной деспотии, особенно откровенной в своем бездушии к человеку, чтобы подчеркнуть: нет предела негуманности власти, морального закона для неё не существует, жизнь человеческая для неё – ничто.

Более того, поэт полагает, что власть остаётся преступной даже тогда, когда она хотела бы быть «благой». Примером тому он приводит русского царя, давшего имя его трагедии «**Борис Годунов**» (1825).

Здесь во всей очевидности вскрыт механизм власти, пути её достижения, сложные взаимоотношения верховного правителя с ближайшим окружением и народом. Пройдя все ступени политической карьеры, Борис приходит к циничному выводу.

*Милости не чувствует народ:
Твори добро – не скажет он спасибо;
Грабь и казни – тебе не будет хуже...*

Как и все передовые умы своего времени, главное зло России Пушкин видел в крепостничестве. Ещё всего двадцати лет в стихотворении «Деревня» (1819) он даёт полный очерк социального состояния страны. Стихотворение написано в любимом им Михайловском, родовом имении Пушкиных на Псковщине, и потому открывается идиллической картиной.

*Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льётся дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.*

Тем неожиданное на фоне этого «довольства» встаёт картина прямо противоположная.

*Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор.
Не видя слёз, не внемля стоны,
На пагубу людей избранный 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.
Здесь тягостный ярем до гроба все влекут,
Надежд и склонностей в душе питать не смея,
Здесь девы юные цветут
Для прихоти бесчувственной злодея.*

Пусть не кажутся излишними некоторые разъяснения:

- «друг человечества» – поборник гуманности, ходовое речение из просветительского лексикона;

- «*присвоило себе насильственной лозой*» – имеются в виду розги как средство физического наказания и как символ крепостного права;
- «*рабство точнее*» – до предела скудное существование обнищавшего крестьянства;
- две последние строки напоминают о варварском обычае «первой ночи», когда невесту перед замужеством отдавали на заклание барину.

Поэт преподаёт настоящий урок политической экономии, вскрывая язвы социального устройства с конкретными выкладками, сделанными под впечатлением от «*псковского хамства*» (выражение Пушкина).

Настойчивый усилительный повтор слова *здесь* указывает адресат обличения (у нас, в отечестве), а сам объект («*барство* дикое» – подчёркнуто автором) бичуется с предельной экспрессией («*мысль ужасная... убийственный позор*»), подготавливающей гневный пафос заключительных строк (слово *витийство* означает в данном случае *красноречие, дар убеждения*).

*О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?
Увижу ль, о друзья! народ неугнетённый
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещённой
Взойдет ли наконец прекрасная заря?*

В тоскливости этих страстных взываний зафиксировано верное ощущение нескорого ещё избавления от крепостничества (оно будет отменено только через четыре с лишним десятилетия). Верным был и исторический прогноз, что произойдет это «*по манию царя*», то есть по указу самодержца.

В стихотворении «Деревня» высказано то, чем жили и о чём мечтали лучшие современники поэта – декабристы. И по его творчеству можно в подробностях проследить всю траекторию этого первого в России революционного движения.

Когда только ещё зарождалась его идея, тогда и у пятнадцатилетнего Пушкина просыпается пафос свободолюбия. В стихотворении «*Лицинию*» (1815), обращаясь к истории Древнего Рима, склонившегося перед тиранией императорской власти, он горячо прокламирует

свою собственную позицию: «я рабство ненавижу... кипит в груди свобода».

Два года спустя юный поэт создает оду «**Вольность**» (1817), где идея антидеспотизма выражена с исключительной силой. В этом стихотворении автор вначале обращается к самому себе с призывом весь свой пыл направить на гражданские идеалы (*Цитера* – одно из имён богини любви Афродиты).

*Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.*

Затем автор с пламенным темпераментом обрушивается на этот порок. Формальные адресаты его яростных инвектив – уже сошедшие с исторической сцены французский король Людовик XVI и русский император Павел I. Но объективно пафос поэта направлен против современной ему самодержавной власти, о преступлениях которой он говорит без малейших околичностей.

*Увы! куда ни брошу взор –
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправедная Власть...*

Высокий слог, наследованный от одической риторики Г.Державина и от оды А.Радищева того же названия («**Вольность**», 1783), преобразован здесь в буквально бичующий ямб.

*Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,*

*Ты ужас мира, стыд природы,
Упрёк ты Богу на земле.*

В качестве одной из кульминаций звучит открытый призыв к революционному действию.

*Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внимлите,
Восстаньте, падшие рабы!*

Для российского менталитета тех времен – радикализм просто невероятный, за что поэт закономерно поплатился своей первой ссылкой. Столь же закономерен и тот факт, что стихотворение это было опубликовано впервые только в годы Революции 1905–1907 годов, но после своего создания широко распространилось в списках.

К одическому стилю Пушкин неоднократно прибегал для выражения своих гражданственных устремлений и впоследствии. Так, под впечатлением казни пяти декабристов и ссылки многих других на каторгу в Сибирь он пишет программное стихотворение «Пророк» (1826), утверждая высокое призвание поэта через обобщённый библейский образ проповедника правды и беспощадного обличителя беззаконий власти.

*И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».*

О миссии поэта он вещает здесь в торжественно-архаических речениях, придающих мысли особую приподнятость: «глас... воззвал... и виждь, и внемли (то есть всматривайся и вслушивайся в жизнь мира)... глаголом (в значении – словом)».

Находясь в непосредственном соприкосновении с декабристским движением, Пушкин активно утверждал веру в его идеалы. Так было и когда оно находилось на высоком подъёме.

*Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим*

*Души прекрасные порывы!
Товарищ, верь: взойдёт она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!*
(«К Чаадаеву», 1818)

Эти вдохновенные слова, несомненно, дают самый яркий и концентрированный художественный образ декабристского движения. Веру в праведность восстания декабристов поэт сохранял и после его поражения.

*Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадёт ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.*
(«Во глубине сибирских руд...», 1827)

Пушкину удалось выразить здесь определяющее общественное настроение той поры. Вот почему его послание, пронизанное верой в неизбежное торжество борьбы («Оковы тяжкие падут, // Темницы рухнут – и свобода // Вас примет радостно у входа...»), и ответ поэта А.Одоевского от имени декабристов, написанный в той же приподнято-торжественной манере (начинается словами «Струн вещей пламенные звуки...», а среди последующих строк – «Из искры возгорится пламя»), разошлись в огромном количестве списков.

Попутно имеет смысл напомнить: сами декабристы признавали, что в распространении свободолюбия в России более чем что-либо сыграло свою роль творчество Пушкина – в первую очередь имелись в виду называвшиеся выше стихотворения «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву».

Убеждённость в правоте декабристских идей Пушкин сохранил навсегда. В одном из самых последних стихотворений («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836) он с гордостью говорит: «В мой жестокий век восславил я Свободу», заодно подтвердив там же неизменный для себя дух бунтарства («вознесся... главою непокорной»).

Однако Пушкин не был бы Пушкиным, если бы стремление к свободе было выражено у него просто и однозначно. При всём своём вольнолюбию он признает неизбежность компромиссов.

Примечательна в этом смысле «Сказка о золотом петушке». При явной антимонархической направленности есть здесь трезвый житейский подтекст («Сказка ложь, да в ней намёк! // Добрым молодцам урок»).

Один из «намёков» – в печальной истории старого звездочета, который задумал во что бы то ни стало добиться выполнения царского обещания, на что слышит достаточно резонный ответ Дадона.

*«Что ты в голову забрал?
Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница.
И зачем тебе девица?
Полно, знаешь ли, кто я?
Попроси ты от меня
Хоть казну, хоть чин боярский,
Хоть коня с конюшни царской,
Хоть полцарства моего».*
– «Не хочу я ничего!
Подари ты мне девицу,
Шамаханскую царицу»

Результат такой несговорчивости, как известно, оказался плачевным.

*Царь хватил его жезлом
По лбу; тот упал ничком,
Да и дух вон.*

В том же эпизоде у Пушкина первоначально была фраза: «**но с царями** плохо вздорить». Однако предвидя цензурные затруднения, он в окончательном варианте даёт: «**Но с иным** накладно вздорить».

Тоже компромисс, на этот раз – компромисс писательский. И любопытно, что в год создания «Сказки о золотом петушке» (1834) в письме к жене Пушкин размышляет о судьбе сына: «*Не дай Бог ему идти по моим следам, писать стихи, да ссориться с царями! В стихах он отца не переещеголяет, а плетью обуха не перешибет*».

Но кроме неизбежных компромиссов с властью было и другое. Да, Пушкин не только сочувствовал движению декабристов, но и всемерно поддерживал его, силой своего слова убеждал в необходимости самой решительной борьбы с самодержавием, утверждал мысль о воз-

можности избавления от крепостничества (*«Россия воспрянет отосна...»*).

Однако, с другой стороны, историческое чутьё подсказывало Пушкину, насколько неосуществима грандиозная идеалистическая затея декабристов, насколько иллюзорны в такой стране чаяния о свободе и всеобщем благе. Вот что навевало на поэта сильнейший пессимизм в его видении перспектив России.

И что поразительно. Тот же пятнадцатилетний отрок, который восклицал: *«Я рабство ненавижу... кипит в груди свобода»*, пишет тогда же полное безнадежности стихотворение **«Тень Фонвизина»** (1815).

Сфантазив появление призрака выдающегося сатирика, некогда обличавшего пороки с целью их исправления, юный поэт обнаруживает, что всё осталось так, как было во времена оные (*Киприда* – в греческой мифологии ещё одно из имён Афродиты).

*Мертвец в России очутился,
Он ищет новости какой,
Но свет ни в чём не переменился.
Всё идёт той же чередой;
Всё так же люди лицемерят,
Всё те же песенки поют,
Клеветникам как прежде верят,
Как прежде все дела текут;
В окошки миллионы скачут,
Казну все крадут у царя,
Иным житье, другие плачут.
И мучат смертных лекаря,
Спокойно спят архиереи,
Вельможи, знатные злодеи,
Смеясь, в бокалы льют вино,
Невинных жалобе не внемлют,
Играют ночь, в сенате дремлют,
Склонясь на красное сукно;
Всё столько ж трусов и нахалов,
Рублёвых столько же Киприд,
И столько ж глупых генералов,
И столько ж старых вололит.*

Посредством своеобразной игры воображения Пушкин выразил здесь характерное для романтиков разочарование в просветительских идеалах, которые оказались иллюзорными.

Порой прослушивается также и более существенная, весьма неутешительная мысль о неискоренимости пороков. В контексте подобной настроенности становится понятным появление стихотворения «Свободы сеятель...» (1823).

*Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабождённые бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...*

*Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремящими да бич.*

Это сказано ещё на взлете движения декабристов, за два с лишним года до поражения их восстания! И пусть не раз ещё у Пушкина вспыхнет пафос непокорства, не раз ещё заявит о себе горячая жажда коренного переустройства страны, но параллельно этому вновь и вновь будут возникать мысли о бесплодности порывов к свободе.

Тем более – ценой стольких жертв, жертв ради неосуществимого. И тем более – в России, где так чревато пробуждать к социальной активности большие людские массы. Чревато неукротимой яростью, реками крови и полыханием пожаров. Как сказано в романе «Капитанская дочка» (1836): «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»

5. «БРОЖУ ЛИ Я ВДОЛЬ УЛИЦ ШУМНЫХ...»

Многое поражает в Пушкине. Но, может быть, более всего – его универсализм.

Универсализм и в узко литературном отношении этого слова, поскольку он охватил практически все виды и жанры современной ему словесности, претворил в своём творчестве все основные идеи и темы художественного процесса своей эпохи.

Универсализм и в общечеловеческом истолковании этого слова, так как мы находим в его наследии многомерный, всеобъемлющий срез бытия, что делает пушкинский мир настоящей вселенной.

Универсализм этот тем более поражает, что в отличие от многих других романтиков, которые много путешествовали, Пушкин никогда не покидал пределов России – хотя под давлением обстоятельств неоднократно помышлял о бегстве из страны.

Правда, какой России! России, которая вмещала в себя едва ли не всё – исконно русское начало и поистине вавилонское смешение народов, просвещенность цивилизованной Европы и азиатскую дикость, классическую культуру и экзотику Востока.

И все-таки удивительно, как такой всеохватывающий феномен мог появиться в этой полунищей, неухоженной и, по выражению Ф.Шаляпина, «загнанной стране», жизнь в которой часто навевает то, о чём читаем в стихотворении «Зимняя дорога» (1826).

*По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.*

И дальше: «сердечная тоска... глушь и снег... скучно, грустно... путь мой скучен... туманен лунный лик».

Одна из загадок пушкинского универсализма – в высшей genialности, в особом даре, ниспосланном свыше. Это сознавал и сам поэт. С наибольшей отчётливостью – в символике стихотворения «Пророк» (1826).

Здесь очень характерны начальные строки: «Духовной жаждою томим» – заложенное природой в душу поэта стремление к осмыслению происходящего вокруг; «В пустыне мрачной я влачился» – это о России.

*Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился –
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами лёгкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись веющие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лóзы прозябанье.*

Употреблённые здесь архаизмы: *серафим* – ангел, *персты* – пальцы рук, *зеницы* – глаза. При их участии речь идёт о том, что поэт с помощью высших, непостижимых сил обрёл дар особой восприимчивости и всеведения:

- *«И внял я неба содроганье»* – всеобщие, мировые катаклизмы;
- *«И горний ангелов полёт»* – божественное начало бытия;
- *«И гад морских подводный ход»* – низменные стороны существования и его подноготная;
- *«И дольней лозы прозябанье»* – повседневное течение суетной, обыденной жизни.

Способность постичь всё и вся с наибольшей полнотой раскрылась в двух самых капитальных созданиях Пушкина – **«Евгении Онегине»** и **«Борисе Годунове»**.

Как уже упоминалось, В.Белинский назвал роман «Евгений Онегин» *«энциклопедией русской жизни»*. Н.Добролюбов расшифровал это подробнее: *«В его роман наряду с “поэзией” хлынула широким потоком и “проза” – жизнь как она есть, со всеми её красками и оттенками, с праздничным и обыденным, патетическим и смешным, трогательным и ничтожным, высокими поэтическими порывами и житейским “пёстрым сором”»*.

Добавим, что это прежде всего роман о романтизме, который представлен здесь в любых ипостасях: романтическая гедония (юный Онегин и многое в самом поэте – через авторские отступления), байронизм (молодость Онегина с его хандрой и разочарованностью), пыл-

кость и восторженность (Ленский), мечтательность и сила чувств (Татьяна).

Но если «Евгений Онегин» вобрал в себя духовный и жизненный опыт главным образом верхних слоев русского общества, то трагедия «**Борис Годунов**» в своей множественной разноголосице даёт полную панораму общенационального бытия, высвечивая нерасторжимые связи «судьбы человеческой, судьбы народной» (известное определение Пушкина).

Поэт являет здесь дар обрисовать словом любую фигуру многообразной человеческой иерархии. Будь то баба с ребенком –

*Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука
Тебя возьмет! агу, агу!.. не плачь!..*

Или монах-бродяга Варлаам (выговаривает в корчме Григорию Отрепьеву) –

*– Когда я пью, так трезвых не люблю;
и́но дело пьянство, а иное чванство;
хочешь жить, как мы, милости просим –
нет, так убирайся, проваливай...*

Отец Пимен –

*Ещё одно, последнее сказанье –
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному...*

Или Борис в его царственном обличье (из тронной речи, обращаясь к Господу) –

*О Праведник! о мой Отец Державный!
Воззри с небес на слёзы верных слуг
И ниспошли тому, кого любил Ты,
Кого Ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье:
Да правлю я во славе свой народ,
Да буду благ и праведен, как Ты.*

Как видим, у каждого персонажа свой «выговор», соответствующий его характеру и социальному статусу.

Размышляя о наследии поэта, Достоевский важную его грань обозначил как «*всемирность и всечеловечность гения Пушкина*». Такого рода универсализм предполагал в нём потрясающую интуицию, способность благодаря некоему «шестому чувству» проникать в суть и тайну любых явлений.

Совершенно уникальный в этом смысле пример – маленькая трагедия «**Моцарт и Сальери**». Поразительная точность определений обнаруживается, начиная с первых строк.

*Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как **простая гамма**.*

Сразу же заявлено умение безошибочно распоряжаться специфическим материалом далёкого Пушкину вида искусства. Он демонстрирует изумительный дар постижения этого материала в любых нюансах и тонкостях.

*Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал **послушную, сухую беглость**
И **верность уху**.*

Впечатляющая точность в раскрытии законов профессии музыканта, которая требует фундаментальной школы, длительной выучки, бесконечных трудов в овладении необходимыми навыками. Первейшие из них – «*верность уха*» и «*беглость*», то есть техническая оснащённость.

Показывая этот процесс, автор бросает вскользь и такое замечание: «*Поверил // Я алгеброй гармонию*». Каким чутьем надо обладать, чтобы вот так, мимоходом, прикоснуться к настоящей бездне! Бездне, которую иногда помещают в проблемном поле под кодом *музыка и математика*.

Специалисты знают, что, кажущееся эфемерным и сугубо эмоциональным, искусство звуков, на самом деле, базируется на глубоких

знаниях, сложных расчётах и всякого рода исчисляемых закономерностях.

И ещё один штрих (опять-таки вложенный в уста Сальери).

*Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошёл ли бодро вслед за ним...*

Разве не может удивить подобная информированность в области истории музыки? Ведь именно так и было: Сальери из числа приверженцев Глюка, принял его оперную реформу и работал в русле глюковского направления.

Вдобавок ко всему пушкинский Моцарт упоминает одну из опер Сальери («Тарар»), прибавляя: *«Там есть один мотив... // Я всё твержу его, когда я счастлив... // Ла ла ла ла...»* – замечено очень по-музыкантски и выказывает знание такого раритета, что этому может позавидовать профессионал.

Упомянутая маленькая трагедия, как и остальные три («Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), поднимает целые пласты инонациональных культур. Подобных проникновений в жизненный уклад других стран и народов у Пушкина множество. И всё это настолько убедительно, что на память невольно приходят сказанные почти столетием позже слова Блока.

*Мы любим всё – и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...
(«Скифы», 1918)*

Как часто в поэзии Пушкина всплывают античные мотивы, сколько у него «итальянских», «греческих», «испанских» стихов и какое обилие всевозможных вариаций на темы Востока!

При всей полноте и многосторонности пушкинской картины мира, более всего взор поэта был обращен, разумеется, к своей стране. Чтобы прочувствовать глубину постижения им национального духа, обратимся к его небольшой поэме **«Песнь о вещем Олеге»** (1822).

Создавая её, Пушкин отталкивался от летописного сообщения, приведенного в «Истории Государства Российского» Н.Карамзина (том I, глава V – «Олег правитель. Годы 879–912»).

Волхвы́ – так говорит Летописец – предсказали Князю, что ему суждено умереть от любимого коня своего. С того времени он не хотел ездить на нём. Прошло четыре года: в осень пятого вспомнил Олег о предсказании, и слыша, что конь давно умер, посмеялся над волхвами; стал ногою на череп и сказал: его ли мне бояться? Но в черепе таилась змея: она ужалила Князя, и Герой скончался.

Эти четыре предложения Пушкин развернул в семнадцать шестистрочных строк. Вспомним основные из них. Но прежде два пояснения: кудесник, волхв – в Древней Руси мудрец-прорицатель; в строках, обращённых к костям коня («*Не ты под секирой ковыль обagriшь // И жаркою кровью мой прах напоишь*»), имеется в виду языческий обряд, согласно которому в могилу с умершим господином погребали принадлежащие ему доспехи и боевого коня.

*Как ныне собирается вещий Олег
Отмстить неразумным хозарам:
Их селы и нивы за буйный набег
Обрёк он мечам и пожарам;
С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.*

*Из тёмного леса навстречу ему
Идёт вдохновенный кудесник,
Покорный Перу́ну старик одному,
Заветов грядущего вестник,
В мольбах и гаданьях проводивший весь век.
И к мудрому старцу подъехал Олег.*

*«Скажи мне, кудесник, любимец богов,
Что сбудется в жизни со мною?
И скоро ль, на радость соседей-врагов,
Могильной засыплюсь землёю?
Открой мне всю правду, не бойся меня:
В награду любого возьмёшь ты коня».*

*«Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.
Грядущие годы таятся во мгле;
Но вижу твой жребий на светлом челе...*

*Твой конь не боится опасных трудов;
Он, чуя господскую волю,
То мирный стоит под стрелами врагов,
То мчится по бранному полю.
И холод и сеча ему ничего...
Но примешь ты смерть от коня своего».*

*Олег усмехнулся – однако чело
И взор омрачились думой.
В молчанье, рукой оперишись на седло,
С коня он слезает угрюмый;
И верного друга прощальной рукой
И гладит и треплет по шее крутой...*

*Пирует с дружиною вещий Олег
При звоне весёлом стакана.
И кудри их белы, как утренний снег
Над славной главою кургана...
Они поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они...*

*«А где мой товарищ? – промолвил Олег, –
Скажите, где конь мой ретивый?
Здоров ли? Всё также ль лёгок его бег?
Всё тот же ль он бурный, игривый?»
И внемлет ответу: на холме крутом
Давно уж почил непробудным он сном.*

*Могучий Олег головою поник
И думает: «Что же гаданье?
Кудесник, ты лживый, безумный старик!
Презреть бы твое предсказанье!
Мой конь и доныне носил бы меня».
И хочет увидеть он кости коня...*

*Князь тихо на череп коня наступил
И молвил: «Спи, друг одинокой!
Твой старый хозяин тебя пережил:
На тризне, уже недалекой,
Не ты под секирой ковыль обagriшь
И жаркою кровью мой прах напоишь!*

*Так вот где таилась погибель моя!
Мне смертию кость угрожала!»
Из мертвой главы гробовая змия,
Шипя, между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужасенный князь.*

*Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега:
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.*

Несколько фраз летописи преобразованы в шедевр русского эпоса. Шедевр, ставший важнейшим поэтическим знаком национально-исторического бытия, поскольку в сознании россиянина образ нашего давнего прошлого запечатлелся именно через это пушкинское сказание. Произошло это благодаря тому, что оно вобрало в себя все драгоценные качества русской словесности подобного рода и может служить её классическим эталоном.

«Песнь...» написана величаво-размеренным слогом, в высоких речениях, с самым широким использованием архаической лексики («**Как ныне собирается вещей Олег // Отмстить... на светлом челе... на вратах Цареграда... над славной главою кургана... промолвил Олег... внемлет... почил... презреть бы твое предсказанье... у берега Днепра... мне смертию кость угрожала... гробовая змия... вокруг ног... на тризне плачевной**»). Посредством подобных «фонем» передается аромат «преданий старины далекой».

Но главное в другом: по сюжету перед нами просто эпизод легендарного прошлого, однако за этим эпизодом встает большая ретроспектива жизни нации. И Пушкина данный эпизод увлёл совсем не случайно. Через занимательную интригу он даёт портрет Олега, с ко-

торым связывает исток великой будущности России (к его образу поэт обращался не раз, в том числе в стихотворении «Олегов щит», 1829).

Ведь Олег – тот самый киевский князь, который сумел объединить ряд славянских племен и впервые возвестить миру о Руси – *«Победой прославлено имя твоё: // Твой щит на вратах Цареграда»*, то есть успешно воевал с могущественной тогда Византийской империей.

Олег, который к тому же был и мудрым правителем. Кончину его, как говорит предание, оплакивал весь народ. Вот почему поэт неоднократно величает его *вещим* – в слове этом заложена не только похвала мудрости, но и потенция пророческого для России деяния.

Попутно в поэме проводится внутренняя идея, суть которой можно обозначить ходовым выражением *«от судьбы не уйдёшь»*. Причем поражает целенаправленность утверждения этой мысли, связанной со сквозным лейтмотивом коня: *«Князь по полю едет на верном коне... В награду любого возьмешь ты коня... Твой конь не боится опасных трудов... Но примешь ты смерть от коня своего...»* и т.д. – 12 строк только с прямым упоминанием слова *конь*, а всего с этим образом соотносятся 63 строки из 102, что составляет больше половины текста!

Проникая в глубины общенационального духа России, поэт настойчиво стремился погрузиться и в мир её народной жизни. Для примера ещё раз обратимся к сказкам.

Эта часть его наследия драгоценна поразительным постижением народного мирозерцания и народной поэтики, в чём свою роль сыграло и то обстоятельство, что сам он был захвачен миром народной сказки.

Так, из ссылки в Михайловском Пушкин писал брату в 1824 году: *«Вечером слушаю сказки... Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!»* Тогда же со слов няни своей, Арины Родионовны, он записал содержание нескольких сказок и позже создал их великолепные стихотворные версии.

*Ветер, ветер! Ты могуч,
Ты гоняешь стаи туч,
Ты волнуешь сине море,
Всюду веешь на просторе.
(«Сказка о мёртвой царевне
и о семи богатырях», 1833)*

Разве не удивляет это умение сказывать, «баять» так ладно и складно, и так по-русски – воистину *«там русский дух»*! Органика пре-

творения народной речи и фольклорно-поэтического мышления у Пушкина безупречна, начиная с внешних примет.

Вот полное название одного из лучших образцов: **«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»** (1831) – в традиции велеречивости, характерной для народной письменности.

*Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица, –
Говорит одна девица, –
То на весь крещёный мир
Приготовила б я пир».
«Кабы я была царица, –
Говорит её сестрица, –
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
«Кабы я была царица, –
Третья молвила сестрица, –
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря».*

*Только вымолвить успела,
Дверь тихонько заскрыпела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь.
Во всё время разговора
Он стоял позадь забора;
Речь последней по всему
Полюбилася ему.
«Здравствуй, красная девица, –
Говорит он, – будь царица
И роди богатыря
Мне к исходу сентября.
Вы ж, голубушки-сестрицы,
Выбирайтесь из светлицы,
Поезжайте вслед за мной,
Вслед за мной и за сестрой:
Будь одна из вас ткачиха,
А другая повариха».*

Вот так: короткой строкой, певучей рифмой, с массой чисто народных речений (*«Три девицы под окном // Пряли поздно вечерком... «Кабы я была царица», – // Третья молвила девица... Во всё время разговора // Он стоял позадь забора; // Речь последней по всему // Полюбилася ему»*).

И в самом изложении – идущие от народного эпоса многократные повторы ситуаций с соответствующими возобновлениями описаний: кораблик в море, остров Буян, белка с золотыми орешками, тридцать три богатыря, царевна Лебедь, перелёты Гвидона через море. И повторы не просто троекратные, как обычно в народных повествованиях, а чаще всего пятикратные.

По тону и сути своей все сказки Пушкина очень разные. Достаточно сравнить только что упоминавшуюся «Сказку о царе Салтане» со **«Сказкой о попе и работнике его Балде»** (1830).

Первая из них – добродушная, ласковая, вторая – грубоватая, весьма жёсткая по своей социальной подоплеке. Таково здесь уже само имя Балда. У Пушкина оно не носит оттенка порицания, а употреблено в первоначальном значении. По В.Далю, *«балда – лесная кривулина, толстое корневище, палица, дубина»*, то есть то, чем можно ударять, бить.

И у поэта, по забавному совпадению написавшего свою сказку в *Болдино*, в этой нижегородской глубинке, Балда действительно до смерти ударяет попа, позарившегося на даровщинку.

Помимо далеко идущего обличительного смысла, Пушкин проникает здесь в самый корень «заковыристой» народной смекалки. Выполняя задание хозяина, замышлявшего погубить его, Балда выдерживает три состязания с бесом, которого ловко одурачивает. Условие последнего из этих испытаний задаёт бесу сам Балда.

*«Посмотрим, какова у тебя сила.
Видишь: там сивая кобыла?
Кобылу подыми-тка ты,
Да неси её полверсты...»
Беденький бес
Под кобылу подлез,
Понатужился,
Понапружился,
Приподнял кобылу, два шага шагнул,
На третьем упал, ножки протянул.
А Балда ему: «Глупый ты, бес,*

*Куда ж ты за нами полез?
И руками-то снести не смог,
А я, смотри, снесу промеж ног».
Сел Балда на кобылку верхом,
Да версту проскакал, так что пыль столбом.*

Лексика и свободная сказовая манера изложения адекватна здесь бунтарской направленности сказки. Написана она стихом раёшника (тексты, звучавшие во время балаганных представлений), что привело в восторг Гоголя: «У Пушкина сказки совершенно русские. Одна писана даже без размера, только с рифмами и прелесть невообразимая» (Гоголь имел в виду «Сказку о попе...»).

Столь же органично у Пушкина воссоздание и любых других ракурсов народной жизни – достаточно припомнить такие разноплановые вещи, как «Сказка о рыбаке и рыбке», повести «Гробовщик» и «Станционный смотритель», драма «Русалка», трагедия «Борис Годунов», роман «Капитанская дочка».

Универсализм Пушкина состоял и в его всезнании, которое, в свою очередь, предстало в многостороннем, всеобъемлющем спектре.

Начнем с того, что человеческая мудрость поэта нередко проявляла себя в форме житейского здравого смысла, то есть через внешне обыденные, простые, вполне доступные соображения по различным поводам и ситуациям, высказываемые без какой-либо нарочитой многозначительности, без претензий на философские откровения.

Перелистаем роман «**Евгений Онегин**». Разве в ответе Онегина на признание Татьяны не сквозит подлинное знание жизни?

*Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днём и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!*

Свои меткие жизненные наблюдения поэт подаёт мягко, ненавязчиво, как бы между прочим.

*Привычка свыше нам дана:
Замена счастью она.*

Даже на «вечные» вопросы Пушкин отвечает очень просто и совершенно конкретно, как делает он это на примере круговорота поколений.

*Так наше ветреное племя
Растёт, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придёт, придёт и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!*

Столь же просто, конкретно Пушкин умеет преподнести и любые другие «материи». Вот как он интерпретирует в стихотворении «Калмычке» (1829) понимание относительности всего и вся, ссылаясь на предмет, который занимал его воображение более всего – женщина.

*Твои глаза, конечно, узки,
И плосок нос, и лоб широк,
Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног...*

И, перечислив ещё немало из того, чего нет от светской дамы в «любезной калмычке», поэт тем не менее подчёркивает, что его «ум и сердце занимали» её «взор и дикая краса». Как уже говорилось, Достоевский обозначил это в Пушкине понятием *всемирная отзывчивость*.

Отмеченный мотив подводит к мысли о плюрализме пушкинского мирочувствия. Оно оказывается восприимчивым к любому явлению бытия, в каждом из них ощущает определённое рациональное зерно, сознавая логическую оправданность его существования.

В диалоге «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) пикируются между собой две позиции: поэт пытается отстоять свободу от рынка, от мнений «толпы» и даже ближайшего окружения, а книгопродавец уверяет, что надо работать на спрос, тем более, что это может принести барыш, в чём есть свой резон.

Книгопродавец

*Вот же вам совет;
Внемлите истине полезной:
Наш век – торгош; в сей век железный
Без денег и свободы нет.*

После некоторых колебаний поэт склоняется к этой трезвой оценке реального положения дел, завершая диалог прозаическим резюме (прозаическим и в переносном, и в буквальном смысле).

Поэт

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

«Условимся», то есть договоримся об условиях реализации поэтического «продукта».

В связи с этим стоит напомнить, что Пушкин стал первым русским писателем, который сделал литературный труд своей прямой профессией и начал жить на авторские гонорары. По его собственным словам, он постепенно *«поборол в себе отвращение писать и продавать свои стихи для того, чтобы иметь средства к существованию»*.

Завершая разговор о житейской мудрости, нашедшей место в произведениях поэта, обратимся к драме **«Русалка»** (1832). Мельник советует дочери более всего *«беречь свою девическую честь – // Бесценное сокровище...»*, ибо *«она – // Что слово – раз упустишь, не воротишь»*.

Князь высказывает ей столь же справедливую, бесспорно выношенную мысль.

*Мой милый друг, ты знаешь, нет на свете
Блаженства прочного: ни знатный род,
Ни красота, ни сила, ни богатство,
Ничто беды не может миновать.*

И он же, столкнувшись с безумием Мельника, рассуждает не менее убедительно.

Страшно

*Ума лишиться. Легче умереть.
На мертвеца глядим мы с уважением,
Творим о нём молитвы. Смерть равняет*

*С ним каждого. Но человек, лишённый
Ума, становится не человеком.
Напрасно речь ему дана, не правит
Словами он, в нём брата своего
Зверь узнает, он людям в посмеянье...*

Наряду с такой, житейски-доступной мудростью, Пушкин разрабатывал и линию глубинных осмыслений человеческого бытия. Склонность к этому обнаружилась у него очень рано. Уже в четырнадцати-пятнадцатилетнем возрасте он являл себя в стихах совершенно развитым человеком.

И тогда же среди шутливой «легковейности» начинают мелькать первые блики возвышенной медитативности. Один из них – в стихотворении **«Сраженный рыцарь»** (1815), где погружение в глубины сознания предваряется пейзажным вступлением соответствующей настроенности: очень серьёзно, с медлительной величавостью.

*Последним сияньем за рощей горя,
Вечерняя тихо потухла заря,
Безмолвна долина глухая;
В тумане пустынном чернеет река,
Ленивой грядою идут облака,
Меж ими луна золотая.*

Семнадцати–восемнадцати лет юный поэт демонстрирует полную жизненную зрелость во всех сферах мысли и чувства, и к двадцати годам его художественное мышление достигает истинно философской глубины. Вновь начнём с **«Евгения Онегина»**.

В развитии одной из линий романа Пушкин вскрывает подоплёку возникновения чувства любви. Оно подспудно созревает в человеке к определённом сроку, и тогда душа начинает томиться в ожидании, а на этой подготовленной почве едва ли не любое семя может дать всходы. Именно так и произошло с Татьяной.

*Давно её воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,*

*И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!
Увы! теперь и дни и ночи,
И жаркий одинокий сон,
Всё полно им; всё дева милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нём.*

К Ленскому автор относится в общем-то со снисходительной иронией. Однако в преддверии роковой дуэли он именно в его уста вкладывает сентенцию о необходимости мудрого принятия всего происходящего в жизни, каким бы оно ни казалось на первый взгляд, принимая это происходящее с признательностью и спокойствием.

*Всё благо: бдения и сна
Приходит час определённый;
Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!*

Главе второй «Евгения Онегина», переносящей в усадебный быт, автор предпосылает в качестве эпиграфа два восклицания: «*O rus!..*» из Горация (в переводе с латыни означает «*О деревня!*») и «*О Русь!*» собственного изобретения.

Внешне – вроде бы просто созвучные по фонетике фразы. Но за кажущейся игрой слов таится важный смысл: Россия – деревня, истинно русское более всего заключено в её крестьянском укладе.

Это тот смысл, который с большой силой прозвучит позже в повести И.Бунина «**Деревня**» и в так называемой деревенской прозе второй половины XX века.

В романе «**Капитанская дочка**» (1836), входя в самое тесное соприкосновение с народной жизнью, Пушкин поднимается к подлинному прозрению на предмет нескончаемых крестьянских мятежей и восстаний, которые в России неизменно заканчивались поражением. В одном из эпизодов герой романа склоняет Пугачева отдалиться на милость царской власти.

– Нет, – отвечал он, – поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал. Как знать? Авось и удасться! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою.

– А знаешь ты, чем он кончил? Его выбросили из окна, зарезали, сожгли, зарядили его пеплом пушку и выпалили!

– Слушай, – сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. – Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орёл спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живёшь ты на белом свете триста лет, а я всего-навсего тридцать три года? – Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьёшь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орёл подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орёл да ворон. Вот завидели палую лошадь; спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орёл клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой крови, а там что Бог даст! – Какова калмыцкая сказка?

Так, через притчу Пушкин нащупывает глубинную мотивацию народного бунта. На каком-то витке своей судьбы русский человек может пойти не только на риск, но даже на гибель ради пусть даже совсем недолгой «воли вольной», когда заодно можно пустить «красного петуха» и кровь хозяевам жизни.

На завершающем этапе творческой траектории поэт пришел к выверенному, сбалансированному подходу по многим коренным вопросам существования. В том числе по столь волновавшей его всегда проблеме *поэт и толпа* (воспользуемся этим, ходовым тогда выражением).

Уже говорилось об имевших место у него крайних позициях: с одной стороны, служение обществу до полного саморастворения, с другой – высокомерно-презрительное отчуждение от «черни». Теперь поэт определяет для себя своего рода «золотую середину».

Состоит она, во-первых, в подчёркнутой объективности отношения к окружающему – в трагедии **«Борис Годунов»** это сформулировано в известных словах летописца Пимена: *«Добру и злу внимая равнодушно, // Не ведая ни жалости, ни гнева...»*

И, во-вторых, эта «золотая середина» состоит в утверждении независимости от поветрий модных мнений, от преходящей молвы, от поверхностных суждений современников.

*Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдёт минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься твёрд, спокоен и угрюм.*

*Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечёт тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.*

*Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
(«Поэту», 1830)*

Сказанное здесь следует признать оптимальной и в то же время высшей формулой существования творящего духа: твердо и неуклонно идти своим путем, находя удовлетворение в самом себе и в собственных трудах, в трезвой самооценке, а не в похвале окружающих.

И отнюдь не случайно стихотворение это написано в форме сонета – его «рафинированная» структура как бы призвана подчеркнуть, что выраженная в нём мысль относится к избранным.

Такое, окончательно сложившееся суждение о самосознании поэта и его взаимоотношениях с окружением Пушкин подтвердил в одном из самых последних произведений, где отстаивается независимость творца от воздействий извне и расценивается бессмысленной трата душевных сил на сведение счетов с нападками и непониманием.

*Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.
(«Я памятник себе
воздвиг нерукотворный», 1836)*

Пушкина посещали самые глубокие раздумья о перипетиях и метаморфозах существования. К примеру, о необъяснимых превращениях типа *любовь – ненависть, жизнь – смерть*. Подобные размышления находим в эпизоде дуэли из «**Евгения Онегина**».

*Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?
Давно ль они часы досуга,
Трапёзу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,*

*Как в страшном, непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...*

Как бы всматриваясь вместе с нами в остывающие черты Ленского, поэт задаётся неразрешимым вопросом.

*Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь –
Теперь, как в доме опустелом,
Всё в нём и тихо, и темно;
Замолкло навсегда оно,
Закрыты ставни, окна мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, Бог весть. Пропал и след.*

Временами Пушкин прикасается к особой «музыке души», говорит о чём-то неизъяснимом, пребывая в некоем «четвёртом измерении» (пояснение к приводимому ниже фрагменту: «Зóрю бьют» – так в старину называли вечерние фанфары армейской трубы, означающие время отбоя).

*Зóрю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начáтый стих
Недочитанный затих –
Дух далече улетает.
(«Зóрю бьют...», 1829)*

Как и какое схвачено мгновенье! В подобных изъяснениях в известном смысле происходит «дематериализация» слова и смысла, их воспарение в эмпирии импрессионного, то есть зыбкого, расплывчатого, даже бесплотного. И тогда могли возникать строки, предвещающие тончённые поэтические витания «серебряного века».

*...И от мира уводила
В очарованную даль.
(«Рифма, звучная подруга...», 1828)*

Примерно в том же ряду оказывается и «Сказка о золотом петушке» (1834) – последнее произведение Пушкина в этом жанре. При внешней «дурашливости» (царь Дадон с его окружением) многое здесь окутано атмосферой загадочности, полно намёков и таинственной недосказанности (зашифровано в образах Звездочета и Шамаханской царицы).

6. «Я ПАМЯТНИК СЕБЕВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ...»

В последние годы своей жизни А.С.Пушкин явно эволюционировал к утверждению уравновешенного, гармоничного жизнеотношения.

Это касалось и столь важной для него темы любви, в том числе в её сугубо эротическом варианте. Познав всё по части утех сладострастия, его лирический герой находит теперь высшее блаженство не в пылких оргиях, а в любовании облагороженными эмоциями.

*Нет, я не дорожу мятёжным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступ-
леньем,*

*Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, вясь в моих объятиях змий,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!*

*О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаёшься мне нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва отвечаешь, не внемлешь ничему
И оживляешься потом всё боле, боле –
И делишь наконец мой пламень поневоле!
(«Нет, я не дорожу...», 1831)*

(Во второй строфе несомненно имеется в виду жена поэта, Н.Гончарова, на первом году их супружеской жизни.)

Перед нами настоящая «анатомия любви», в которой документируются два варианта чувственной страсти – тема рискованная, почти

запретная, но как деликатно и поэтично она преподнесена, причём не утаивая сути и не укрываясь за намёки или иносказания!

Гармоничность подразумевала прежде всего успокоение духа. Островки соответствующих состояний возникали в лирическом мире поэта и раньше, но, во-первых, спорадически, а во-вторых – связаны они были, как правило, с вознесением в выси надсуетного.

*Редееет облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины.
Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне...
(«Редееет облаков летучая гряда...»,*

1820)

Иное дело в поздние годы, когда потребность в гармонии духа заявляла о себе постоянно, обретая к тому же вполне реальные очертания.

*На хólмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.
(«На хólмах Грузии...», 1829)*

Как видим, сохраняется романтика, и в частности повествование подсвечивается экзотикой восточного колорита («На холмах Грузии... шумит Арагва»). Подтверждается неисконность лирического чувства, «неизлечимость» от него («И сердце вновь горит и любит – оттого, // Что не любить оно не может»).

С необыкновенной точностью и тонкостью передаётся особый, сложный эмоциональный сплав («Мне грустно и легко; печаль моя светла... Унынья моего // Ничто не мучит, не тревожит...»). И в итоге всё вместе взятое даёт всеобъемлющий синтез, а с ним – высокую мудрость жизнеощущения.

Параллельно процессу гармонизации образного строя в позднем творчестве Пушкина наметился фронтальный поворот к трезвому, реалистичному миропониманию. Движение к новым горизонтам можно было ощутить уже в ходе создания «Евгения Онегина» (имеет смысл подчеркнуть продолжительность написания романа – с 1823 по 1831 год). Любопытен данный здесь самоанализ творческой эволюции.

*Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я – со вздохом признаюсь –
За ней ленивей волочусь.
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.*

И ещё одна вариация на ту же тему, когда автор сопоставляет свои более поздние склонности с прежними устремлениями.

*В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.*

«И в поэтический бокал // Воды я много подмешал» – это о том, что в существование лирического героя самым широким образом вошла проза жизни. А сдвиг в мироощущении естественно повлёк за собой переход от поэзии к прозаическим жанрам.

Пушкин, в сущности, стал основоположником русской классической прозы. Характерно, что и в своём стихотворчестве он постепенно склонялся от «чистой поэзии» к повествовательным формам: *повестями* названы поэмы «Кавказский пленник» и «Медный всадник», а «Евгений Онегин» – *роман в стихах*.

Особенности пушкинского искусства версификации подготовили такое замечательное качество его прозы, как лаконизм. К примеру, в четверостишии «**Золото и булат**» (1826) с лапидарностью просто непостижимой говорится о двух властителях жизни.

*«Всё мое», – сказала злато;
«Всё мое», – сказал булат.
«Всё куплю», – сказала злато;
«Всё возьму», – сказал булат.*

Хорошо известно чеховское утверждение: «*Краткость – сестра таланта*». Если это так, то Пушкин супергениален. В прозе лаконичность у него совершенно исключительна. Он отсекает всё, что считает мало-мальски необязательным.

Скажем, в повести «**Барышня-крестьянка**», когда уже становится ясным счастливый исход, автор прерывает изложение характерной фразой: «*Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку*».

Пушкин снимает также всё, что читатель может дорисовывать сам. В середине той же повести он отказывается от пересказа деталей сближения влюблённых посредством авторского отступления.

Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделяла бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными; итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло ещё и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблён без памяти, и Лиза была не равнодушее...

Пушкинская проза по внешней манере может показаться сухой (сугубо фактически и как бы документально), но по сути своей она чрезвычайно сильная, лапидарная, отточенная и, что называется, литая. Л.Толстой, имея в виду «Повести Белкина», настаивал: «*Писателю надо не переставая изучать это сокровище*».

Рука об руку с переходом к прозе шёл и поворот Пушкина к реализму. Сразу же следует оговорить, что и его поэтические фантазии чаще всего питались реальными импульсами. Приведём несколько показательных свидетельств.

Образ «древа яда» в стихотворении «**Анчар**» подсказан сообщением о нём побывавшего на острове Ява врача (Ф.Фурш) – сообщение оказалось сильно преувеличенным, но оно дало пищу воображению поэта, который развернул данный факт в плоскость глубокой художественной идеи.

В повести «**Выстрел**» описывается эпизод, как блистательный молодой офицер во время дуэли держит фуражку с черешнями и беспечно поглощает их, сплевывая косточки, в то время как другой дуэлянт целится в него – именно так вёл себя сам Пушкин во время дуэли, состоявшейся в 1822 году.

«*Вскормлённый в неволе орел молодой*» из стихотворения «**Узник**» находился во дворе кишиневского острога, который Пушкин посетил в 1821 году.

*Сижу за решёткой в темнице сырой.
Вскормлённый в неволе орёл молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюёт под окном,*

*Клюёт, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовёт меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!»*

Ещё один факт из пребывания Пушкина в Кишинёве. В бытность свою там он однажды присоединился к кочующему цыганскому табору и провёл с ним несколько дней. В стихотворении «**Цыганы**» (1830) поэт вспоминает об этом случае. Поэма того же названия (1824) несомненно навеяна впечатлениями тех дней.

*Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют...*

Своему «**Скупому рыцарю**» Пушкин дал подзаголовок «*Сцены из Ченстоновой трагедии*». На самом деле такого произведения не существует. Посредством мистификации поэт надеялся избежать биографических сближений, поскольку всем была известна скупость его отца, по этой причине находившимся с сыном в весьма тяжёлых отношениях.

Приведенные факты показывают, как штрихи собственной жизни могут претворяться и преображаться в произведениях литературы. Размышлял на этот счёт и сам Пушкин.

*Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:*

*Где цвёл? когда? какой весною?
И долго ль цвёл? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положён сюда зачем?*

*На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?*

*И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?
(«Цветок», 1828)*

Поэт вскрывает здесь механизм художественной фантазии и подтверждает, что даже самый незначительный блик реальности может возбудить работу воображения, вызвать рой мыслей и чувств, дать толчок к рождению образа.

Находясь в движении к реализму, Пушкин быстро остывал к своим прежним романтическим увлечениям и порывам, часто преодолевая их посредством иронии. Ещё раз обратимся к повести **«Барышня-крестьянка»**, где находим насмешливое развенчание байронической личности.

Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он чёрное кольцо с

изображением мёртвой головы. Всё это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нём с ума.

Реалистические склонности Пушкина своё законченное воплощение получили в его последнем романе **«Капитанская дочка»** (1836), который даёт пример простоты и естественности языка, полной достоверности характеров и ситуаций, а также примечателен тем, что обращён к жизни обыкновенных людей.

Сказанное о реализме Пушкина подводит к мысли: путь, проделанный им, не только вобрал весь духовный опыт его времени, но и содержал в себе задатки многого из того, чему суждено было развернуться в творчестве следующих поколений.

Начнем с отдельных штрихов воздействия Пушкина на своих ближайших преемников.

Уже говорилось о том, что ему удалось в законченной полноте сформулировать кредо демонизма, которое будет многосторонне и детализированно развивать в своем творчестве М.Лермонтов.

Образ Земфиры и её взаимоотношения с Алеко получили явную проекцию в знаменитой новелле П.Мериме **«Кармен»** – не случайно её автор, страстный почитатель пушкинского творчества, дал исключительно высокую оценку поэме «Цыганы» и перевёл её на французский язык.

Н.Гоголь не только учился у Пушкина литературному мастерству, но и напрямую черпал из сокровищницы его щедрой художественной фантазии. В 1835 году он просил старшего коллегу: *«Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет... духом будет комедия из пяти актов».*

И Пушкин предложил ему сюжет **«Ревизора»**. Позже Гоголь подтвердил: *«Мысль о “Ревизоре” принадлежит ему».* Подсказал Пушкин Гоголю и идею романа-поэмы **«Мёртвые души»**, что писатель засвидетельствовал в «Авторской исповеди»: Пушкин *«отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы».*

Отдельно остановимся на имеющей отношение к Гоголю и к писателям «натуральной школы» теме «маленького человека». Открыл её для русской литературы Пушкин. Подходы к ней он намечал с двух сторон – в плане того, что можно назвать «народной поэзией», и в плане обрисовки обыкновенного, частного человека.

«Народная поэзия» Пушкина – это особый жанр, напрямую соприкасающийся с миром народной жизни и фольклорным началом.

Здесь свой настрой (предельно просто, задушевно, часто сумрачно, тоскливо и с нотой заунывности) и своя стилистика (краткая строка, «мягкая» рифма, выпуклые и очень конкретные образы).

*Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.*

*Наша ветхая лачужка
И печальна и темна.
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?..
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя, где же кружка?
Сердцу будет веселей.*
(«Зимний вечер», 1825)

Мотивы безрадостной жизни («И печальна и темна... Бедной юности моей») вызывают желание забыться в вине («Выпьем с горя... Сердцу будет веселей»), инспирируют уменьшительные обозначения («ветхая лачужка... моя старушка... добрая подружка») – вот что порождает специфику некой мизерности. Именно с этого и начинался «маленький человек».

В плане обрисовки обыкновенного, частного человека показательна поэма «**Медный всадник**» (1833), где по контрасту с грандиозной исторической фигурой Петра I дан портрет Евгения, ничем не приметного петербургского чиновника. Характерны его рассуждения при мысли о женитьбе на Параше (уменьшительное от Прасковьи).

*Жениться? Мне?.. зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою*

*Приют смиренный и простой
И в нём Парашу успокою.
Пройдёт, быть может, год-другой –
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдём мы оба,
И внуки нас похоронят...*

Своё законченное воплощение рассматриваемый образ получил в рассказе «**Станционный смотритель**» (1830). Самсон Вырин – воистину «маленький человек», которого можно вытолкать взащёй, даже будучи перед ним кругом виноватым.

Но у него (как у некоторых «бедных людей» будущей русской литературы) есть своя гордость: когда гусарский офицер, который тайком увёз его дочь, суёт ему деньги, он бросает их наземь и топчет.

Хотя немного погодя, когда порыв негодования поостыл, Вырин «остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было» – эта деталь также изобличает в нём «маленького человека».

И ещё о перспективах, которые открыл Пушкин русской литературе.

Своим «**Евгением Онегиным**» он определил основную линию развития русского романа – начиная с М.Лермонтова («Герой нашего времени»), а затем в творчестве И.Гончарова, И.Тургенева, Ф.Достоевского, Л.Толстого.

А.Герцен писал: «*Образ Онегина настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом*». Даже если принять такое объяснение, нужно, тем не менее, признать, что открыл этот образ именно Пушкин.

Образ Германна из повести «**Пиковая дама**» нашел продолжение в фигуре Раскольникова из романа Ф.Достоевского «**Преступление и наказание**». Недаром этот писатель находил в Германне лицо, вообще характерное для петербургской эпохи русской жизни.

Любопытны внешние штрихи вероятного воздействия пушкинского наследия на романы Л.Толстого. Не подсказано ли название его великой эпопеи речением Пимена из «**Бориса Годунова**»? Пимен говорит Григорию: «*Описывай, не мудрствуя лукаво, // Всё то, чему сви-*

детель в жизни будешь: // **Войну и мир**, управу государей, // Угодников святые чудеса...»

Или такая деталь – фамилия Вронского, одного из главных героев «Анны Карениной», возможно, ведёт свое происхождение от заметки Пушкина «**На углу маленькой площади**» («...женат, кажется, на Вронской»).

Флюиды пушкинского влияния можно обнаружить и в творчестве более далеких поколений, уже за пределами XIX столетия.

*Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждёшь меня.
Ты под окном своей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
(«Няне», 1826)*

Это тот тон душевной теплоты («Подруга... голубка») и глубокого сочувствия к нелегкой человеческой доле («Горюешь... В твоих наморщенных руках»), и та стилистика с характерным повтором слова («Давно, давно ты ждёшь меня...»), которые получают развитие в поэтике С.Есенина.

*... Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно? Бог с ними.*

*Никому
Отчёта не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...
(«Из Пиндемонти», 1836)*

А это уже предчувствие слога М.Цветаевой:

- и по мысли (гордое самосознание поэта);
- и по манере высказывания («Зависеть от царя, зависеть от народа – // Не всё ли нам равно?»);
- и по характерному перебросу фразы из строки в строку (расположение последних четырёх строк по смыслу должно было бы выглядеть так: «Никому отчёта не давать, // Себе лишь самому служить и

угождать; // Для власти, для ливреи не гнуть // Ни совести, ни помыслов, ни шеи»);

- и даже в такой детали, как оригинальное графическое оформление (выделенное отдельной строкой слово *Никому*).

Отмеченные предвосхищения – ещё одна грань пушкинского универсализма. Здесь же имеет смысл коснуться воздействия его творчества на музыкальное искусство.

Рассмотренная в самом начале музыкальность его поэтики вкупе с невероятной энергией мыслей, образов, идей, концепций, стала для композиторов колоссальным катализатором, определившим становление целой художественной галактики, возникшей в орбите пушкинского наследия.

Обозреть гигантский массив музыкальных произведений, связанных с текстами и сюжетами Пушкина просто невозможно, однако два соображения могут дать некоторое представление о силе пушкинского влияния на композиторское творчество.

Во-первых, примечателен факт появления музыкантов, постоянно пребывающих под звездой поэта. Таковы, к примеру:

- Ц.Кюи – трудноперечислимое количество романсов, а также оперы «Кавказский пленник», «Пир во время чумы», «Капитанская дочка»;

- Н.Метнер – множество романсов, в том числе «Семь стихотворений А.Пушкина» *op.29*, «Пять стихотворений А.Пушкина» *op.32*, «Шесть стихотворений А.Пушкина» *op.36*, «Семь песен на стихи А.Пушкина» *op.52* (*op.* – общепринятое сокращение латинского слова *opus*, используемого для нумерации музыкальных сочинений);

- Б.Асафьев – целая балетная антология, в том числе «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Граф Нулин», «Каменный гость», «Домик в Коломне», «Гробовщик», «Барышня-крестьянка».

И во-вторых, даже самый поверхностный взгляд, брошенный на «золотой фонд» *музыкальной пушкинианы*, говорит о невероятно заражающей и стимулирующей ауре, рождённой излучением гения (композиторы названы в хронологическом порядке):

- М.Глинка – большая серия романсов и опера «Руслан и Людмила»;

- А.Даргомыжский – романсы, оперы «Русалка» и «Каменный гость»;

- М.Мусоргский – опера «Борис Годунов»;

- Н.Римский-Корсаков – романсы, оперы «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок»;

- П.Чайковский – оперы «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама»;
- С.Рахманинов – оперы «Алеко» и «Скупой рыцарь»;
- И.Стравинский – опера «Мавра»;
- Р.Глиэр – балеты «Клеопатра» и «Медный всадник»;
- Д.Шостакович – Четыре романса на слова Пушкина и Четыре монолога на слова Пушкина;
- Г.Свиридов – Шесть романсов на слова Пушкина, музыка к фильму «Метель» и хоровой концерт «Пушкинский венок»;
- Р.Щедрин – хоровой цикл «Онегинские строфы» и хоровая поэма «Казнь Пугачева»;
- А. Петров – балет «Пушкин».

Кстати, автор последнего из названных произведений справедливо заметил, что *«если бы вся русская музыка состояла лишь из опер, балетов, романсов, созданных по произведениям великого поэта, то и тогда она имела бы мировую славу»*.

Сам собой напрашивается вывод: отечественное музыкальное искусство обязано Пушкину, как никому другому из поэтов. И при всех колебаниях умонастроений и эстетических ориентиров, в музыке России, как и в её литературе, неизменно будет продолжаться пушкинская эпоха.

Итак, бесподобный, гениальный, великий, человек-эпоха... но тем не менее *человек*. *Смертный* человек. Пушкин хорошо и подчас очень остро сознавал это.

Уже с конца 1820-х годов, то есть за семь-восемь лет до кончины, в его стихах начинает сквозить тихая грусть, элегическая усталость, появляются признаки утомления от жизни, возникают мысли о смерти (а ведь ему всего тридцать!).

*Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.
(«Брожу ли я вдоль улиц...», 1829)*

Соответствующий колорит приобретает и любимая поэтом картина осени.

*Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;*

*Дохнул осенний хлад – дорога промерзает,
Журча ещё бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...
Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса...
(«Осень», 1833)*

К слову, в последних из приведенных строк Пушкин прогнозировал примечательную грань «осеннего» жизнеощущения «серебряного века». Так начиналось нечто вроде старения, одним из признаков которого является нарастающее неприятие «грешной» молодости.

*Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море...
И может быть – на мой закат печальный
Блеснёт любовь улыбкою прощальной.
(«Элегия», 1830)*

Мотивы угасания, заката вызывают разительные перемены жизненных ориентиров.

Здесь и усиливающееся раздражение по поводу бесконечной и бессмысленной житейской толчеи – как-то поэт роняет фразу «*Жизни мышья беготня...*» («**Стихи, сочиненные во время бессонницы**», 1830).

Здесь и довольно неожиданные для Пушкина истовые обращения к Богу, как находим это в стихотворном переложении великопостной молитвы Ефрема Сирина, где *любоначалие* – желание начальствовать, быть главным, а *празднословие* – суесловие, пустословие.

*...Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.
(«Отцы пустыnnики...», 1836)*

В устах поэта слышались молитвенные взывания и о чём! — он просит Господа осенить его «*смирением*» и «*целомудрием*».

И наконец, одно из самых последних стихотворений несёт в себе печаль одиночества, истощения, не востребованности в наиболее притягательной для него теме — теме любви.

*От меня вечер Лейла
Равнодушно уходила.
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».*

(«От меня вечер Лейла...», 1836)

Безжалостная констатация конца, краха — и в этом «*равнодушно*», и в слове «*гробам*», завершающем стихотворение.

Поэт погиб в том возрасте, в котором Толстой ещё только приступал к работе над «Войной и миром» — факт вопиющий. И все-таки сколько бы ни говорили о преждевременном уходе Пушкина из жизни и о далеко неисчерпанном его творческом потенциале, есть определённые основания и для того, чтобы не отвергать версию о достаточно естественном завершении столь краткого пути.

Как свидетельствует пушкинское наследие, он прошёл полный, законченный круг жизни: четверть века интенсивнейших трудов — можно ли большего требовать от человека?

Вышедшее в самом конце прошлого столетия (М., 1994–1997) Полное собрание сочинений А.С.Пушкина в 19 томах (четыре из них в двух книгах) лучше всяких комментариев говорит о титанической работе нашего великого соотечественника и о том, в каком невероятном напряжении интеллекта создавались «легкокрылые» и благоуханные плоды его фантазии.

Сказанное заставляет напомнить мнение Гете, который утверждал, что творцы искусства обычно умирают, когда чувствуют задачу своей жизни выполненной.

С точки зрения закономерного исхода Пушкина стоит прислушаться и к воспоминаниям его сестры (в замужестве О.Павлищева), которой мы не можем не доверять. Александр Сергеевич сказал ей в 1836 году на прощанье перед её отъездом: «*Едва ли увидимся когда-нибудь на этом свете, а впрочем, жизнь мне надоела; не поверишь, как надоела! Тоска, тоска! Всё одно и то же, писать не хочется больше, рук не приложишь ни к чему, но... чувствую: недолго мне на земле шататься*».

Вот почему не лишено смысла и встречающееся иногда суждение об истории с последней дуэлью Пушкина: возможно, он, помимо всего прочего, в какой-то степени искал смерти. В любом случае, ему удалось осуществить высказанную в **«Евгении Онегине»** мысль о предпочтении своевременного ухода из этого мира.

*Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина.*

Почему? Ответ лежит на поверхности: ведь *«дно бокала»* чаще всего горькое и печальное – усталость от жизни, потеря значимых целей, что чаще всего сопровождают хвори и немощь.

Присоединим к этому ту версию, которую приводят в первой книге (М., 2003) из серии *«Откровения ангелов-хранителей»* Р.Гарифзянов и Л.Панова.

Александр Сергеевичу Пушкину гадалка в молодости напрооричила, что он умрёт в 37 лет от руки человека с белой головой. Это произвело на Александра Сергеевича настолько сильное впечатление, что он помнил об этом всю жизнь.

Пушкин неоднократно стрелялся на дуэлях и всегда относился к смерти с презрением и свысока, снискав славу отважного человека. Пока не пришло время дуэли с французом-блондином Дантесом. И возраст у Пушкина был соответствующий – 37 лет.

Друзья поэта отмечали, что на эту дуэль Пушкин поехал как на казнь. Привёл в порядок свои дела, оставил дома все свои защитные амулеты, с которыми до этого никогда не расставался – неудивительно, что дуэль закончилась именно так, а не иначе.

Тем не менее, сколько бы ни толковать о естественности и закономерности исхода поэта, смерть его была воспринята как национальная катастрофа. Прощание с Пушкиным вылилось в выражение любви к нему, совершенно небывалое в истории мировой культуры: десятки тысяч людей побывали возле дома в Петербурге, где умер поэт, нескончаемый поток шел через квартиру мимо гроба.

В те дни было написано стихотворение М.Лермонтова **«Смерть Поэта»**, сразу сделавшее его автора знаменитым и что ещё важнее – этим произведением молодой поэт непосредственно подхватил у своего великого предшественника эстафету вершинного выявления *«золотого века»* русской поэзии.

*Погиб Поэт! – невольник чести –
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа Поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один, как прежде... и убит!..
Что ж? Веселитесь... он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.*

Этот пламенный стих достоверно отмечает отношение России к Пушкину и со всей категоричностью проставляет акценты в отношении явных и тайных убийц поэта. Дантеса, стрелявшего в поэта, Лермонтов обвиняет как варвара-иноплеменика, не способного уразуметь, на какую святыню он посягнул.

*Его убийца хладнокровно
Навел удар...
... он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..*

Вот почему основной заряд гневного пафоса и презрения направлен против придворной камарилы.

*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 ждёт;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперёд.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,*

*И вы не смоете всей вашей чёрной кровью
Поэта праведную кровь!*

Совсем иное по тону, но по-своему не менее драгоценное художественное свидетельство кончины поэта оставил В. Жуковский – человек, которого Пушкин считал своим учителем и который намного пережил ученика (сопоставим даты их жизни: 1799–1837 и 1783–1852).

И вот Жуковский перед гробом младшего собрата по искусству, напряжённо всматривается в лик умершего.

*Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
Мёртвому прямо в глаза; были закрыты глаза,
Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выразалось на нём – в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нём; не сиял острый ум;
Нет! Но какою-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
Было объято оно: мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось: что
видишь?*

(«Он лежал без движенья...», 1837)

Отрешённо-сосредоточенное восприятие смерти человеком преклонных лет повлекло за собой обращение к величавому античному слогу (в духе гомеровского гекзаметра) – белый стих выражает здесь оголённую мысль.

Никакой аффектации, всё очень просто, сурово, с трезвой аналитичностью и вместе с тем с пронзительно-острым ощущением запредельного, которое так редко являет себя живущим на земле.

О том же вспоминал Жуковский и в письме к отцу Пушкина, и это тоже большая литература.

Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо... В эту минуту, можно сказать, я видел самой смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печать наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нём и свою и его тайну... Никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной,

торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нём и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда всё земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина...

ПОСТСКРИПТУМ

При всей своей новизне и грандиозности появление Александра Пушкина на небосводе русской культуры было событием ожидаемым и закономерным. Быстро нараставшая с середины XVIII столетия сила русской словесности побудила Н.Карамзина за двенадцать лет до рождения поэта выразить предчувствие её расцвета восклицанием –

*О россы! Век грядёт, в который и у вас
Поэзия начнёт сиять, как солнце в полдень.
(«Поэзия», 1787)*

В лице Пушкина это солнце взошло и ему суждено было стать первым русским писателем мирового значения. Мы с полным основанием говорим именно так – мирового. Не только по причине исключительной масштабности гения Пушкина, но и ввиду безусловной сопоставимости его наследия с лучшим из того, что довелось сделать корифеям других национальных школ.

Одно из доказательств этому – высочайшее художественное качество, достигаемое Пушкиным в случаях его обращения к так называемым вечным темам и сюжетам.

Когда ему захотелось высказаться по-своему вслед за «Фаустом» Гете, он сделал это превосходнейшим образом в драматическом отрывке **«Сцена из Фауста»**.

Примерно то же произошло и в трагедии **«Каменный гость»**, где он вознес традицию разработки образа Дон Жуана на исключительную высоту (после пьес Тирсо де Молина, Мольера, Гольдони, после оперы Моцарта и поэмы Байрона).

В этом же ряду произведений поэта, как достойного наследника и полноправного «владельца» богатств мировой культуры, стоит его стихотворение **«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»** (1836).

Мы помним, что свой отсчёт традиция поэтических «Памятников» ведёт с 30-й оды Горация (Древний Рим, I в. до н.э.). На почву русской литературы её перенес М.Ломоносов, сделавший перевод (1747), начинавшийся словами *«Я знак бессмертия себе воздвигнул //*

Превыше пирамид и крепче меди...». Позже вольное подражание Горацию находим у Г.Державина.

*Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов твёрже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полёт его не сокрушит.*

*Так! – весь я не умру; но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастёт моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.*

И наконец, высшего совершенства, кристально ясного выражения мысли и формы «Памятник» достигает у Пушкина.

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастёт народная тропа,
Вознёсся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.*

(«Александрийский столп» – триумфальная колонна на площади перед Зимним дворцом в Петербурге.)

Речь здесь идёт о самом значительном в жизни, поэтому (как часто в таких случаях) поэт широко использует архаические речения («главою... тленья убежит... доколь... ниит... всяк суций в ней язык»).

В этом итоговом для себя произведении Пушкин выказывает спокойное сознание значимости своего творческого наследия, чем ставит завершающую точку в понимании ценности того, что он делал. Из предшествующих его размышлений на этот счёт можно напомнить шуточный пассаж в «Евгении Онегине».

*Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!*

Уже при жизни Пушкина сотворённое им вошло в духовное существование России огромным и неотъемлемым пластом чувства, мысли, национального менталитета, самой жизни. Характерный штрих: более чем за десятилетие до кончины поэта, Н.Языков посылает ему «признание в любви».

*О ты, чья дружба мне дороже
Приветов ласковой молвы,
Милее девицы пригожей,
Святее царской головы!*

«Святее царской головы!» – нетрудно представить, что значило сказать такое в монархическом государстве сразу после поражения восстания декабристов.

Н.Гоголь, узнав о смерти Пушкина, опечален бесконечно: *«Всё наслаждение моей жизни, всё моё высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не предпринимал я без его совета... Нынешний труд мой, внушённый им – его создание»*. Последние слова относятся к роману-поэме «Мёртвые души». И впоследствии он рассматривал это произведение как «священное завещание» наставника.

По мнению П.Мериме, его любимый писатель был не только величайшим русским, но и наиболее значительным европейским поэтом.

Как бы продолжая эту мысль, выдающийся композитор XX века И.Стравинский, говоря о своём «беспредельном преклонении перед Пушкиным», восторгался универсальностью его гения и выделял то, что *«по своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому, и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»*.

И вряд ли будет преувеличением сказать, что Александр Сергеевич Пушкин не только «солнце русской литературы», как нередко именуют его, он – самое высокое и священное имя русской культуры, её недосыгаемая вершина и негасимый свет.

Как сказал русский религиозный философ И.Ильин, *«Пушкин дан нам был для того, чтобы создать солнечный центр нашей истории, чтобы сосредоточить в себе всё необъятное богатство русского духа, и вернуть всё это в глаголах бессмертной красоты»*.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ТЕКСТЫ И СЮЖЕТЫ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА

Александров Ан. (1888–1982)

Два стихотворения А.Пушкина (романсы, 1918)

Ночь (романс, 1953)

Пять романсов на слова А.Пушкина (*op.45*, 1936)

Три романса на стихи Пушкина (*op.68*, 1949)

Умолкну скоро я (романс, 1953)

Алябьев А. (1787–1851)

Если жизнь тебя обманет (романс, 1825)

Кавказский пленник (мелодрама, 1828)

Певец (романс, 1820)

Предчувствие (романс, 1831)

Узник (романс, 1832)

Я пережил свои желанья (романс, 1848)

Аренский А. (1861–1906)

Анчар (хор, 1891)

Египетские ночи (балет, 1900)

Сновидение (романс, 1890)

Я видел смерть (романс, 1893)

Асафьев Б. (1884–1949)

Барышня-крестьянка (балет, 1946)

Бахчисарайский фонтан (балет, 1934)

Граф Нулин (балет, 1941)

Кавказский пленник (балет, 1938)

Бородин А. (1833–1887)

Для берегов отчизны дальной (романс, 1881)

Верстовский А. (1799–1862)

Казак (романс, 1829)

Ложится в поле мрак ночной (кантата, 1831)

Муза (кантата, 1836)

Певец (романс, 1831)

Пир Петра Великого (кантата, 1856)

Цыганы (музыка к спектаклю, 1832)

Чёрная шаль (кантата, 1823)

Глазунов А. (1865–1936)

- Гимн Пушкину (хор, *op. 66*, 1899)
Две песни на слова Пушкина (*op. 27*, 1888)
Делия (романс, 1898)
Оделась туманом Гренада (романс, 1880)
Румяной зарею покрылся восток (романс, 1879)
Торжественная кантата (*op. 65*, 1899)
Что смолкнул веселия глас? (романс, 1888)
6 романсов (*op. 59*, 1898)
6 романсов (*op. 60*, 1898)

Глинка М. (1804–1857)

- Адель (романс, 1849)
В крови горит огонь желанья (романс, 1839)
Где наша роза... (романс, 1837)
Грузинская песня («Не пой, красавица...», романс, 1828)
Играй, Адель (романс, 1850)
Кубок (романс, 1848)
Мери (романс, 1849)
Ночной зефир (романс, 1837)
Погасло днёвное светило... (бас с оркестром)
Признание (романс, 1840)
Руслан и Людмила (опера, 1842)
Я здесь, Инезилья (романс, 1834)
Я помню чудное мгновенье (романс, 1840)

Глиэр Р. (1874–1956)

- Если жизнь тебя обманет (романс, 1905)
Зима (хор, 1905)
Клеопатра (балет, 1926)
К тени полководца (романс, 1914)
Медный всадник (балет, 1949)

Гречанинов А. (1864–1956)

- Ночь (романс, 1899)
Узник (хор, 1899)

Гурилев А. (1803–1858)

- Старый муж, грозный муж... (романс, 1849)
Ты и Вы (романс, 1849)

Фонтану Бахчисарайского дворца (романс, 1849)
Я вас любил (романс, изд. 1862)

Даргомыжский А. (1813–1869)

Бог помочь вам (романс, 1851)
Буря мглою небо кроет (хор, 1853)
Вертоград (романс, 1843)
В крови горит огонь желанья (романс, 1844)
Владыка дней моих (романс, 1843)
Ворон к ворону летит (романс, 1850)
Восстань, боязливый... (хор, изд. 1875)
Девицы, красавицы (вокальный дуэт, 1849)
Каменный гость (опера, 1869)
К друзьям (вокальный дуэт, 1851)
Мельник (песня, 1851)
Не спрашивай, зачем... (романс, 1844)
Ночной зефир (романс, 1844)
О дева-роза, я в оковах... (романс, 1858)
Пью за здоровье Мери (хор, 1850)
Русалка (опера, 1855)
Рыцари (романс, 1844)
Торжество Вакха (опера-балет, 1843)
Ты и Вы (романс, 1844)
Что в имени тебе моём... (романс, 1859)
Что смолкнул веселия глас (хор, 1850)
Юноша и дева (романс, 1844)
Я вас любил (романс, 1844)

Ипполитов-Иванов М. (1859–1935)

Всё кончено (романс, 1884)
На венок Пушкину (детская опера, 1881)
Не пой, красавица... (романс, 1884)
Памяти Пушкина (кантата, 1880)
Румяной зарею (хор, 1909)

Королевский В. (род. 1960)

Сказка о царе Салтане (театральная поэма
для симфонического оркестра, смешанного хора и сопрано, 1995)

***Кочуров Ю.* (1907–1952)**

Лирические стихотворения (*ор.6*, вокальный цикл, 1944)

Миниатюры (вокальный цикл, 1938)

Памяти Пушкина (симфоническая прелюдия, 1937)

Цикл романсов на слова А.Пушкина (*ор.11*, 1945)

Юность поэта (музыка к фильму)

***Кюи Ц.* (1835–1918)**

Будрыс и его сыновья (вокально-симфоническая поэма, 1915)

Воевода (хор, 1916)

Воспоминание (романс, 1900)

Давайте петь и веселиться (хор с оркестром, 1860)

25 стихотворений Пушкина (1899)

Если жизнь тебя обманет (романс, 1900)

Здравствуй, племя незнакомое... (романс, 1911)

Кавказский пленник (опера, 1882)

Капитанская дочка (опера, 1909)

Нет, я не дорожу... (романс, 1911)

Пир во время чумы (опера, 1900)

Последние цветы (романс, 1881)

Сафо (романс, 1900)

Семь стихотворений Пушкина и Лермонтова (1886)

Сожжённое письмо (романс, 1886)

Только что на проталинах... (вокальный дуэт, 1881)

Царскосельская статуя (романс, 1900)

Шесть песен западных славян (1916)

Эпитафия (романс, 1900)

***Ляпунов С.* (1859–1924)**

Три ключа (романс, 1909)

Царскосельская статуя (романс, 1911)

Цветы последние (романс, 1902)

***Метнер Н.* (1879–1951)**

Зимний вечер (романс, 1907)

Ночью во время бессонницы (1914)

Пять стихотворений А.Пушкина (*ор.32*, 1916)

Роза (романс, 1914)

Семь песен на стихотворения А.Пушкина (*ор.52*, 1930)

Семь стихотворений А.С.Пушкина (*ор.29*, 1913)

Телега жизни (*ор.45*, 1924)
Шесть стихотворений А.Пушкина (*ор.36*, 1918)

Мусоргский М. (1839–1881)
Борис Годунов (опера, 1872)
Ночь (романс, 1871)
Стрекотунья белобока (романс, 1871)

Мяковский Н. (1881–1950)
Симфония № 10 (навеяна поэмой «Медный всадник», 1927)

Направник Э. (1839–1916)
Вакхическая песня (хор, 1882)
Воевода (для голоса с оркестром, 1877)
Давайте петь и веселиться... (вокальный квартет, 1906)
Дубровский (опера, 1894)
Казак (для голоса с оркестром, 1877)

Петров А. (1930–2006)
Пушкин (балет, 1979)
Станционный смотритель (балет, 1955)

Прокофьев С. (1891–1953)
Евгений Онегин (музыка к спектаклю, *ор.71*, 1936)
Египетские ночи (музыка к спектаклю, 1934)
Пиковая дама (музыка к фильму, 1936)
Пушкинские вальсы (для оркестра, 1949)
3 ромansa на слова Пушкина (*ор.73*, 1936)

Рахманинов С. (1873–1943)
Алеко (опера, 1892)
Арион (романс, 1913)
Буря (романс, 1913)
Муза (романс, 1913)
Не пой, красавица (романс, 1892)
Скупой рыцарь (опера, 1904)

Ребиков В. (1866–1920)
Ангел (хор, 1899)
Бесы (хор, 1900)

Пир Петра Великого (хор, 1900)
Последняя туча (хор, 1900)
Румяной зарёю (хор, 1900)
У лукоморья дуб зелёный... (хор, 1902)

***Римский-Корсаков Н.* (1844–1908)**

Анчар – древо смерти (ариозо для баса, 1897)
Ворон к ворону летит (хор, 1880)
Гречанке (романс, 1898)
Золотой петушок (опера, 1907)
Мой голос для тебя... (романс, 1868)
Молитва (хор, 1876)
Моцарт и Сальери (опера, 1897)
На хólмах Грузии (романс, 1866)
Ненастный день потух (романс, 1898)
Не пой, красавица, при мне (романс, 1898)
Песнь о вещем Олеге (кантата, 1899)
Пробуждение (романс, 1898)
Пророк (ариозо для баса, 1897)
Редет облаков летучая гряда (романс, 1897)
Сказка о царе Салтане (опера, 1900)
Сновидение (романс, 1898)
Туча (хор, 1876)
Эхо (романс, 1898)

***Рубинштейн А.* (1829–1894)**

Ангел (романс, 1879)
Беззаботность птички (вокальный дуэт, 1852)
Буря (романс, 1879)
Вакхическая песня (бас и хор с фортепиано, 1861)
Ночь (романс, 1868)
Пью за здоровье Мери... (романс, 1849)
Туча (вокальный дуэт, 1852)

***Свиридов Г.* (1915–1998)**

Ворон к ворону летит (романс, 1958)
Декабристы (оратория, 1955)
Есть в России город Луга (хор, 1978)
Метель (музыкальные иллюстрации к повести Пушкина, 1974)
Пушкинский венок (хоровой концерт, 1978)

6 романсов на стихи Пушкина (1935)

Стравинский И. (1882–1971)

Мавра (опера, 1922)

Туча (романс, 1902)

Фавн и пастушка (сюита для голоса с оркестром, 1906)

Танеев С. (1856–1915)

Вакхическая песня (вокальный дуэт с оркестром, 1906)

Дар напрасный, дар случайный... (романс, 1877)

Пью за здоровье Мери (вокальное трио)

Соловей (вокальный дуэт)

Сражённый рыцарь (вокальный квартет)

Эхо (хор)

Я памятник себе воздвиг (кантата, 1880)

Хренников Т. (1913–2007)

Капитанская дочка (музыка к фильму, 1958)

Три романса на стихи Пушкина (1935)

Руслан и Людмила (музыка к фильму, 1972)

Чайковский П. (1840–1893)

Евгений Онегин (опера, 1878)

Мазепа (опера, 1883)

Певец (вокальный дуэт, 1878)

Песнь Земфиры (романс)

Пиковая дама (опера, 1890)

Соловей (романс, 1886)

Черепнин Н. (1873–1945)

Было время, процветала (романс, 1904)

В реке бежит... (хор, 1902)

Три ключа (вокальный квартет, 1902)

6 музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке»
(для оркестра, 1909)

Шапорин Ю. (1887–1966)

Декабристы (опера, 1953)

Романсы на слова А.Пушкина (op. 10, 1935)

Шебалин В. (1902–1963)

Двенадцать стихотворений А.Пушкина (*op.23*, 1935)

Каменный гость (музыка к радиопостановке, 1935)

Хоры на слова А.Пушкина (*op.42*, 1949)

Четыре романса на слова А.Пушкина (*op.36*, 1940)

Шехтер Б. (1900–1961)

Вольность (вокально-симфонический цикл, 1949)

Пушкин в изгнании (опера, 1955)

Шостакович Д. (1906–1975)

Сказка о попе и работнике его Балде (музыка к мультфильму, 1934)

Четыре монолога на стихи А.С.Пушкина (*op.91*, 1952)

Четыре романса на стихи Пушкина (*op.46*, 1936)

Щедрин Р. (род.1932)

Казнь Пугачева (хоровая поэма)

Пора, мой друг, пора! (хор)

Строфы «Евгения Онегина» (шесть хоров)

Тиха украинская ночь (хор)

А.И. Демченко

ДВА «СОЛНЦА» МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Монография

Подписано в печать 30.03.2021.

Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 15,0.

Тираж 1000 экз.

ООО «Русайнс».

117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.

Тел.: +7 (495) 741-46-28.

E-mail: autor@ru-science.com

<http://ru-science.com>