

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

**ПРОБЛЕМЫ
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД

1975

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

ПРОБЛЕМЫ
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД
1975

Материалы сборника подготовлены преподавателями кафедры литературы Псковского педагогического института при участии учёных Ленинграда, Новгорода, Риги, Тарту.

Редакционная коллегия:

Е. А. Маймин (отв. редактор), М. Т. Ефимова, Э. В. Сливина,
Л. И. Вольперт, Ю. Н. Чумаков.

Заказы на сборник направлять по адресу: г. Псков, пл. Ленина,
педагогический институт им. С. М. Кирова.

ДОН ЖУАН ПУШКИНА

Среди пьес болдинского цикла «Каменный гость» представляет особенную трудность для истолкования. Драма не была обойдена вниманием исследователей, а каждое новое прочтение не только описывает смысл, но самим описанием нечто прибавляет к нему. Кроме того, истолкования «Каменного гостя» осложняются широким фоном иных художественных воплощений «вечного» образа Дон Жуана¹. Наконец, пушкинская версия представляет собой высочайшую ступень поэтичности. Все это привело к такому обилию разнообразных читательских впечатлений и научных оценок пьесы, что самый краткий их обзор превращается в один из способов предварительного анализа.

Первое развернутое истолкование «Каменного гостя» принадлежит В. Г. Белинскому, считавшему пьесу «лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина»². Рассмотрев персонажей в аспекте фабулы, критик отметил «широкость и глубину души» Дон Гуана, но, вместе с тем, и его «одностороннее стремление», которое «не могло не обратиться в безнравственную крайность». Ему импонировал мужественный и дерзкий герой, способный на искреннюю страсть, хотя он признает, что «оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же»³. Эмоциональный анализ Белинского оказался настолько синтетичным, что на него позже опирались самые противоречивые оценки.

Сжатую характеристику Дон Гуана дал Ап. Григорьев, который, оставив иноземным обольстителем сладострастие и скептицизм, заметил, что «эти свойства обращаются в создании Пушкина в какую-то беспечную, юную, безграничную жажду наслаждения, в сознательное даровитое чувство красоты... тип создается... из чисто русской удали, беспечности, какой-то дерзкой шутки с прожигаемую жизнью, какой-то

¹ См.: И. М. Нусинов. История образа Дон Жуана. В его кн.: Пушкин и мировая литература. М., «Сов. писатель», 1941.

² Г. В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., АН СССР, 1955, стр. 569.

³ Там же, стр. 570, 575.

безустановочной гонимости за впечатлениями — так что чуть впечатление принято душою, душа уже далеко...»⁴.

Впоследствии дореволюционное литературоведение стало развенчивать Дон Гуана в моральном плане. Блистательные качества пушкинского героя померкли в истолкованиях сторонников самых различных направлений⁵. «Распутник, одержимый ненасытимой жаждой наслаждений» (А. К. Бороздин), кощунственно бросает вызов загробному миру и получает должное возмездие. На общем осуждающем фоне лишь изредка возникают иные мнения. Н. Котляревский считал приход статуи слишком жестокой карой для «проказника»⁶. Д. Дарский воспел солнечную, буйную и невинную природу Дон Гуана, назвав его фавном, а Дону Анну — нимфой⁷.

Традиция развенчания продолжалась после революции с новых точек зрения. Дважды была описана композиция «Каменного гостя»⁸.

И. Д. Ермаков на основе фрейдизма обнаружил у Дон Гуана «эдипов комплекс», представив его слабохарактерным существом, подхваченным стихийной силой бессознательного. Герой, непрерывно действуя, вытесняет из своего сознания предчувствие неминуемой гибели. Д. Д. Благой, увлеченный тогда социологическими идеями и считавший Пушкина выразителем кризиса дворянского класса, находил в «Каменном госте» дух «извращенности и упадничества». Новая трактовка, привлекающая своей проблемностью, появилась лишь в последней монографии Д. Д. Благого о Пушкине⁹.

Столетие со дня смерти Пушкина (1937) отмечено сшибкой взаимоисключающих мнений о герое пьесы. Вот две оценки, появившиеся почти одновременно:

«Пришел командор, взял Дон Гуана за шиворот, как напакостившего щенка. И щенок, визжа от испуга, кувырком полетел в преисподнюю»¹⁰.

«...Пушкин безоговорочно оправдывает «импровизатора

⁴ Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 174. В другом месте критик сравнивает «с самыми могучими типами... вечно жаждущую жизни натуру Дон Жуана» (там же, стр. 181).

⁵ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. Изд. 2, СПб, 1873; А. К. Бороздин. А. С. Пушкин. Пг., 1914; Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собр. соч., т. 4. СПб, 1909. и др.

⁶ Н. Котляревский. «Каменный гость». В кн.: Пушкин. Собр. соч., т. 3. СПб., изд. Брокгауз и Ефрон, 1909.

⁷ Д. С. Дарский. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915.

⁸ И. Д. Ермаков. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М. — Пг.; ГИЗ, 1923; Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина. М., «Федерация», 1929.

⁹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Сов. писатель», 1967.

¹⁰ В. В. Вересаев. Второклассный Дон Жуан. — Красная новь, 1937, № 1, стр. 176.

любвонной песни», полного радости жизни, не страшшего вызвать смерть в свидетели своего земного наслаждения»¹¹.

Осуждение Дон Гуана, достигшее предела в образном представлении В. В. Вересаева, в дальнейшем теряет свою привлекательность. Работы, где герой развенчивается, появляются все реже¹². Зато почти взрывную силу приобрела его апологетика, когда, вслед за А. Пиотровским, страсть героя определялась как свободное, законное и красивое чувство, освобождающее человека эпохи Возрождения от окаменевших догм средневековья¹³. В более поздних работах крайности апологетики смягчаются, хотя и здесь Дон Гуан предстает «полностью переродившимся под влиянием внезапно нахлынувшего и дотоле неведомого ему чувства»¹⁴.

Вместе с тем, с середины 1930-х годов в связи с углубленным текстологическим и сравнительным изучением пушкинской драмы возникает широкая синтетическая концепция, избегающая односторонности в оценке Дон Гуана¹⁵. Еще В. Г. Белинский, цитируя любовные монологи третьей сцены, писал: «что это — язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем, и то и другое вместе»¹⁶. В этом плане и развернулось новое воззрение, которое короче всего укладывается в формулу Г. А. Гуковского: «Дон Гуан у Пушкина не осужден и не прославлен — он объяснен»¹⁷.

Сравнение различных толкований «Каменного гостя» и его главного героя не позволяет отдать предпочтение ни одной из концепций как единственно верной, вполне соответ-

¹¹ А. Пиотровский. «Маленькие трагедии» Пушкина. В кн.: Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., «Искусство», 1969, стр. 139—140.

¹² См. напр.: Б. А. Кржевский. Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины. В его кн.: Статьи о зарубежной литературе. М.—Л., Гослитиздат, 1960; Н. Н. Фатов. Проблема маленьких трагедий Пушкина. В сб.: Пушкин на юге, т. 2. Кишинев, «Штиинца», 1961.

¹³ Н. Н. Арденс. Драматургия и театр. М., «Сов. писатель», 1939; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., «Искусство», 1940. См. также Г. А. Лапкина. Идеи и образы маленьких трагедий Пушкина на советской сцене. В сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. V. Л., «Наука», 1967.

¹⁴ Д. Л. Устюжанин. «Маленькие трагедии». — В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., «Просвещение», 1969, стр. 111, см. также: А. Г. Гукова. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., «Просвещение», 1973.

¹⁵ Б. В. Томашевский. «Каменный гость». В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., АН СССР, 1935; его же. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер. В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, кн. 1. М.—Л., АН СССР, 1936; С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., АН СССР, 1941; Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., АН СССР, 1953; Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, (1826—1830) и др.

¹⁶ В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 573.

¹⁷ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 301.

ствующей «замыслу» Пушкина и т. п. Оно лишний раз демонстрирует неопределенность смысла истинно поэтического произведения, которое не дает возможности описать все стороны или грани своего содержания. Настоящая работа ставит целью просмотр нескольких структурных и внеструктурных уровней «Каменного гостя» с тем, чтобы главный персонаж был освещен с разных точек зрения.

В рабочих записях, планах, письмах Пушкин называет свою пьесу «Дон Жуан», что было тогда самым распространенным названием для литературных и музыкально-драматических вариаций на тему испанской легенды. Так назывались наиболее значительные произведения Мольера, Моцарта, Гофмана, Байрона. Все они были известны Пушкину. Однако сам он выбрал в конце концов другой вариант названия — «Каменный гость». Оно также не было оригинальным; по словам Б. В. Томашевского, «Пушкин просто заимствовал свое название у старого перевода пьесы Мольера»¹⁸.

Тем не менее, соприкосновение с вполне оригинальным текстом Пушкина переосмыслило общепринятое название, которое, получив новые ореолы значений, стало возвращать и усиливать их в самом содержании. Название «Каменный гость» стало, таким образом, точкой пересечения внутри и внеструктурных функций.

В. Г. Белинский напрасно осуждал явление статуи. Без связи с легендой, без опоры на историко-культурную традицию невозможно было бы вывить свое, неповторимо-пушкинское. Название подсказывало, что все будет, как всегда, постоянно и неизменно, что, хотя Дон Гуан Пушкина — образ весьма необычный в пределах своего типа, командор все равно явится. Пушкин, действительно, вряд ли знал название самой первой драматической обработки легенды, написанной Тирсо де Молиной, — «Севильский озорник или Каменный гость», но он с большим художественным тактом ориентировал свою пьесу на вторую часть традиционного названия¹⁹. Дон Гуан еще до начала пьесы попадал в фигуру умолчания, минусировался. Предпочтение, сделанное Пушкиным в традиционной альтернативе, достаточно замечательно.

Внеструктурные связи названия значимы и в более узкой сфере, в контексте драматического цикла Пушкина. Здесь подчеркивается контрастная структура названий («Скупой

¹⁸ Б. В. Томашевский. «Каменный гость», стр. 557. У Мольера было двойное название, вторая часть которого переводилась в традиционной манере.

¹⁹ Пушкин вообще избегал двойных заглавий, возможно, из соображений лапидарности. Поэтика заглавий Пушкина совершенно не исследована, да и проблема в общем виде начинает ставиться лишь в самое последнее время. Из старых работ можно указать на брошюру: С. Д. Кржижановский. Поэтика заглавий. М., «Никитинские субботники», 1931.

рыцарь», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери»), обозначение скрытого и вдруг взрывающегося конфликта, противоречия, несовместимости. Название «Дон Жуан» стилистически выпадало бы из контекста. «Каменный гость» же хорошо вписывается в общую значимость цикла, закрепленную принятым в пушкинистике названием того же свойства — «Маленькие трагедии»²⁰.

Внетекстовые отношения названия подкрепляются внутритекстовыми. Слово сочетание «Каменный гость», как в фокусе, сгущает в себе нечто угрожающее, гибельное и даже ироническое. Чем дальше разворачивается содержание пьесы, тем очевиднее мрачная тень заглавия ложится на искрометную стихию жизни, любви и счастья. Дон Гуан, полный радужных надежд, появляется у кладбища Антоньева монастыря, но только что прозвучали каменные слова названия и иронический итальянский эпитаф «О любезнейшая синьора великого командора!.. Ах, хозяин!». Герой еще только собирается лететь «по улицам знакомым // Усы плащом закрыв, а брови шляпой»²¹, но романтический блеск его природы, его упоение и счастье — все заранее перечеркнуто. Такому «внедрению» заглавия в образную ткань пьесы способствует ее стиховая форма, которая в «Каменном госте» особенно органична и проницаема для взаимоосвещения всех элементов художественной системы.

Композиционно-смысловые отношения названия к сюжету пьесы способствуют созданию в ней образа Испании, о присутствии которого нет единого мнения. Б. В. Томашевский считал, что Пушкин избегал местного колорита, и «в «Каменном госте» нет ничего сверх... общих мест»²². А. А. Ахматова, напротив, воспринимала, что «это Испания, Мадрид, Юг»²³. Специфически испанское в пьесе все-таки есть, иначе можно усомниться в «всемирной отзывчивости» Пушкина. Дело даже не столько в поединках, вдовьем ритуале, южной ночи и т. п., сколько в умении поэта постичь глубину художественного мирозерцания испанца, когда ощущение близкого соседства смерти придает обычным жизненным переживаниям напряженную страстность и мрачную

²⁰ Надо заметить, что это заглавие, хотя и принадлежит самому автору (см. письмо П. А. Плетневу от 9 декабря 1830), является в достаточной степени произвольным и даже «неправильным» (Ю. Н. Тынянов). Пушкин предполагал четыре варианта названия цикла: драматические сцены, драматические изучения, опыты драматических изучений, драматические очерки. Возможно, какое-то из них следует принять.

²¹ Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 тт., т. VII, АН СССР, 1948, стр. 137. В дальнейшем все отсылки к этому изданию даются в тексте (римская цифра — том, арабская — страница).

²² Б. В. Томашевский. «Каменный гость», стр. 575.

²³ А. А. Ахматова. «Каменный гость» Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 2, М.—Л., АН СССР, 1958, стр. 192. С Ахматовой солидаризируются Д. Д. Благой, Б. А. Кржецкий, А. Г. Гукасова.

приподнятость²⁴. Каменный гость как будто всегда стоит за плечами.

В то же время чисто испанская черта, заключающаяся в опасной близости любви и смерти, оказывается чертой поэтически всеобщей и поэтому подчеркивает острейший лиризм пьесы. По словам А. А. Ахматовой, «перед нами — драматическое воплощение личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта»²⁵. Обстоятельства жизни Пушкина, события русской и европейской истории в 1830-м году подверстываются друг к другу таким образом, что через ряд опосредований могут быть соотнесены с названием пьесы. Образ Каменного гостя не только для Дон Гуана, но и для его автора — символическое обобщение как жизненной судьбы поэта, так и двигательной силы истории.

В очень расширительном смысле схема конфликта «Каменного гостя» лежит в основе всего мироощущения Пушкина в 1830-м году. «Какой год! Какие события! Известие о польском восстании меня совершенно потрясло», — пишет поэт Е. М. Хитрово 9 декабря 1830 г., в тот же день, когда писал П. А. Плетневу о творческих результатах болдинского сидения. Письмо к Е. М. Хитрово заканчивается так: «Народ подавлен и раздражен. 1830-й год — печальный год для нас! Будем надеяться...» (XIV, 422, подлин. на фр. языке). В год, когда юный Лермонтов пишет о «черном годе» («Предсказание»), когда Тютчев возвещает о «роковых минутах» мира («Цицерон»), Пушкин, вероятно, глубже всего понял, что люди живут в социально разорванном обществе, что в трагической поступи истории на каждой стороне есть своя «правда», не совместимая с «правдой» другой стороны²⁶. То, что позже выявится отчетливей в «Медном всаднике», намечается уже в «Каменном госте».

Жизнь Пушкина в это время все более осложнялась под давлением каменно-бездушного режима Николая I. Без конца следуют выговоры и всевозможные запреты от Бенкендорфа: «Государь император заметить изволил, что Вы находились на бале у французского посла во фраке, между тем как все прочие приглашенные в сие общество были в мундирах» (XIV, 61). «Спешу уведомить Вас, что его императорское величество не соизволил удовлетворить Вашу просьбу о разрешении поехать в чужие края, полагая, что это слишком расстроит Ваши денежные дела, а кроме того

²⁴ Эта особенность видна во всей испанской литературе от Хорхе Манрике до Федерико Гарсиа Лорки, Хосе Антонио Сунсунегу и др. Ее глубоко постиг Эрнест Хемингуэй.

²⁵ А. А. Ахматова. Указ. соч., стр. 195.

²⁶ См.: Ю. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки». В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962.

отвлечет Вас от Ваших занятий» (XIV, 398, подлин. на франц. языке). «К крайнему моему удивлению, услышал я, ... что Вы внезапно рассудили уехать в Москву, не предвзяв меня...» (XIV, 70). «Что касается Вашей просьбы о том, можете ли Вы поехать в Полтаву для свидания с Николаем Раевским, ... его величество соизволил ответить мне, что он запрещает Вам именно эту поездку...» (XIV, 403, 404, подлин. на франц. языке). В промежутке между благосклонно-полицейскими поучениями Пушкин пишет: «Простите, генерал, вольность моих сетований, но ради бога благоволите хоть на минуту войти в мое положение и оценить, насколько оно тягостно. Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать» (XIV, 403, подлин. на франц. языке). То, о чем не думает Дон Гуан, хорошо знает его автор.

Сложные чувства испытывает Пушкин в связи с предстоящей женитьбой, которая привлекает и страшит. Скоро выйдет «Борис Годунов», и обнаружится непонимание современниками зрелого творчества поэта. Начнутся клевета и травля, отеческие заботы царя и его подручных удвоятся и утроятся, и в конце концов Пушкину придется выбирать между капитуляцией и пистолетом Дантеса. Именно в 1830-м году Пушкин особенно сильно ощутил ту непреодолимую преграду, которой он как бы бросил вызов творчеством болдинской осени. Кругом запреты и карантины, но в поэзии — «тайная свобода» и раскованность. Непременные внешние обстоятельства и сила противостоят им творчески и лично — вот что разнообразно воплотилось в произведениях конца года вообще, и в «Каменном госте», в частности.

Лиризм пьесы заключается и в том, что заглавие, причем связанное именно с пушкинским сюжетом, притягивает многие стихотворения Пушкина, порой даже ранние. Так в послании 1817 года «К молодой вдове» юный поэт пишет:

... О бесценная подруга!
Вечно ль слезы проливать?
Вечно ль мертвого супруга
Из могилы вызывать?
< >
Спит увенчанный счастливцем;
Верь любви — невинны мы —
Нет! . . разгневанный ревнивец —
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день ²⁷. (I, 241, 242).

²⁷ А. А. Ахматова приводит эти стихи (указ. соч.) в аналогичном смысле. Параллель к тому же отчетливой показывает, что образ донны Анны осложнен мотивом «Матроны Эфесской» (Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 213).

«Треугольник» «Каменного гостя», как видно, занимал Пушкина еще задолго до пьесы, но тогда тема решалась прямо противоположно. Стихотворение полно безоблачной радости, безусловного права на земное счастье, неверия в призраки прошлого. Юность пренебрегает властью внешнего мира. В 1830-м году Пушкин уже знает, что прошлое возвращается, висит мертвым грузом и требует расплаты (дела об «Андрее Шенье», «Гавриилиаде» и пр.). В кругу «Каменного гостя» можно прочесть также «Предчувствие», «Воспоминание» (оба 1828), «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней», «Мадона» (все 1830).

Возможны и более интимные параллели — с письмами Пушкина. По словам Е. А. Маймина, «переписка служила для Пушкина школой мастерства, сферой художественного опыта, источником стиливых заготовок»²⁸. Сохранились два черновых наброска писем, обращенных поэтом к Каролине Собаньской в начале 1830 года. Оба они, с одной стороны, характеризуют самого Пушкина в манере писать женщинам, которые ему нравились, а с другой, — как показали Т. Г. Цявловская и А. А. Ахматова²⁹, являются стиливыми парафразами на темы VIII главы «Евгения Онегина» и «Каменного гостя». Если верно, что поэт персонифицировал свои черты сразу в Моцарте и Сальери, то здесь он выявляет свойства и безудержно увлеченного Дон Гуана, и мрачноватого резонера — Дон Карлоса. Вот несколько параллельных отрывков:

... Этот день был решающим в моей жизни.

Чем более я об этом думаю, тем более убеждаюсь, что мое существование неразрывно связано с вашим; я рожден, чтобы любить вас и следовать за вами...

... Вы смеетесь над моим нетерпением, вам как будто доставляет удовольствие обманывать мои ожидания, итак я увижу вас только завтра — пусть так. Между тем я могу думать только о вас. (XIV, 399, 400, подл. на франц. яз.).

... Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово счастье.
... Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.
... Еще не смею верить,
Не смею счастьем моему предаться...
Я завтра вас увижу! — и не здесь
И не украдкою! (VII, 157, 158)

... А вы, между тем, по-прежнему прекрасны... Но вы увянете; эта красота когда-нибудь <?> покотится вниз как лавина. Ваша душа некоторо

²⁸ Е. А. Маймин. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. В кн.: Пушкинский сборник. Псков. 1962, стр. 80.

²⁹ См.: Т. Г. Зенгер. (Цявловская). А. С. Пушкин — три письма к неизвестной. В сб.: Звенья, II. М.—Л., «Academia», 1933; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. — Вопросы литературы, 1970, № 1.

время еще продержится среди стольких опавших прелестей. (XIV, 400, 401, подлин. на франц. яз.).

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть...
... Но когда
Пора пройдет; когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты? (VII, 148)

Таким образом, название пьесы, опосредованное сюжетными эпизодами, тесно связывается с духовной сферой ее автора. В названии пересекаются внетекстовые и внутритекстовые планы, историко-социальные и лирико-психологические линии. Оно символизирует, сгущает, фокусирует чрезвычайно драматический смысл, омрачая затем самые изящные и беспечные сцены. Ассоциации названия дают возможность объективному образу Дон Гуана сильнее отсвечивать субъективно-лирическими красками.

В стиховой композиции «Каменного гостя» особенно значимы множественные взаимосвязи между четырьмя сценами пьесы. Пушкин искусно организовал драматическое действие во времени и пространстве, соблюдая меру и пропорцию в отношении частей. Смежные сцены (1 и 2, 3 и 4) тесно связаны между собой по времени, благодаря чему пьеса делится на две половины. Первая половина (1 и 2 сцены) длится приблизительно пять — шесть часов сценического времени, включая антракты между сценами. Действие пьесы начинается к вечеру, за разговорами персонажей постепенно темнеет. Это видно из реплик Дон Гуана, обрамляющих первую сцену:

Дождемся ночи здесь... (VII, 137)
... Однако, уж и смерклось.
◆ Пока луна над нами не взошла
И в светлый сумрак тьмы не обратила,
Взойдем в Мадрит. (VII, 143)

Вторая сцена по времени непосредственно продолжает первую. Вот реплики из обеих сцен:

Лепорелло.
... Теперь, которую в Мадрите
Отыскивать мы будем?
Дон Гуан.
О Лауру!
Я прямо к ней бегу являться. (VII, 140)
< >
Гость.
... Лаура, спой еще.
Лаура.
Да, на прощанье,
Пора, уж ночь. (VII, 146)
< >
Как небо тихо;

Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...
(Стучат)
Дон Гуан.
Гей! Лаура! (VII, 148)

Дополнительное значение в сценах приобретает образ лунной ночи. Неизвестно, представлял ли Пушкин семантический ореол луны в испанской литературе, но здесь могло сыграть роль интуитивное чувство. Луна ассоциативно обозначает смерть.

Вторая половина «Каменного гостя» (3 и 4 сцены) строится относительно времени по тому же плану, но слегка варьированному. Третья сцена отделена от второй несколькими сутками внесценического времени, что выясняется из первого монолога Дон Гуана («Я скрылся здесь — и вижу каждый день Мою прелестную вдову...»). Снова Антоньев монастырь, и снова вечер. Правда, прямого указания на время дня нет, но его нетрудно установить косвенно, по содержанию пьесы, а также из общих принципов поэтики Пушкина в драматическом цикле: лапидарности, равновесия, повторов. Дон Гуан знает, когда Дона Анна должна появиться на кладбище («Пора б уж ей приехать...»). Между тем, в первой сцене она приезжала вечером, и это заранее знал монах, ожидавший ее («Сейчас должна приехать Дона Анна на мужнину гробницу»). Вряд ли вдова меняла время своего визита. Во-первых, это был ежедневный ритуал, во-вторых, в средние века время в быту отсчитывалось не по часам, а по частям суток, по удару колокола, и закат солнца был постоянной и заметной временной границей. Наконец, Дона Анна назначает герою свидание на другой день. По ее реакции на любовное признание «Дона Диего», она могла бы назначить встречу и на сегодня, если бы в этот момент было утро. Время действия четвертой сцены указывается в третьей:

Дона Анна.
Завтра . . .
Ко мне придите . . .
- Я вас приму, но вечером, позднее . . .
. . . Завтра
Я вас приму. (VII, 157, 158)

Эти «завтра» и «вечером позднее» весьма значимо повторяются в третьей сцене еще не раз³⁰.

Обе половины пьесы, следовательно, связаны внутри себя одинаковым ходом времени. Содержательно и то, что дважды повторяется движение от вечера к ночи.

³⁰ Этим, кстати, подсказывается, что в день последней встречи с Дон Гуаном Дона Анна уже не приезжала «на мужнину гробницу». Тем понятнее гнев Командора и его страшный приход.

Однако обе эти части не обособлены друг от друга. Напротив, они сцеплены между собой переключкой нечетных и четных сцен (1 и 3, 2 и 4). Пьеса по структуре напоминает строфу стансов, состоящую из двух отчетливых полустроф. Сцены, подобно стихам, перекрестно «рифмуются», углубляя принципы стиховой композиции в драматическом жанре.

Действие первой и третьей сцен происходит с незначительным изменением в одном и том же месте — на кладбище Антоньева монастыря. Вторая и четвертая сцены идут в домах («Комната. Ужин у Лауры», «Комната Доны Анны» — построение по принципу сходства — разницы). Чередование сцен дважды повторяет движение от разомкнутого к замкнутому пространству, причем в соединении с временем образуются сочетания: вечер — открытость, ночь — замкнутость³¹.

Сцены «рифмуются» не только пространственно, но и ситуативно³². В первой сцене Дон Гуан пробирается в Мадрид, стараясь остаться неузнанным; он вспоминает об умершей Инезе. В третьей — он переодевается отшельником, скрывая свое имя; вспоминает об убитом им командоре. Инеза и командор получают краткие и точные портретно-психологические характеристики. В количестве и группировке персонажей наблюдаются композиционные повторы. В первой сцене сначала присутствуют Дон Гуан и Лепорелло, затем к ним присоединяется монах и проходит Дона Анна. Ее проход (жест) значимей, чем короткая реплика (ср. последующее обсуждение ее внешности, «узенькую пятку» и пр.). В третьей сцене центральное место занимает объяснение героев, после ухода Доны Анны появляется Лепорелло, а затем обнаруживает себя мимикой и кивком (жест) четвертый персонаж — мраморный командор. Вариативные различия сцен лишь подчеркивают их сходную структуру.

Гораздо глубже переключка второй и четвертой сцен, которые повтором ситуации, напряженным взаимоосвещением образуют один из важнейших аспектов смысла «Каменного гостя». Исследователи (Б. П. Городецкий, Д. Л. Устюжанин и мн. др.) отмечают контрастность сцен, но смысловые контрасты возникают на общей структурной основе. Увлеченный Лаурой, Дон Карлос гибнет в ее комнате от руки Дон Гуана.

³¹ Соотнесенность разомкнутого и замкнутого пространства — один из важных композиционных приемов в лирике Пушкина («Зимний вечер», «Зимнее утро», «Зима. Что делать нам в деревне...» и мн. др.) — применяется здесь и в лирической драме. Чередование «пространств» — семантическое наведение на тесноту могилы, которое, однако, осложняется тем, что разомкнутое пространство как раз и есть кладбище (ср., «зев могильной пропасти» в «Осени»). Подобно этому ночь смерти оказывается лунной. Интересны также контрастные жесты второй и третьей сцен из замкнутости в разомкнутость («Приди, открой балкон») и наоборот («Решетка заперта»).

³² «Первая и третья мужские сцены, вторая и четвертая — женские (любовные) — как бы две мужские и две женские рифмы», — писал И. Д. Ермаков в 1923 году (Указ. соч.; стр. 112 примеч.).

Влюбленный Дон Гуан гибнет в комнате Доны Анны от руки командора. Сцены связываются еще и тем, что Дон Карлос — родной брат командора³³. Поединки структурно сходны, но семантически перевернуты. Всякий раз побеждает предшественник, приходящий позже соперника в любви. Финал второй сцены является своеобразной полуразвязкой, предваряющей и мотивирующей развязку. Повышенная значимость второй сцены обусловлена еще и тем, что она сюжетно оригинальна у Пушкина. Д. Д. Благой прав, возражая критикам, которые «находили ее излишней, нарушающей единство действия»³⁴. «Чистое» единство, конечно, нарушается, но вторая сцена, тормозя основное действие, многое ему прибавляет, так как создает глубокий сравнительный план. Пушкин нарушил единство внешнего действия ради интенсивности действия внутреннего.

Значимость второй сцены обычно выводится из сопоставления образов Лауры и Доны Анны. Б. П. Городецкий справедливо писал, что «с введением в трагедию образа Лауры» пьеса «основывалась уже не на чувствах героя к Доне Анне и последующем возмездии со стороны командора, но на резко контрастном противопоставлении характера более раннего чувства Дон Гуана к Лауре, с одной стороны, и нового — и последнего чувства его к Доне Анне — с другой».³⁵ Однако исследователь слишком ограничил смысл сопоставления, сведя его к тому, что Лаура подчеркивает исключительность нового чувства героя. Впрочем, сравнивать двух героинь в ущерб Лауре стало едва ли не общим местом (Б. А. Кржевский, Д. Л. Устюжанин и др.).

В пьесе Лаура и Дона Анна не встречаются, не знают друг о друге, их главная роль — освещение драматических противоречий в характере и судьбе Дон Гуана. Но эти противоречия, спроецированные на двух героинь, не могут быть четко разделены по признакам «плохо» — «хорошо». Полюбив Дону Анну, Дон Гуан открывает в себе много нового и прекрасного, но и многое теряет, в какой-то мере изменяя самому себе. Нельзя согласиться, что «стихия Дон Жуана и Лауры — это буйство и разгул хищничества и эгоизма»³⁶. Лаура ни в чем не уступает Доне Анне, но ее достоинства иного плана, и они даже не совмещаются с достоинствами молодой вдовы. Лаура талантлива, непосредственна, олицетворяет собою карнавалъно-артистический мир, не знающий каменных усто-

³³ Пушкин вряд ли мог пренебречь столь лапидарной возможностью композиционно-смыслового сцепления. О том, что Дон Карлос — брат командора, прямо не говорится, но «надо же что-то оставить и на догадку читателя» (Д. Д. Благой). В крайнем случае «Дон Карлос, если не брат командора по крови, то брат его по духу» — (А. Г. Гукасова) — см. стр. 17.

³⁴ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 646.

³⁵ Б. П. Городецкий. Указ. соч., стр. 289—290.

³⁶ Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 214.

ев этикета. Дона Анна прекрасна, чиста и целомудренна, но ее покорность, податливость, подчинение ритуалу — не самые лучшие ее стороны³⁷. «Вдова должна и грубо быть верна», — говорит героиня, хотя подобная мораль по меньшей мере искусственна, да и для самой Доны Анны в диалоге с Дон Гуаном превращается из прописи в кокетливое прикрытие. Теперь она готова быть навеки верной Дон Гуану. В конце концов, обе героини одновременно и выше, и ниже относительно друг друга, взаимодополняют одна другую, но в Дон Гуане, в его сознании и поведении, их начала слишком далеки и не соединимы. Взаимоосвещение образов Лауры и Доны Анны, будучи одним из главных смыслообразующих мест пьесы, является частью всеобщей, уравновешенной системы соответствий персонажей, эпизодов, сцен.

«Каменный гость» — одно из самых симметричных, четких и замкнутых построений Пушкина. Симметрия и четкость распределения материала также являются смыслообразующим элементом. Строгое равновесие формы обозначает в самом общем виде непреложность и повторяемость обстоятельств, определяющих, казалось бы, произвольные поступки героев.

Однако симметрия в творчестве Пушкина, как и всякого истинного художника, никогда не бывает самоцелью. Избегая схемы, он тонко варьирует расположение частей и эпизодов, а порой сдвигает им же созданное равновесие. В выдающемся произведении «значения возникает не только за счет выполнения определенных структурных правил, но и за счет их нарушения»³⁸. Эпизод с гостями Лауры, открывающий вторую сцену, нарушает стройную систему соответствий пушкинской пьесы. Для любой из ее крупных частей можно найти композиционно противостоящий элемент, но для эпизода с гостями — своеобразной сцены в сцене — такого элемента нет, и этот минус-прием, естественно, приобретает особый смысл.

Семантическое наполнение эпизода, взятого отдельно, устанавливается без труда, и это было сделано в свое время³⁹. Гораздо интереснее его композиционная функция. Сцена с гостями Лауры — единственная во всей пьесе, где отсутствует Дон Гуан, хотя именно здесь герой получает одну из важнейших характеристик. Главное в эпизоде — атмосфера искусства, поэзии, музыки, которая так непосредственно и вдохновенно возникает в репликах Первого гостя и Лауры, и так родственна душе Дон Гуана. Тема искусства, «как не-

³⁷ По мнению А. А. Ахматовой, Дона Анна «для Пушкина — это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа» (Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине, стр. 161).

³⁸ Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., «Просвещение», 1972, стр. 121.

³⁹ См.: М. Загорский. Указ. соч.

законная комета в кругу расчисленном светил», свободно пересекает действие драмы, нимало не считаясь с ее строгой композиционной устойчивостью. Она оживляет законченную композиционную симметрию единственным крупным смещением.

Исключительность эпизода объясняется не только функционально, но и генетически. Не вошедший в основное действие, он является зерном, из которого выросла драма. За два года до написания «Каменного гостя» Пушкин оставил в альбоме Марии Шимановской стихи, ставшие позже репликой Первого гостя:

Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает;
Но и любовь мелодия... (VII, 145)

Не удивительно, что реализованный замысел оставил позже в стороне свою отправную точку. Любовь — мелодия, но она сопровождается словами Дон Гуана. Упоминание о них приводит к резкой перипетии, когда в действие с бранью вступает Дон Карлос. Поэтический дар и артистизм Дон Гуана — черты, внесенные Пушкиным, и секрет обаяния и неотразимости героя заключается в том, что каждому его слову и жесту сообщается суггестивная сила искусства. Так монолог оболъстителя:

С чего начну? «Осмелюсь» или нет:
«Сеньора»... ба! Что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни... (VII, 153)

возвышается, перекликаясь со словами Лауры:

Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце... (VII, 144)

Развертывая тему искусства, эпизод с гостями Лауры композиционно противопоставлен регламентации остальных сцен. При этом, однако, равновесие и значимая незыблемость построения «Каменного гостя» существенно не нарушается. Смысл урегулированных сцен смыкается с угрожающей значимостью заглавия, а исключение лишь подтверждает правило.

Взаимодействие композиции и сюжета пьесы создает «конфликт двух художественных структур, каждая из которых контрастно выделяется на фоне другой»⁴⁰. Движение событий противостоит статичному соответствию сцен, оно развертывается неравномерно, толчками, то застрёвая, то стремительно продвигаясь дальше. Сюжету свойственны острые контрасты и перипетии. Линия действия связана прежде все-

⁴⁰ Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста, стр. 125.

го с Дон Гуаном, и его порывистость определяет развитие сюжета и им определяется.

Первая сцена внешне спокойна, но уже во время экспозиции начинает нарастать внутреннее напряжение (разговор об Инезе). Затем исподволь возникает завязка. Действие разворачивается, предваряя дальнейший ход: Дон Гуан собирается «являться» к Лауре и здесь же обнаруживает настойчивое намерение сблизиться с Доной Анной:

Я с нею бы хотел поговорить...
< Я с нею познакомлюсь... > (VII, 142, 143)

Проход Анны вызывает первую перипетию, но гораздо важнее многочисленные внутренние оттенки действия. Приоткрывается почти полное одиночество Дон Гуана, так как он окружен тайными и явными недоброжелателями. Кроме внесценических лиц («семья убитого»), это командор, Дон Карлос, монах и Лепорелло, скрывающий за традиционным брюзжанием слуги неприязнь к своему хозяину: Реплика Лепорелло в конце первой сцены, когда он остается один, откровенно враждебна:

Испанский гранд как вор.
Ждет ночи и луны боится — боже!
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться? Право, сил уж нет. (VII, 143)

Еще до этого он вообще не против опустить своего господина в «низ», и это не шутка:

Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море. (VII, 159)

Именно Лепорелло по сути дела провоцирует героя на приглашение каменной статуи в третьей сцене:

Дон Гуан.
Я счастлив!
Я петь готов, я рад весь мир обнять.
Лепорелло.
А командор? Что скажет он об этом? и т. д. (VII, 159)

Даже Дона Анна, не устоявшая перед поэтическими излияниями Дон Гуана, фактически подготовила гибель героя, воздвигнув колоссальный монумент заколотому мужу. Отсутствие симпатии к Дон Гуану со стороны окружающих в значительной степени порождено им самим. Тому виной его однолинейное поведение, поглощенность собой; он раздражает людей и тогда, когда непосредственно их не задевает.

После неторопливой первой сцены вторая по контрасту наполнена резкими поворотами событий. Кульминация здесь — мгновенная и жестокая дуэль, результат которой, однако, не вызывает сомнений. Дон Гуан без труда закалыва-

ет Дон Карлоса, так как последний, будучи рефлектирующим резонером, действует весьма опрометчиво. Дон Гуану, напротив, свойственна привычная и нерассуждающая активность, он хладнокровен и собран в решающие моменты. В связи со смертью Дона Карлоса он произносит слова, предвещающие его собственную гибель:

Что делать?

Он сам того хотел. (VII, 150)

Но до развязки еще далеко, и во второй сцене Дон Гуан остается с единственным близким, точнее, доброжелательным к нему существом — Лаурой. Это «своеобразный союз родственных натур»⁴¹, они друзья, несмотря на взаимные «измены». Лаура может многое сделать для Дон Гуана, но и ей не дано разрушить его общительного одиночества.

В третьей сцене разворачивается основная ситуация: Дон Гуан покоряет Дону Анну. Действие убыстряется и, приближаясь к главной кульминации (приглашение статуи), становится особенно напряженным. Резкая смена настроения Дон Гуана после кивка каменного командора отчеркивает все предыдущее от этого грозного поворота к развязке.

В стремительном и неровном темпе четвертой сцены Дон Гуан быстро влечет к роковому концу. Хотя Дона Анна почти не сопротивляется, действие проходит через несколько перипетий. Психологический поединок персонажей завершается вторжением третьей силы: приглашенная «стать на стороже в дверях», каменная статуя вступает из прошлого прямо в комнату.

По характеру диалога четвертая сцена делится на две части обмороком Доны Анны. В начале идут, соразмерные реплики героев, по пять с половиной стихов каждой. Через некоторое время они произносят даже небольшие монологи («Счастливец! он сокровища пустые» и «Диего, перестаньте: я грешу»), но затем ход их мыслей, сшибки взаимных претензий и возражений делаются все отрывочней и тревожней. Дон Гуан хочет открыть свое настоящее имя: для него очень важно снять последнюю маску. Диалог за это время еще раз замедляется: Наконец — признание: «Я Дон Гуан и Я тебя люблю». Реплики укорачиваются, стихи рвутся переносами; Дона Анна падает в обморок, действие почти останавливается. В этот момент сближающего антагонизма герои переходят на «ты». После короткой разрядки, когда герои привыкают к своему новому положению, события разворачиваются дальше. Дон Гуан произносит последний монолог. За это время Дона Анна приходит в себя, опасная близость отстраняется, они опять на «вы». Нельзя не отметить здесь изысканной психологической игры, которой наградил Дон Гуана в эти рискованные

⁴¹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 647.

мгновения Пушкин. Переход к интимному и обратно Дон Гуан делает в какой-то неуловимо прикасающейся манере, ни разу не употребляя прямого «ты», но лишь его косвенные формы («твой», «твоего», «тебя», «вели — умру» и т. д.). У Даны Анны все это гораздо проще («О, ты мне враг — ты отнял у меня...») ⁴².

С приближением развязки диалог приобретает яркую эмотивность, реплики снова укорачиваются:

Дон Гуан.

Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где же видно тут обдуманность, коварство?

Дона Анна.

Кто знает вас? — Но как могли придти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

Дон Гуан.

Что значит смерть? За сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

Дона Анна.

Но как же

Отсюда выдти вам, неосторожный? (VII, 169)

Здесь, как и в других местах диалога, невозможно провести грань между эффектным обольщением и подлинным чувством. Сбросить все маски для Дон Гуана нужно потому, что он хочет, чтобы его любили в его настоящей сущности — это

⁴² Эта манера характерна для самого Пушкина и не раз встречается в его творчестве и письмах. Переход на «ты» и обратно — интересный сразу в бытовом и литературном планах — употреблен в письме Татьяны к Онегину; этой теме посвящено одно «оленинское» стихотворение. («Ты и вы», 1828). Письмо А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 года Пушкин заканчивает так: «Дельвиг мне уже с год ничего не пишет. Попеньяйте ему и обнимите его за меня; он вас, т. е. тебя, обнимет за меня — прощай, до свиданья» (XIII, 65). Еще интереснее письмо к А. П. Керн от 20 сентября 1825 года. Вначале Пушкин игриво укоряет Керн за ее кокетство с Алексеем Вульфом: «...а между тем вы на «ты» со своим кузенком, вы говорите ему: я презираю твою мать. Это ужасно; следовало сказать: вашу мать». Конеч в совершенно другом стиле: «Ваш совет написать его величеству тронную меня, как доказательство того, что вы обо мне думали — на коленях благодарю тебя за него, но не могу ему последовать» (XIII, 549, 550). Все это гораздо выразительней — графически и психологически — во французском оригинале (je t'en remercie и т. д.) (XIII, 229).

Игра на границе интимного была, видимо, усвоена Пушкиным из галантного стиля французской прозы. Вот как заканчивается одно из писем виконта де Вальмона к маркизе де Мертей: «Ах, почему вы не здесь, чтобы упоение тем, чего я добился, уравновесить упоением обещанной вам награды? ...Прощайте, как некогда... Да, прощай, ангел мой! Шлю тебе все пожеланье любви» (Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., «Худож. литература», 1967, стр. 425. В серии Библ. всемирн. лит-ры вместе с романом Преву «Манон Леско»). Подобные примеры здесь не единичны, да и все поведение Дон Гуана в четвертой сцене заставляет думать, что его автор хорошо помнил уроки героев Шодерло де Лакло (напр., «опасно проявлять чрезмерную решительность»; там же, стр. 359).

знак зрелости. Готовность отдать жизнь — не бравада: он рисковал и до этих слов, а вскоре придется их оправдать. Однако, став самим собой, ощутив высокое и искреннее чувство, Дон Гуан становится максимально незащищенным. Постепенное сокращение реплик диалога как бы подчеркивает градацию взаимного самораскрытия, когда слова уже больше не нужны.

Увлеченная Дона Анна понемногу осваивает ненавистное ей ранее имя. После слова «неосторожный» герой обрадован и потрясен:

Дон Гуан (целуя ей руки).

И вы о жизни бедного Гуана
Заботитесь! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна?

Дона Анна.

Ах, если б вас могла я ненавидеть!
Однако ж надобно расстаться нам.

Дон Гуан.

Когда ж опять увидимся?

Дона Анна.

Не знаю,
Когда-нибудь.

Дон Гуан.

А завтра?

Дона Анна.

Где же?

Дон Гуан.

Здесь. (VII, 169—170)

В первой реплике Дон Гуан как бы пытается удержаться на патетической благодарности, но влечение берет верх: снова появляется фамильярное «ты», но опять-таки в притушенной форме. Стихи снова рвутся переносами, вопросы и восклицания углубляют эмфазу. Реплики, увеличившись до трех стихов, снова укорачиваются на строку (3—2—1). Далее счет идет по слогам. Продолжающее ответ, неуверенное «когда-нибудь» вызывает твердое «А завтра?»; слабо парирующее «Где же?» отбито мгновенным «Здесь». Это убывание слогов (4—3—2—1), эти надежды на завтра, которого для них уже никогда не будет, создают сгущающее настроение тревоги, восторга и гибели.

Развертывание действия четвертой сцены свидетельствует об активности и настойчивости Дон Гуана. Но оно же своим прерывистым характером, убыванием объема реплик ассоциирует с образом сужающегося пространства, возникающего в чередовании сцен, и ускоряющегося времени, влекущего под уклон героя.

Вместе с тем, возникает иной аспект сюжета, зависящий от соответствия его с планом композиционной статики. Взятое отдельно, действие выглядит катастрофически стремительным, но, учитывая конфликт с застывшей композицией, трудно отделаться от впечатления, что оно остановлено. Влияние глу-

хой симметрии сцен придает действию и времени, по меньшей мере, двойной, амбивалентный характер. Все это не может не проявиться, в первую очередь, в структуре образа Дон Гуана, которая создается на пересечении сюжетного и композиционного планов. Активность героя сталкивается с замкнутым строем сцен, обозначающих инертность сил прошлого, в том числе, его собственного. В результате трагизм Дона Гуана обусловлен не столько остротой внешних коллизий, не открытыми столкновениями с непредвиденным исходом, сколько некоей внутренней заданностью, подправленной воздействием обстоятельств. Герой смел, талантлив, обаятелен, независим, но давление окаменевших догм искажает его гармонические возможности. Он делается односторонним, импульсивным, неумеренным. Его характер в сущности лишен развития, ибо он постоянно попадает в одну и ту же типовую ситуацию «треугольника» (Инеза — ее муж — Дон Гуан, Лаура — Дон Карлос — Дон Гуан, Дона Анна — командор — Дон Гуан). В «треугольнике» всегда кого-то настигает смерть: сначала гибнет Инеза, затем — Дон Карлос, наконец — инициатор и участник всех ситуаций — Дон Гуан, который заодно, видимо, губит и Дону Анну⁴³. В схеме «треугольника» погибают все.

Итак, ситуации героя постоянны, движение в них непрерывно, его намерения никто не препятствует. Лаура немедленно оставляет Дона Карлоса, которого Дон Гуан легко и бездумно убивает; Дона Анна не сопротивляется; командор, которого он сам приглашает, приходит... Жизнь, теряя идею развития и поступательный ход, превращается в фрагменты, и Дон Гуан переходит из одного в другой, опустошенно кружась на месте. Отсюда и возникает это ощущение остановленного действия, так как время приобретает кольцевой характер из-за отсутствия новых событий. Нет настоящей борьбы: либо судьба Дон Гуана полностью предначертана, либо герой находится в пустоте абсолютной свободы, от чего все происходящее кажется подобным сну.

Взаимозависимость и внутреннее противоборство на всех структурных уровнях «Каменного гостя» позволяет увидеть, как отдельные микрообразы, сохраняя свое собственное значение, вплетаются в общий смысл пьесы, аккомпанируют и поддерживают его. Оставляя в стороне опорные уровни сюжета и композиции, исследователь погружается здесь в ассоциативно-эмоциональную сферу, в трудно обозримый лириче-

⁴³ Некоторые считают, что Дона Анна падает в обморок. Текст Пушкина оставляет место для догадок. Возможно все-таки, что героиня погибает. Лаура во время дуэли просто «кидается на постелю». Дона Анна падает дважды: первый раз — обморок. Второе падение семантизируется правилом художественной градации. А. А. Ахматова, впрочем, считает, что для Пушкина ее судьба просто безразлична.

ский поток, из которого можно все-таки сегментировать некоторые части. Таков образ ночи, играющей существенную роль в подтексте пьесы.

О ночи уже говорилось в связи с временем пьесы, но значение образа гораздо шире. В плане лексики он выступает в прямом и переносном смысле, а порой в нелегко уловимых ассоциативных применениях через более общий образ черноты. Образ ночи тянется через всю художественную ткань «Каменного гостя», мерцает гранями смысла, оказывается одновременно угрожающим и влекущим.

Ночь, которую Дон Гуан ожидает в первой сцене, манит приключениями. Под ее черным плащом герой неузнаваем и счастлив. Эта многообещающая ночь под влиянием известной всем развязки легенды приобретает добавочные ореолы значений, угрожающие, гибельные, иронические. Ночь небытия, наступающая в конце концов Дон Гуана, возвратно окрашивает все модификации образа. Первый стих «Дождется ночи здесь», оставаясь выражением реального намерения, становится кольцевым образом с символически-зловещим смыслом. Метафорическая ночь притягивает Дон Гуана в глазах Инезы, которые он не может забыть:

Лепорелло.

Инеза! — черноглазую... О, помню...

Дон Гуан.

В июле... ночью. Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре...

... Глаза,

Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда

Уж никогда я не встречал. (VII, 139)

Синие — «дневные» — глаза северных красавиц скучны герою («В них жизни нет...»). Весь разговор об Инезе многопланов. Дважды Дон Гуан повторяет: «странную», «странно». Вслед за ним позже это будет повторять Дона Анна («Какие речи — странные!» «Диего, это странно»). В глазах Инезы ночь любви, ночь смерти и еще многое другое. Далее образ ночи ассоциативно обозначится в черном покрывале проходящей по кладбищу Доны Анны, а потом и завершит первую сцену.

Вторая сцена — апогей южной испанской ночи, все действие идет в этом опасном очаровании, когда «ночь лимоном и давром пахнет». Дон Карлос говорит Лауре:

Вокруг тебя

Еще лет шесть они толпиться будут,

Тебя ласкать, лелеить и дарить

И серенадами ночными тешить

И за тебя друг друга убивать

На перекрестках ночью. (VII, 148)

Как и во всей пьесе, к прямому смыслу монолога Дон Карлоса примешивается предощущение будущего. Его, правда,

заколют в комнате, но затем он все равно попадет на перекресток:

Дон Гуан.
Оставь его — перед рассветом, рано,
Я вынесу его под епанчею
И положу на перекрестке. (VII, 151)

В начале третьей сцены образ ночи ассоциативно проходит в подтексте монолога Дон Гуана о «черных власах» Доны Анны, затем продолжается мотив второй сцены:

Я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон!.. (VII, 156)

С половины сцены зазвучит, навязчиво повторяясь, мотив «вечером позднее», «попозже вечером». Это предварение четвертой сцены, где о ночи не упоминается ни разу и где она наступает во всех смыслах. Сквозной образ ночи, лирически сопровождая действие «Каменного гостя», гибко подхватывает и отражает спроецированные на него настроения персонажей. Аккумулируя в себе значение угрозы и влечения, радости и гибели, образ ночи, так же как и само действие, приобретает амбивалентный характер.

Рассмотренные сегменты художественной целостности «Каменного гостя» уже дают достаточно данных, чтобы определить, какое из направлений в истолковании пьесы является наиболее перспективным. Однако сколько-нибудь устойчивые выводы невозможны без интерпретации двух опорных точек сюжета — кульминации и развязки, то есть приглашения и прихода командора.

В этом вопросе особенно удобно возвратиться к опосредованному анализу, рассмотрев мнения предшественников. Сторонники любого из трех направлений в объяснении образа Дон Гуана (разоблачители, апологеты, «объективисты») часто расходятся между собой в оценке финала. В. Г. Белинский категорически высказался, что «статуя портит все дело»⁴⁴ и что конец должен быть иным. Г. А. Гуковский не касается подробно финала, но дает понять, что вызов Дон Гуана поднимается «до уровня борьбы, объявленной всему чудесному, всему загробному, во имя свободы личности, во имя плотской жизни»⁴⁵. Д. Л. Устюжанин объясняет приглашение статуи «азартом игрока», а ее приход — мезтью Дон Гуану от имени «жесточкого века» и за то, что «в нем пробудился человек».⁴⁶ Дон Гуан прославляется как человек Возрождения, освобождающийся от мертвых догматов Средневековья.

Многие из тех, кто объединен доброжелательным отношением к Дон Гуану, осуждают его за приглашение командора. В. С. Непомнящий, отмечая в герое «азарт ниспровергателя», считает приглашение «глумлением, унижением человеческого личности, которого простить нельзя»⁴⁷. Д. Д. Благой пи-

шет: «Именно в этом-то, действительно кощунственном приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие»⁴⁸. Б. П. Городецкий полагает, что «приглашением статуи убитого им командора Дон Гуан наносит тягчайшее оскорбление не только любви командора к Доне Анне, но ей самой, продолжающей свято хранить память о покойном муже»⁴⁹.

Наиболее перспективными, однако, выглядят не чисто моральные оценки, но те, где самое различное отношение к герою не мешает видеть в его поступке внутренне неизбежную обусловленность. С. М. Бонди видит в Дон Гуане много истинно человеческого, считает его любовь к Доне Анне искренним, подлинным, горячим чувством. Статуя же командора — «символ всего прошлого» героя, и «как бы ни «переродился» Дон Гуан, ... прошлое невозможно уничтожить, оно несокрушимо, как каменная статуя, и в час, когда счастье кажется, наконец, достигнутым, — это прошлое оживает и становится между Дон Гуаном и его счастьем»⁵⁰. И. Альтман, не считающий чувство героя истинным, развязку объясняет сходным образом: «То, что Дон Гуан принимает за любовь, ничего общего с настоящим чувством не имеет. У Пушкина Дон Гуан дан в атмосфере мнимой любви. Он, в сущности, уже давно исчерпал себя. Финал трагедии — не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности»⁵¹. В концепции Б. А. Кржевского нет и следа сочувствия Дон Гуану. Оставляя ему, впрочем, «очарование и обаяние», Б. А. Кржевский пишет: «У Пушкина смертный приговор Дон Жуану заключен в его собственной практике, в том, что он считает главным смыслом своего существования, и Дон Жуан здесь обречен задолго до прихода мертвеца-мстителя»⁵².

Три последних мнения восходят к гегелевской концепции трагического героя: «Чем более частным является характер, твердо ориентирующийся только на самого себя и благодаря этому легко скатывающийся ко злу, тем более приходится ему в конкретной действительности, не только отстаивая себя, бороться против препятствий, которые попадают у него на дороге и мешают осуществлению его цели, но в еще большей

⁴⁴ В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 575.

⁴⁵ Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 304.

⁴⁶ Д. Устюжанин. Указ. соч., стр. 110, 113.

⁴⁷ В. Непомнящий. Симфония жизни. Вопросы литературы, 1962, № 2, стр. 124.

⁴⁸ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 656.

⁴⁹ История русской поэзии, в 2 тт., т. 1. Л., «Наука», 1968, стр. 427.

⁵⁰ С. М. Бонди. «Каменный гость». В кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч., в 10 тт., т. IV, М., Гослитиздат, 1960, стр. 581.

⁵¹ И. Альтман. Пушкин и драма. Лит. критик, 1937, № 4, стр. 92, 94.

⁵² Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 213.

мере также само это осуществление (разрядка моя — Ю. Ч.) толкает его к гибели»⁵³. Именно такой «частный характер» изобразил Пушкин в лице Дон Гуана.

Дело в трагических противоречиях, которые оказываются надличными силами, «не могущими иначе реализоваться в человеческой жизни, как только путем катастрофы»⁵⁴. Поэтому моральные оценки или реконструкция исторических условий испанского Возрождения могут лишь однолинейно истолковать образ пушкинского Дон Жуана. Здесь нужны более общие философско-эстетические категории. С. М. Бонди уже давно заметил, что «основной пафос болдинской драматургии не в изображении жизни и быта прошлых веков и других стран... не в изображении страстей..., а в выявлении общих закономерностей жизни, судьбы человека, человека социального»⁵⁵. Не лишним будет в связи с этим привлечь для истолкования финала «Каменного гостя», хотя бы в самом общем виде, литературно-философский фон пушкинского времени.

В 1826—1830-м годах русская общественная мысль горячо обсуждала в журналах «Московский телеграф», «Вестник Европы», «Московский вестник», «Атеней» и др. вопросы о движущих силах истории, о свободе и несвободе воли, о случайности и необходимости, о взаимоотношениях личности и общества. Разгром декабристов, несомненно, лежал в основе этих теоретических интересов, да и сами декабристы до 1825 года не были чужды подобной проблематике (К. Рылеев, А. Бестужев, Н. Муравьев и др.). Легенда о Дон Жуане вбирала из нее очень много. В 1834-м году в «Телескопе» появилась даже обзорная статья, касающаяся некоторых интерпретаций образа Дон Жуана⁵⁶. Обращаясь к легенде, Пушкин не только выражал себя в личном и социальном плане, но и стремился художественно воплотить философско-психологические вопросы, интересующие его современников.

Проблемы индивидуализма отчетливо были видны к 1830 году в Европе и России. Это общеромантическая проблематика, корни которой уходят до эпохи Возрождения, что и могло оживить интерес к образам Дон Жуана, Фауста и т. п. В социальном аспекте Дон Гуан, конечно, подрывает окаменевшие моральные догмы. В этом его доблесть и общественная значимость. Но «освобожденная» личность Дон Гуана и его жизненных прототипов, как во времена Возрождения, так и в на-

⁵³ Гегель. Сочинения, т. 13, кн. 2. М., Соцэкгиз, 1940, стр. 141.

⁵⁴ А. Ф. Лосев. Гомер. М., Учпедгиз, 1960, стр. 189.

⁵⁵ С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия, стр. 399.

⁵⁶ Кс. Мармье. Дон Жуаны. — Телескоп. 1834, ч. XXI, № 26, стр. 617—637.

чале XIX века, обнаруживала признаки кризисного состояния. Мнимая полнота жизни все чаще подменялась эгоцентрическим эпикуреизмом. Любовь к любви у Дон Гуана, возведенная в абсолют, подмяла под себя остальные возможности героя. Внешние обстоятельства провоцируют при этом одни задатки и подавляют другие. Личность искажается, и ее индивидуализм, доведенный до предела, проявляет саморазрушительные действия.

Все это, в конечном счете, сводилось к вопросу о свободе и необходимости, особенно занимавшему Пушкина в последний период его творчества. Писали об этом и современники. Так, сюжет одной из поздних баллад В. А. Жуковского «Рыцарь Роллон» (1832) позволяет разглядеть сквозь пелену религиозной проблематики вопрос о свободе личности. Решение Жуковского безотрадно. Безотрадно в этом же смысле лирическое мирозерцание Е. А. Баратынского. Первая строка стихотворения «К чему невольнику мечтания свободы» (1833) достаточно все поясняет. Свобода и необходимость — в центре творчества М. Ю. Лермонтова, герои которого (Арбенин, Демон, Печорин и др.) всегда протестанты. Трагическая лирика Тютчева в это время и позже — также в кругу этой проблемы (наиболее острое решение в позднем стихотворении «Два голоса»). В решении вопроса о свободе и необходимости для Дон Гуана — к чему сводится наиболее общая проблематика пьесы — финал с командором дает лишь боковое освещение. В прямой логике пушкинского сюжета легендарной развязки могло и не быть, о чем писал еще В. Г. Белинский⁵⁷. Так, в современной пьесе Макса Фриша «Дон Жуан или любовь к геометрии» явление командора — всего лишь хитрая инсценировка, придуманная героем, чтобы ускользнуть от ответственности, но все же приведшая к его наказанию (или исправлению?): Дон Жуан женится и ждет ребенка. У Пушкина командор пришел потому, что Дон Гуан занесся в своей безудержности, но необходимость здесь смешана со случайностью. Наказание героя в нем самом, и погибает он прежде всего «от себя». Поэтому осмысление пушкинского финала двойственно. Жестокая чрезмерность наказания, осуществленного командором, вызывает героическую чрезмерность протеста Дон Гуана. Гибель не только «снижает» героя, но и возвышает своей исключительной картинностью.

Дон Гуан по своей сути лишен порочности, и его нравственное осуждение возможно лишь с предвзятых позиций. Его непосредственность и искренность, скорее, импонирует, его

⁵⁷ М. С. Кургиян на этом основании считает, что возникающий между героем и статуей «конфликт драматичен, но не трагичен, хотя он и оканчивается гибелью Дон Гуана» (См. ее ст. Драма В кн.: Теория литературы. М., «Наука», 1964, стр. 326).

притворство — игра и прирожденный артистизм. Он искренен и с Лаурой, и с Доной Анной, они для него «милый друг» и «друг мой милый», хотя, конечно, его отношения с той и с другой несходны. До встречи с Доной Анной жизнь Дон Гуана была свободна, празднична и художественна. Эта жизнь, обозначенная Лаурой, была по-своему прекрасной, но в ней заключалась и его трагическая вина — отсутствие законченного облика, внутренняя неупорядоченность и текучесть, не совместимые со строгой и сложной иерархией окружающего его бытия. Автор Дон Гуана Пушкин был то открыт и свободен, то замкнут и самоограничен; героя он одарил лишь частью своей натуры. Жизнь Дон Гуана была выражением отмены, подрыва, но не становления. Она привела его к духовной отколотости, и Дон Гуан смог сделаться лишь индивидуальностью, но не личностью. Для последнего надо и «понять необходимость», и остаться внутренне свободным.

Полюбив Дону Анну, герой обретает себя в высшем моменте, но теряет свою неуловимость. Его искренность и непосредственность теперь связаны с желанием познать, объяснить себе самого себя и свое чувство к Доне Анне («Я Дон Гуан и я тебя люблю»). Он обрел внутренний строй и законченность, он познал свои возможности, но это оказалось его пределом. Неуязвимый в своих изменчивых состояниях, герой, сбросив одну за другой все маски, оказался неустойчивым в своей высокой завершенности. Верх сменяется низом, и Дон Гуан проваливается.

В закономерной гибели героя пьесы спущен такой сложный художественный смысл, что передать его в логически формализованной системе понятий чрезвычайно затруднительно. Сегменты предпринятого анализа соединяются не по правилам логики, а, скорее, по правилам художественной дополнительности. Некоторые места пьесы, как, например, сцена у Лауры или приход командора, находятся вне прямого сюжетного развертывания, менее связаны в структуре, и их смысл делается особенно мерцающим и трудно уловимым. Отсюда неточности всякого узкого или предвзятого истолкования «Каменного гостя», когда в художественной целостности произведения акцентируются отдельные места, которые затем приводятся в тот или иной логический порядок. Опыт предлагаемого прочтения, напротив, показывает, что желание прославить или осудить Дон Гуана немедленно возбуждает контрастирующие смыслы. Понимание трагедии предполагает совмещение однозначных интерпретаций в множественном семантическом единстве. Это единство можно свести, как минимум, к смысловой амбивалентности, которая свойственна «вечным» образам.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И НЕЗАВЕРШЕННАЯ ПРОЗА ПУШКИНА 1828—1830 ГОДОВ

(характеры и ситуации)

Работа Пушкина над последними главами «Евгения Онегина» сопровождалась интенсивным обращением его к ряду замыслов прозаических произведений, частично восходивших к тому же кругу проблем, которые разрешались им в «романе в стихах». Изучение связи между ними позволяет проследить существенные для понимания творческой эволюции Пушкина на рубеже 1830-х годов процессы взаимодействия его поэзии и прозы. Соотнесенность художественных исканий, свойственных прозе и поэзии Пушкина, создавала возможность пересечения и взаимопроникновения реализуемых в обеих этих формах замыслов.

Соотношение «Евгения Онегина» и незавершенной прозы рубежа 1830-х годов чрезвычайно многообразно и может быть рассмотрено в различных аспектах. В этой своей статье я ограничиваюсь наблюдениями над типологической общностью персонажей «Евгения Онегина» и основных незавершенных произведений Пушкина в прозе 1828—1830 годов, герои которых варьируют образы Онегина и Татьяны, а также над сходством ряда сюжетных ситуаций названных произведений. Это позволяет проследить пути перенесения художественного опыта «Евгения Онегина» в пушкинскую прозу и одновременно обратное воздействие последней на завершающий этап работы Пушкина над его «романом в стихах».

А. З. Лежнев обратил внимание на «многократное пересмысливание» некоторых образов у Пушкина, объединяющихся в своеобразные «гнезда»; он прослеживает, в частности, модификации типов Онегина и Татьяны, неоднократно варьируемых в пушкинской прозе. Указывает он и на то, что сниженные варианты этих образов можно встретить в незавершенной прозе Пушкина конца 20-х — начала 30-х годов¹. Это определение «гнездности» пушкинских типов и вытекающие

¹ См.: А. З. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Изд. 2-е. М., «Художественная литература», 1966, с. 164—168, 207—215.

из него выводы Лезнева весьма плодотворны, хотя суждения исследователя, как и другие подобные наблюдения, встречающиеся в литературе, носят общий характер и не связаны прямо с установлением совокупности путей взаимопроникновения замыслов «Евгения Онегина» и задуманных одновременно с его последними главами прозаических произведений. Поэтому, отправляясь от того, что сделано другими исследователями, необходимо заново осмыслить все эти факты таким образом, чтобы они помогли понять характер этого соотношения и ту роль, которую взаимно играли все эти произведения по отношению друг к другу.

Прозаические отрывки «Гости съезжались на дачу...» (1828—1830), «Роман в письмах» (1829) и «На углу маленькой площади...» (1829—1830), хронологически близкие друг к другу, образуют некое единство, связанное общностью тем и в значительной мере персонажей, отчасти повторяющих найденные в «Евгении Онегине» художественные типы. Это позволяет рассматривать их вместе как произведения, входящие в своего рода периферию «Евгения Онегина» и составляющие своеобразную аналогию ему.

В «Романе в письмах» сама сфера изображения — столичный «свет» и провинциальное поместное дворянство — совпадает с тем кругом жизненных явлений, которые нашли свое отражение и в «Евгении Онегине». Соответственно с этим и часть героев «Романа в письмах» соотносена с центральными персонажами «романа в стихах». Подобно «Евгению Онегину», и здесь представлен ограниченный круг активно действующих персонажей, взаимоотношения которых определяют развитие сюжета (Лиза и Владимир **, корреспондентка Лизы Саша и деревенская кузина Владимира Машинька ***), остальные упоминаемые лица — лишь фон, на котором воспроизводятся взаимоотношения основных действующих лиц «Романа в письмах». Воссоздаваемая в нем среда также во многом аналогична «онегинской»: характеристики петербургского «света» и общества уездных дворян, как и сама обстановка действия, в обоих произведениях легко могут быть сопоставлены между собой.

Сюжетная схема «Романа в письмах» в целом, естественно, не повторяет ситуации «Евгения Онегина», хотя и здесь в центре оказываются сопоставимые взаимоотношения двух героев, встречающихся в деревне, правда, не впервые, но уже после того, как их роман завязался в Петербурге. Не явля-

² См.: В. Брюсов. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 100.

³ Все цитаты из Пушкина даются по изданию: Пушкин. Полное собрание сочинений, тт. I—XVI и Справочный том, АН СССР, 1937—1949, 1959 с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

⁴ См.: В. Брюсов. Указ. соч., с. 101.

ются простым сколком героев «Евгения Онегина» и персонажи «Романа в письмах», особенно Владимир, хотя принадлежность его «онегинскому» типу очевидна. Сложнее обстоит дело с Лизой, многими чертами своего внутреннего мира напоминающей Татьяну²; внешняя же характеристика Татьяны во многом повторяется в описании Машиньки («стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на чистом воздухе»; VIII, 47, ср. с. 56³), представляющей, однако, также видоизмененный, по сравнению с Татьяной, образ «уездной барышни»⁴.

Связь женских персонажей «Романа в письмах» с Татьяной — самое существенное из того, что сближает оба произведения. «Роман в письмах» писался тогда, когда Пушкин начинал работать над последней главой «Евгения Онегина», где появляется новая Татьяна — светская женщина, в которой внешне едва угадываются черты «прежней Тани, бедной Тани».

Давая в своем прозаическом произведении новую модификацию типа Татьяны, Пушкин развивает его именно в этом направлении: героиня «Романа в письмах» уже не «уездная барышня», чертами которой наделяется другой персонаж — Машинька; это — светская девушка, не чуждая «суете мира», постоянная участница светских развлечений, но в то же время чувствующая свою отчужденность от окружающего общества. Будучи воспитанницей в богатом доме, она ощущает двусмысленность своего положения в «свете». Принадлежит к тому же, к старинному, но обедневшему дворянскому роду, она чувствует себя чужой среди «новой знати», чем и мотивирует свой отказ от любви Владимира, «внука бородатого миллионщика» (см. VIII, 49). Новые мотивировки, введенные Пушкиным, существенно видоизменяют, конечно, тип Татьяны, но сама тема отчуждения героини от окружающего светского общества, как и характеристики последнего, предваряют коллизию восьмой главы «Евгения Онегина».

С другой стороны, раскрытие основной ситуации «Романа в письмах» — любви Лизы и Владимира — в значительной мере связано с предшествующим опытом «Евгения Онегина». При всем их сюжетном несходстве письмо Татьяны и шестое письмо «Романа в письмах» функционально сближаются, служа раскрытию внутреннего мира — во многом аналогичного — обеих героинь. Если первые три письма Лизы не вполне искренни, то это, напротив, представляет собой ее «полную исповедь». По своему тону, по эмоциональной напряженности, это письмо-pendant к письму Татьяны.

«Милая! мне невозможно долее притворяться, мне нужны помощь и советы дружбы. Тот, от которого убежала, кого боюсь я как несчастья**, здесь. Что мне делать? голова моя кружится, я теряюсь, ради бога реши, что мне делать. <...>

Что мне делать, милая, здесь не будет мне возможности избегнуть его преследований. <...> Он добьется моей любви, моего признания, — потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, — а я... Какая ужасная будущность! Ради бога, дай мне руку, я то-ну» (VIII, 50—51).

Признание беззащитности перед лицом любви, невозможность скрыть свое чувство, готовность к признанию в нем самому возлюбленному (поведение которого мыслится подобным онегинскому: «размыслит о невыгодах женитьбы») — все это, конечно, возрождает в иной сюжетной ситуации настроения, которыми вызвано письмо Татьяны. Именно характером своего чувства Лиза более всего приближается к Татьяне; не случайно, рассуждая о романе Ричардсона «Кларисса Гарлоу», она говорит о роли «чувства и природы» в поведении женщины (см. VIII, 47—48); это наглядно раскрывается в ее собственной судьбе.

Как Татьяна, Лиза «любит без искусства, ||Послушная влечению чувства» (VI, 62); Владимир отмечает ее видимое отличие от женщин, которых он наблюдал в петербургском «свете» (их воплощением в «Романе в письмах» служит подруга и корреспондентка Лизы Саша). Эта характеристика предваряет оценку Татьяны в восьмой главе «Евгения Онегина». «В ней много увлекательного. Эта тихая благородная стройность в обращении, прелесть высш. <его> петербургского общества, а между тем — что-то живое, снисходительное <...> Она слушает и понимает — редкое достоинство в наших женщинах» (VIII, 55). Ср.: «Она казалась верный снимок || *Du comme il faut...*» и т. д. (VI, 171).

Очевидная близость к «Евгению Онегину» в решении образа Лизы в «Романе в письмах» очень знаменательна: она обнаруживает несомненную связь его замысла с теми художественными решениями, которые способствовали раскрытию аналогичных образов и тем в «романе в стихах», и именно поэтому оказалось возможным и последующее соотношение образов Лизы и Татьяны восьмой главы романа.

Другой же женский персонаж, генетически восходящий к типу Татьяны, связан уже исключительно с тем ее обликом, который предстал в предшествовавших «Роману в письмах» главах «Евгения Онегина». Связь Машиньки*** с Татьяной осложнена тем, что здесь мы имеем явное снижение этого типа: «уездная барышня», хотя и сохраняет некоторые черты Татьяны, лишается в «Романе в письмах» той духовности, которая отличала героиню «Евгения Онегина». Однако образ Машиньки интересен потому, что в этом, генетически восходящем к «Евгению Онегину», но сниженном варианте тип «уездной барышни» утвердился в пушкинской прозе: некоторые детали ее характеристики будут использованы в «Повестях

Белкина». Впрочем, этот сниженный вариант типа «уездной барышни» оказывается наделенным авторским сочувствием, в условиях эпистолярного романа выраженным самым неожиданным образом: имя Пушкина упоминает Лиза, говоря о пристрастии Машиньки к русской литературе: «Теперь я понимаю, за что В* <яземский> и П* <ушкин> так любят уездных барышень. Они их истинная публика» (VIII, 50); упоминание это, естественно, также возвращает нас к «Евгению Онегину».

В «Романе в письмах», наряду с типологической общностью его женских образов с персонажами «Евгения Онегина», намечается и сближение его героя, Владимира, с выведенным в лице Онегина типом «светского человека». Эта задача, однако, еще ранее, и более глубоко, была поставлена Пушкиным в первом наброске «светской повести» — «Гости съезжались на дачу...». Мысль Лизы: «** человек светский; я могла ему понравиться, но он для меня не пожертвует богатой невестой и выгодным родством» (VIII, 49) — органически вытекает из предшествовавшего замысла повести, планы которой непосредственно включали в себя ситуацию, которую здесь — в качестве предположения — называет Лиза. Однако это преимущественно внешнее сходство: центральный женский персонаж, играющий в этом замысле главную роль, мало чем напоминает Лизу, что, естественно, меняет и характер самой ситуации. «Роман в письмах», представляя собой ответвление от замысла «светской повести», возникшего в 1828 году, оказался совершенно новой его модификацией, более близкой к «Евгению Онегину», из которого так или иначе вытекают замыслы прозаических произведений конца 1820-х годов.

Оба отрывка «светской повести» — и «Гости съезжались на дачу...», и «На углу маленькой площади...» — примыкают к последним главам «Евгения Онегина», давая, правда, резко отличные от них решения конфликта. Замысел «светской повести» возникает во время работы Пушкина над седьмой главой романа; этапы его реализации, с которыми последовательно связаны названные отрывки, совпали с работой и над его заключительной, восьмой главой. План, соответствующий содержанию второго отрывка («На углу маленькой площади...»), появляется приблизительно одновременно с началом работы над последней главой «Евгения Онегина»⁵, а его осуществление сопутствует работе над ней. Эта параллельность замыслов, совпадение работы над ними, существенная близость образов и тем — все это, как и в случае с «Романом

⁵ План этот и начальные варианты строфы I восьмой главы «Евгения Онегина» находятся в непосредственной близости в рабочей тетради 1829—1836 гг. (так называемой «арзрумской»). См.: РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 841 (прежний шифр ЛБ 2382), лл. 23 об. (план повести) и 24 об. (I строфа восьмой главы романа в стихах).

в письмах», говорит о настойчивом стремлении Пушкина выйти за пределы стихотворного повествования, попытаться разрешить аналогичные художественные проблемы также и средствами повествования прозаического. -

В последних главах «Евгения Онегина» тема «света» и Онегина как «модного героя», несколько отодвинутая в «деревенских» главах романа, вновь выступает на первый план. Перелом намечается уже в шестой главе, в которой, воспроизводя внутренние стимулы поведения Онегина, исходящего из морали «светского человека», Пушкин возвращается к тем категориям, которые определяли характеристику героя в начальных главах романа. Не случайно поэту, что, обращаясь к следующей, седьмой главе «Евгения Онегина», он начинает работу над ней со строф, описывающих появление Татьяны в Москве и ее первое столкновение с московским «светом». Более того, возможно, что и завершавшие вначале шестую главу строфы XLVI—XLVII, сохраненные в примечаниях к роману, были написаны одновременно. Отсутствие рукописей шестой главы не позволяет говорить об этом утвердительно, однако известно, что строфы XLIII—XLIV, датированные 10 августа 1827 года, создаются именно в тот момент, когда Пушкин приступил к работе над седьмой главой, заключительные же строфы главы седьмой непосредственно примыкают к предшествующим, продолжая начатую мысль. Если это так, то перед нами целый комплекс одновременно появляющихся строф «Евгения Онегина», тематически объединенных характеристикой «света», в соотношение с которым вступают и «автор», и центральные герои романа. Поэтому при возвращении к Онегину в седьмой главе в монтажке его характера снова начинает доминировать его обусловленность взаимоотношениями в высшем обществе, порождающими тот тип «современного человека», к которому он принадлежит. Центральное место в этой характеристике должен был поначалу занимать «Альбом Онегина», хронологически возвращающий героя к исходной, первой главе романа: «...искренний журнал, ||В который душу изливал|| Онег<ин> в дни свои младые...» (VI, 614).

В пушкинской литературе «Альбому Онегина» не уделялось достаточно внимания; вместе с тем он, несомненно, занимает очень значительное место в первоначальной концепции седьмой главы романа. Он должен был играть важную роль в объяснении характера героя как «современного человека». Показательна, например, запись 4, являющаяся, конечно, результатом самонаблюдения Онегина:

Цветок полей, листок дубрав
В ручье Кавказском каменеет.
В волненьи жизни так мертвеет
И ветренный и нежный нрав (VI, 615)

Перекликаются с нею слова героини Р. С., проводимые в записи б: «...вы совсем не так опасны ||И знали ль вы до сей поры|| Что просто — очень вы добры?» (VI, 615; Ю. М. Лотман обратил внимание на колебания Пушкина в разработке этого места «Альбома»: в вариантах доброта героя рассматривается «как природное, но утраченное качество»⁶. См.: «а. Что были добры? б. Что просто были вы добры; в. Что очень были вы добры; г. Что были добры»; VI, 435).

Записи альбома характеризуют Онегина как мыслящего человека, в этом именно отношении неприемлемого для «света» (запись <1>); его саркастические замечания (записи 3, 7, 8, 11) обнаруживают в нем качества, которые и явились источником светского злословия. Взаимоотношения его с Р. С., оказавшейся способной разгадать скрытую за ними доброту Онегина, отчасти предваряют ситуацию восьмой главы «Евгения Онегина», хотя в отличие от нее они и не выходят за пределы обычного светского флирта, да и сам предмет увлечения Онегина, за исключением чисто внешних деталей («Какая вольность в обхожденьи ||В улыбке, в томном глаз движеньи|| Какая нега и душа!» VI, 615), ничем не напоминает Татьяну последней главы романа.

[Вчера у В —] оставя пир
Р. С. летела как Зефир
Не внемля жалобам и пеням
А мы по лаковым ступеням
Летели шумною толпой
За Одалийской молодой
Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул (VI, 616—617)⁷.

Не доведенная до конца работа над «Альбомом Онегина» оказала, однако, существенное воздействие на периферийный по отношению к «Евгению Онегину» замысел «светской повести». Герой отрывка «Гости съезжались на дачу...» Минский заключает в себе наиболее характерные черты онегинского типа как носителя скептического сознания; его взаимоотношения со «светом», напоминая судьбу Онегина, предопределяют типологическую общность их образов. Исходная характеристика Минского, подкрепляющая впечатление от его непо-

⁶ См.: Ю. М. Лотман. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., изд-во АН СССР, 1960, с. 156.

⁷ Ср. в восьмой главе: «Он счастлив, если ей накинет, || Боа пушистый на плечо, || Или коснется горячо || Ее руки, или раздвинет || Пред нею пестрый полк ливрей, || Или платок подымет ей» (VI, 179).

средственного изображения в начале отрывка, подчеркивает прежде всего его разлад со «светом», определяющий характер и его поведения и его мнений: «В первой молодости Минский порочным своим поведением заслужил<...> порицание света, который наказал его клеветою. Минский оставил его, притворяясь равнодушным. Страсти на время заглушили в его сердце угрызения самолюбия; но усмирённый опытами, явился он вновь на сцену общества и принес ему — уже не пылкость неосторожной своей юности, но снисходительность и благопристойность эгоизма. Он не любил света, но не презирал, ибо знал необходимость его одобрения» (VIII, 39—40).

Судьба Минского реализует, таким образом, ситуацию, намеченную в суждении Онегина в его альбоме. Ранняя редакция этого афоризма более отчетливо связывала высказанную в нем мысль с судьбой самого Онегина; в частности, варианты третьего стиха («б. В потоке света пылкий нрав в. В потоке света легкий нрав г. Не так ли мой легкий нрав»; (VI, 433) прямо связывают высказанное суждение с автором «Альбома».

Как и Онегин, Минский становится жертвой клеветы (ср. «Меня не любят и клеветуют...» (VI, 614); это столкновение со «светом» заставляет его отказаться от «пылкости неосторожной своей юности»⁸; он возвращается в «свет» изменившимся (сюжетно это предвосхищает коллизию восьмой главы «Евгения Онегина»); примирившись внешне с светскими установлениями, он замыкается в своем эгоизме, отводя душу в «сатирических» разговорах. И именно в это время встречает он Зинаиду Вольскую, привлекающую его внимание своей непримиримостью к «свету». Так реализуется намеченное планом «светской повести» столкновение героя, «светского человека», с «модной дамой», в ином решении составившее сюжет также и восьмой главы «Евгения Онегина». Однако и в этом отношении ситуация отрывка «Гости съезжались на дачу...» вытекает отчасти из «Альбома Онегина», воссоздававшего взаимоотношения героя со светской красавицей Р. С., изображение которых повлияло затем и на развитие сюжета восьмой главы романа.

Как затем и Зинаида Вольская, Р. С. — замужняя женщина, окруженная толпой поклонников, из которых она, по-видимому, выделяет Онегина, разглядев за внешностью светского эгоиста и насмешника (черты, которые характеризуют также и Минского) несвойственную ему, казалось бы, доброту. В отрывке «Гости съезжались на дачу...» сближение Вольской и Минского мотивируется общностью их характеров и судьбы. В характере же Зинаиды, явившемся источником ее дальнейшего разлада со «светом», выделяются прежде

⁸ Ср. в записи I «Альбома Онегина»: «...пылких душ неосторожность || Самолюбивую ничтожность || Иль оскорбляет иль смешит...» (VI, 614).

всего «искренность», «детское легкомыслие», с годами, в глазах светского общества, превратившиеся из достоинства в недостаток. «Нашли, что Вольская не имеет никакого чувства приличия, свойственного ее полу. Женщины стали от нее удаляться, а мужчины приблизились. Зинаида подумала, что она не в проигрыше, и утешилась.

Молва стала приписывать ей любовников. Злословие даже без доказательств оставляет почти вечные следы. В светском уложении правдоподобие равняется правде, а быть предметом клеветы — унижает нас в собственном мнении. Вольская, в слезах негодования, решилась возмутиться противу власти несправедливого света» (VIII, 39).

Конфликт Зинаиды со «светом» — центральный объект изображения в отрывке «Гости съезжались на дачу...»; в этом видели основания для сближения ее с Татьяной восьмой главы романа, хотя ни психологически, ни сюжетно они не повторяют друг друга. Скорее можно говорить о другом — о стремлении Пушкина создать образ женщины, противоположный тому типу, который нашел свое воплощение в Татьяне⁹, и не исключено, что, создавая затем последнюю главу «Евгения Онегина», он имел в виду это противопоставление, введя контрастный по отношению к Татьяне образ светской женщины. Утверждение превосходства Татьяны над ней в известной мере намекает ту коллизию, которая поставит ее перед моральным выбором, подчеркивающим ее отчужденность от «света», случайность ее положения в нем.

Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной краскою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была (VI, 172).

Нина Воронская — образ, восходящий, по-видимому, к одному с Зинаидой Вольской прототипу (А. Ф. Закревская)¹⁰.

⁹ См.: В. Брюсов. Указ. соч., с. 98; А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958, с. 82. Ср.: Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. Публикация, вступительная статья и примечания Э. Герштейн. — «Вопросы литературы», 1970, № 1, с. 199.

¹⁰ Автобиографическая основа отрывка «Гости съезжались на дачу...» и прототип образа Зинаиды Вольской давно установлены исследователями. См.: П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 241. В. В. Вересаев связывал с этим же прототипом и Нину Воронскую в «Евгении Онегине». См. в его кн.: В двух планах. Статьи о Пушкине. М., «Недра», 1929, с. 97—102. Иную точку зрения высказала М. С. Боровкова-Майкова, связавшая этот образ с Е. М. Завадовской. См.: «Звенья», III—IV. М.—Л., «Academia», 1934, с. 172—175 (там же, с. 175—179 см. возражения В. В. Вересаева). Дело, однако, не в достоверности того или иного решения вопроса о прототипах, но в реально устанавливаемой общности обоих образов — Зинаиды Вольской и Нины Ворон-

В черновиках «Евгения Онегина» мы находим набросок строфы, воссоздающей появление Нины на бале; это описание во многом совпадает с аналогичной сценой прозаического отрывка. Ср.:

«В сие время двери в залу отворились, и Вольская вошла. Она была в первом цвете молодости. Правильные черты, большие, черные глаза, живость движений, самая странность наряда, все поневоле привлекало внимание. <...> Вольская ничего не замечала; отвечая криво на общие вопросы, она рассеянно глядела во все стороны...» (VIII, 37—38).

[Смотрите] в залу Нина
входит,
Остановилась у дверей
И взгляд рассеянный
обводит —
Кругом внимательных
гостей —
В волненьи перси —
плечи блещут,
Горит в алмазах голова
Вкруг стана [в्यूются]
и трепещат
Прозрачной сетью кружева...
(VI, 515)

Совершенно по-иному рисуется появление на бале Татьяны в строфах XVIII—XIX, составляющих композиционное единство со следующей, включающей сопоставление ее с Ниной Воронской:

Она была нетороплива
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех... и т. д. (VI, 171)

Татьяна в восьмой главе «Евгения Онегина» и Зинаида Вольская в отрывке «Гости съезжались на дачу...» вообще поставлены в ситуацию, во многом взаимоисключающую: их положение в «свете» противоположно так же, как противоположны их поведение и моральный выбор, который они делают. И вместе с тем перед нами женщины, одинаково не способные вполне принять окружающее их светское общество, его психологию и мораль. В отрывке «Гости съезжались на дачу...» Пушкин как бы примерял ситуацию, которая потом будет положена в основу восьмой главы «Евгения Онегина», к другому, отличному от Татьяны женскому персонажу, даже противоположному ей, но так же, как она, не сумевшему слиться вполне со «светом». Основные контуры этого персонажа сохранены и в тексте последней главы романа (Нина Воронская), обнаруживая таким образом связь между восьмой главой «Евгения Онегина» и незавершенной прозой конца 20-х — начала 30-х годов.

ской; определение последней как «Клеопатры Невы» вполне согласуется с той характеристикой, которую получает Зинаида Вольская, а также восходит к описанию Р. С. в «Альбоме Онегина» («одалишка молодая», «Венера Невы»).

Интересно в этом отношении и дальнейшее развитие образа Зинаиды Вольской по контрасту к Минскому, не готовому, в отличие от нее, на глубокое чувство («Вероятно, если б он мог вообразить бури, его ожидающие, то отказался б от своего торжества, ибо светский человек легко жертвует своими наслаждениями и даже тщеславием лени и благоприличию»; (VIII, 40). По отношению к Зинаиде он ведет себя как «светский человек», предпочитая, как об этом свидетельствуют планы (см. VIII, 554), выгодную женитьбу обременительной связи. Поведение Минского по существу реализует ситуацию, которая — как наиболее вероятное для нее, но не вполне справедливое объяснение поступков Онегина — возникает в сознании Татьяны в восьмой главе «Евгения Онегина»:

... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна...

<

... >
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен,
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь? (VI, 187)

Развивая намеченную в планах, связанных с отрывком «Гости съезжались на дачу...», ситуацию, Пушкин в другом отрывке «светской повести» («На углу маленькой площади...») изображает его героя Валериана Володского, в еще большей степени, чем Минский, снижающего онегинский тип, в момент, когда он уже тяготится той жертвой, на которую ради их любви пошла его возлюбленная Зинаида **. Его реакция на ее поступок прямо вытекает из гипотетически охарактеризованного отношения Минского к любви Вольской в случае, «если б он мог вообразить бури, его ожидающие». Ситуация же, в которую поставлена героиня этого отрывка, отраженно связана с восьмой главой «Евгения Онегина». Можно даже говорить о том, что в отрывке «На углу маленькой площади...» Пушкин в порядке художественного эксперимента поставил его героиню в ситуацию, в которой могла оказаться Татьяна, если бы она согласилась на связь с Онегиным. С другой же стороны, в мотивировку поведения Татьяны в восьмой главе «Евгения Онегина» включается — как одна из тайных пружин его — опасение светского мнения, столь роковым образом предопределившего судьбу героини незавершенной прозы Пушкина:

Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез? ... Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след ...
Да, может быть, боязни тайной,

Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы, слабости случайной...
Всего, что мой Онегин знал... (VI, 182)

Возможно даже, что, определяя характер поведения Татьяны в ее новом столкновении с Онегиным в восьмой главе романа, писавшейся в 1829—1830 годах, Пушкин так или иначе исходил — по противоположности — из сюжетной ситуации задуманной им «светской повести».

Таким образом, взаимопроникновение и взаимное воздействие замыслов незавершенных прозаических произведений Пушкина 1828—1830 годов и последних глав «Евгения Онегина» носят систематический характер и проявляются весьма многообразно. Их изучение позволяет проследить сложную картину творческого процесса Пушкина, в котором работа над различными произведениями взаимно уточняла соотносимые друг с другом замыслы. В частности, работа над незавершенными прозаическими произведениями представляла Пушкину новые возможности в развертывании сюжета, характеристике образов и ситуаций, либо вытекающих из «Евгения Онегина», либо существенно изменяющих и дополняющих его решения, что, по-видимому, оказывало воздействие на кристаллизацию замысла последних глав романа. С другой стороны, художественный опыт «Евгения Онегина» был необходим и для того, чтобы разрешить в пределах прозаического произведения задачи, только пробивавшие себе путь в стихотворном повествовании. Определение генезиса замыслов прозаических произведений Пушкина рубежа 1830-х годов и их положения на периферии «Евгения Онегина» важно для исследования путей формирования художественной прозы Пушкина в соотношении и взаимодействии с его поэзией.

ПОСВЯЩЕНИЕ «ПОЛТАВЫ»

(текст, функция)

Стихотворное посвящение «Полтавы» делалось неоднократно предметом научного внимания. К анализу его прилагали свои усилия такие авторитетные исследователи, как П. Е. Щеголев, М. О. Гершензон, Ю. Н. Тынянов. Однако неизменно речь шла о рассмотрении текста посвящения как одного из решающих свидетельств в занимающей исследователей проблеме «утаенной любви» Пушкина. Отношение посвящения к тексту поэмы, его художественная функция и телеология в единой архитектонике «Полтавы» не привлекали внимания исследователей, захваченных поисками биографических намеков. Именно этот вопрос будет предметом настоящего сообщения.

* * *

Вопрос о том, кому посвящена «Полтава», не безразличен для понимания функции посвящения в общей текстовой структуре поэмы. В этой и только этой связи нам придется обратиться к рассмотрению черного варианта посвящения (вернее, нескольких стихов из черного варианта).

История исследовательской интерпретации этих стихов такова: В 1911 г. П. Е. Щеголев, восприняв общую идею М. О. Гершензона (фактически — А. Незеленова¹) об утаенной, пронесенной через всю жизнь любви Пушкина, оспорил, однако, мнение об адресате этого чувства. Вместо М. А. Голицыной (урожденной Суворовой) он выдвинул кандидатуру Марии Николаевны Раевской (в замужестве — кн. Волконской). Не воспроизводя деталей этого хорошо известного в пушкиноведении шумного спора², отметим лишь, что с точки зрения и

¹ А. Незеленов. Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. СПб., 1882, стр. 151—152; его же. Собр. соч., т. I. СПб., 1903, стр. 177.

² См.: М. О. Гершензон. Северная любовь Пушкина. «Вестник Европы», 1908, январь; его же. Мудрость Пушкина. М., 1919, стр. 155—184; П. Е. Щеголев. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина. Пушкин и его современники, вып. XIV, 1911; М. О. Гершензон. В ответ П. Е. Щеголеву, там же; П. Е. Щеголев. Дополнения к «Разысканиям», там же; ср.: П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, М.—Л., 1931, стр. 150—254.

самого Щеголева, и его оппонентов основным аргументом в системе доказательств являлась зачеркнутая строка в посвящении «Полтавы». П. Е. Щеголев писал: «Вариант «далекая пустыня» находится во второй редакции стихотворения, на листе 70, о которой мы до сих пор и вели речь. Но на 69 об. и 70 листах есть еще, как мы упоминали, и первоначальная редакция. Пушкин набрасывал эту редакцию в момент рождения самого замысла и, следовательно, не думал о том, какой вид получат стихи в печати. И вот тут мы видим уже совершенно определенный эпитет:

Сибири хладная пустыня.

Этот зачеркнутый вариант решает вопрос³.

Однако Гершензон не согласился с «решающим» аргументом Щеголева, указав, что «он приводит только один стих из данного наброска; но этому стиху предшествует другой, который определяет смысл того стиха; именно, написано:

*Что без тебя мир
Сибири хладная-пустыня.*

Пушкин хотел сказать: без тебя мир для меня — пустыня, сибирская пустыня. Только и всего. С устранением этого документального основания, все остальные доводы П. Е. Щеголева в пользу любви Пушкина к М. Н. Волконской падают сами собой⁴. Щеголев в специальном «дополнении» привел полную транскрипцию и фотокопию спорного текста. Однако основной тезис его обороны — утверждение бессвязности чернового текста («затруднительно вычитывать из этих развалин один определенный смысл, и невозможно признать принадлежность этих *tembra disjecta* одному определенному построению»⁵) не вызвал сочувствия текстологов, и мнение Гершензона возобладало. Много лет спустя его повторил Тынянов в статье «Безыменная любовь», дав этим стихам лишь несколько иную, чем Гершензон, интерпретацию: «Таким образом, не для той, которой посвящены стихи, а напротив, для поэта без нее мир — «Сибири хладная пустыня». Здесь совершенно ясное воспоминание о том, кто и когда был защитницей поэта, когда ему грозила Сибирь, без кого мир был бы для него «Сибири хладною пустыней»⁶. Приняло такую последовательность стихов (а это — основной аргумент в пользу гершензоновского осмысления) и академическое собрание сочинений Пушкина (см.: V, стр. 324, подготовка текста

³ Щеголев. Из разысканий... Пушкин и его современники, вып. XIV, стр. 180—181.

⁴ Гершензон. В ответ П. Е. Щеголеву, там же. стр. 196—197.

⁵ Щеголев. Дополнения..., стр. 210.

⁶ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969, стр. 229.

Н. В. Измайлова). Все сказанное заставляет нас еще раз вернуться к текстологическому анализу этих строк.

Анализ рукописи убеждает, что стихи «Сибири хладная пустыня» и «Что без тебя мир» оказались рядом на бумаге случайно и ни в одном синхронном срезе движения пушкинского текста не соседствовали. Попытаемся реконструировать процесс работы Пушкина над интересующим нас текстом на основании того, как он запечатлелся на л. 70 альбома РОПД, ф. 244, оп. 1, № 838 (старый шифр — № 2371 ЛБ.). У Пушкина были уже готовы три строфы (процесс их создания отразился на л. 69). Перевернув страницу альбома поперек, Пушкин в правой ее половине перебелил готовые строфы. Прежде всего был написан эпиграф:

I[have]love this sweet name.

Затем было написано заглавие «Посвящение», которое Пушкин зачеркнул, поставив сверху другое: «Тебе».

Тебе... Но голос Музы темной
Коснется ль слуха твоего?
Поймешь ли ты душою скромной.
Стремленье сердца моего,
Иль посвящение поэта
Как утаенная любовь
Перед тобою без привета
Пройдет, непризнанное вновь?..
Но если ты узнала звуки
Души приверженной тебе,
О думай что во дни разлуки
В моей изменчивой судьбе —

Так, видимо, сложился текст первых трех строф (нижний пласт перебеленного посвящения на л. 70) в сознании поэта, когда он приступил к работе над последней строфой. В это время в мыслях Пушкина была уже определена основная пара рифм: «пустыня — святыня». При этом сформирована была и синтаксическая обойма строфы — «твоя пустыня — моя святыня», что при заданных метре и строфической организации давало уже определенный костяк, который оставалось лишь детализировать. Был написан первый очерк строфы:

Твои следы, твоя пустыня
Твои печали, образ твой
— моя святыня

Далее первый стих начал варьироваться: «Твоя далекая пустыня», «Твоя печальная пустыня», «Твоя суровая пустыня». Затем был резко изменен второй стих: начальное «твои» было зачеркнуто, и стих принял вид:

Печали, слезы <звуки?> речей

Далее все было зачеркнуто и приписано «последний звук», что заставляет полагать, что «речей» было зачеркнуто оши-

бочно (или случайно не восстановлено) и стихи следует читать:

Последний звук твоих речей

или:

Твой образ, звук твоих речей

Видимо, оба эти варианта как в какой-то мере равноценные присутствовали в сознании Пушкина, и он колебался в выборе одного из них еще в момент перебеливания законченной строфы. По крайней мере, рифма второго стиха определилась. Тогда Пушкин, отступая, написал два заключительных стиха:

Сибири хладная пустыня
Единый свет души моей

Интонационно совершенно очевидно, что последний стих должен был быть и завершающим все стихотворение. Однако слово «пустыня» оказалось повторенным дважды, и Пушкин ниже зачеркнутых первых двух и выше третьего и четвертого написал вариант первого стиха:

Что ты одна моя святыня

Строфа рисовалась, видимо, так:

Что ты одна моя святыня,
Твой образ, звук твоих речей,
Сибири хладная пустыня —
Единый свет души моей.

Однако стих «Сибири хладная пустыня» не удовлетворил поэта и подвергся переработкам:

Что без тебя <мне?> свет пустыня

(зачеркнутое «свет» надписано над зачеркнутым же «мир»; при пропуске нечитаемого слова, которое мы условно расшифровываем как «мне», и непонимании того, что стих этот завершался в сознании поэта — словом «пустыня», то есть, если разбирать отдельные слова, а не реконструировать процесс создания текста, то получается текст: «Что без тебя мир», который извлек Гершензон из черновика «Посвящения»).

Далее Пушкин отказался от рифмы «пустыня» для третьего стиха (что означало возвращение к зачеркнутым вариантам первого) и после некоторых колебаний остановился на

Одно сокровище святыня

Строфа была закончена, и Пушкин перебелил ее в следующем виде:

Твоя печальная пустыня
Твой образ звук твоих речей
Одно сокровище святыня
Для сумрачной души моей,

но далее переправил «печальная» на «далекая», «твой образ» на «последний» и «для сумрачной» на «одна любовь», поставил знак окончания текста и дату: «27 окт. 1828 Малинники». Работа завершилась.

Таким образом, мы видим, что стихи «Что без тебя мир» и «Сибири хладная пустыня» не могли стоять рядом, ибо представляют трансформацию одного и того же — третьего — стиха строфы⁷.

Очевидно, что в момент работы над посвящением в сознании Пушкина мелькала Сибирь именно как место пребывания той, кого он зашифровал заглавием «Тебе», одновременно и безусловно прикровенным для читателя и намекающим на реально-интимное содержание текста для автора. Нельзя сомневаться, что конкретным содержанием этого «ты» мог быть лишь образ М. Н. Волконской⁸. Однако, можем ли мы на основании этого строить какие-либо далеко идущие выводы относительно «утаенной любви», станет ясно лишь после анализа места посвящения в поэме.

* * *

Когда читатель получил в руки брошюру «Полтава, поэма Александра Пушкина, Санктпетербург, в типографии департам. народного просвещения, 1829», перед ним была книга, составленная из следующих частей: прозаического предисловия, текста поэмы и примечаний. Структурная разделенность частей была подчеркнута тем, что предисловие имело римскую пагинацию, посвящение было набрано на листах, вообще не нумерованных, а поэма и примечания к ней — пагинацию арабскую. Однако разделенность частей не отменяла, а скорее подчеркивала их взаимную обусловленность и телеологическую связанность.

⁷ Попутно отметим неточности в академическом издании: воспроизведенной там на стр. 324 пятого тома строфы:

[Твоя] печальная пустыня
Последний звук <твоих> [речей]
[Твой ясный образ — мне святыня]
[Благоговею перед ней —]

в стихотворении нет и быть не могло, поскольку приведенные здесь первый и третий стих — разные моменты работы над одним — первым — стихом строфы, а четвертый вообще в рукописи отсутствует: «перед ней» и «Я благоговею» (а не «благоговею») отчетливо представляют собой наброски не связанных между собой различных стихов. На стр. 325 акад. изд. из перебранного текста до десятого стиха воспроизводится верхний пласт правки, а первоначальный текст дается под строкой, но после него — печатный текст воспроизводит нижний слой, а правка не учитывается совсем. Никаких объяснений этому не дано.

⁸ Ср.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, стр. 330—334.

Центральное смысловое ядро составлял, конечно, текст поэмы. К нему, прежде всего, и обратимся. «Полтава» привлекала внимание критиков и исследователей от Белинского до наших дней⁹. Напрасно было бы надеяться прибавить в краткой заметке что-либо существенное к уже сказанному исследователями. Резюмируем лишь некоторые идеи.

«Полтава» создавалась в период, когда проблема историзма с особенной остротой встала в сознании Пушкина¹⁰. Ранний этап историзма в мировоззрении, как свидетельствует духовный опыт Европы и России 1830-х гг., неизбежно включал в себя определенный момент «примирения с действительностью», представления об исторической оправданности и неизбежности объективно сложившегося порядка. С этих позиций протест приравнивался романтическому индивидуализму, игнорированию объективных и внутренне оправданных законов истории. Такие настроения в последекабрьский период, неся одновременно и зародыши нового, значительно более глубокого осмысления жизни, и опасные черты примирения с реальной «рассейской действительностью» (Белинский), с разной степенью глубины захватили широкий круг современников. Даже Лермонтов отдал им кратковременную дань («Три пальмы», «наблюдение принадлежит Ю. Г. Оксману», «Последнее новоселье»).

Пушкин не остался чужд этим настроениям. От известного призыва взглянуть на трагедию 14 декабря «взглядом Шекспира» (XIII, стр. 159) и «Стансов» до седьмой главы «Онегина» и концепции «невмешательства» при оценке политических событий 1830-го года проходит мысль о предпочтении общего частному, истории — человеку, о противопоставлении романтическому индивидуализму погружения в объективную стихию истории.

Специфика позиции Пушкина состояла в том, что в сознании его одновременно подспудно развивалась прямо противоположная тенденция. В период между 1826 и 1829 гг. она, как правило, не выходила на поверхность пушкинского творчества, скрываясь в черновиках и незавершенных замыслах. Между черновым наброском к шестой главе «Евгения Онегина»:

В сраженьи [смелым] быть похвально,
Но кто не смел в наш храбрый век —
Все дерзко бьется, лжет нахально
Герой, будь прежде человек (VI, стр. 411, курс. мой — Ю. Л.)

⁹ Наибольшее значение имеют работы Г. А. Гуковского, В. В. Виноградова, Д. Д. Благого, Н. В. Измайлова, В. М. Жирмунского, М. И. Аронсона и Б. Коплана, см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения, М.—Л., 1966, стр. 386—388.

¹⁰ См.: Б. В. Томашевский. Историзм Пушкина. В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 2. М.—Л., 1961.

и стихами из «Героя»:

Оставь герою сердце! Что же

Он будет без него? Тиран... (III, кн. I, стр. 258)

пролегла цепь размышлений о том, что история оправдывается не только объективностью своих закономерностей, но и прогрессом человечности¹⁴. Эти две противоположные тенденции — историческая и гуманистическая — в период с 1826 по 1829 гг. не получают в творчестве Пушкина синтеза, даже такого трагического, как в «Медном всаднике». Они просто не пересекаются, проявляясь в различных, взаимно не связанных текстах. Но даже в таком, сравнительно еще обособленном своем бытии, они все же сосуществуют в уме поэта, бросают друг на друга ответ и определяют будущую динамику творческой мысли Пушкина.

Сложный и многоуровневый конфликт, определяющий семантическую структуру «Полтавы», проявляется как столкновение «одической» и романтической текстовых организаций (речь должна идти не только о стилистическом, но и о фонологическом столкновении этих структур; к сожалению, из-за соображений места мы вынуждены опустить сопоставление двуслойной фонологической структуры поэмы с нормами поэзии XVIII в. и романтических поэм первой половины 1820-х гг., однако, слух читателей Пушкина эту двойную фонологическую отсылку, конечно, улавливал), в противопоставлении эгоизма Мазепы (в творчестве Пушкина трудно найти другой пример такой однозначно отрицательной оценки персонажа, лишенной даже попытки дать характеристику героя «изнутри»; сопоставить с нею можно лишь хронологически близкую оценку Онегина в VII-й главе романа) и глубинной связи с историческими закономерностями, присущей Петру.

Однако апофеоз истории в поэме заводит Пушкина значительно дальше, чем безусловное осуждение Мазепы, наделенного чертами романтического эгоизма:

Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим;
Что ни единой он обиды
С тех пор как жив не забывал,
Что далеко преступны виды
Старик надменный простирает;
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,

¹⁴ Характерно, что на тот же 1829 г., который отмечен наибольшей остротой размышлений о верховных правах истории над отдельной личностью, приходится и самая смелая формулировка суверенных прав отдельного человека — гимн Дому и домашним богам:

И нас они науке первой учат —
Чтить самого себя (III, кн. I, стр. 193, курс. Пушкина)

Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него (V, стр. 25)

Осуждению подвергаются *все* герои, чьи личные устремления — злодейские или благородные — диктуются не желанием слиться со стихийным движением истории, сделаться, как Петр, ее персонифицированным воплощением, а любовью, ненавистью, — человеческими страстями. Все они — от злодея Мазепы до «как агнец» кроткого Искры — осуждены на забвение. Причем судьей демонстративно избрана История — точка оценки вынесена на сто лет в будущее по отношению ко времени сюжетного действия поэмы. Только отказавшийся от всего личного Петр (ср. противоположное построение характера Петра в «Арапе Петра Великого») сохраняет право на память потомков:

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей?
Их поколение миновалось —
И с ним исчез кровавый след
Усилий, бедствий и побед.
В гражданстве северной державы,
В его воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе (V, стр. 63)

Столкновение человека и истории дано в «Полтаве» в значительно менее сложной, более прямолинейной форме, чем в «Медном всаднике». Конечно, в реальной ткани текста прямолинейность сюжетного конфликта смягчается, поскольку та самая «детализованность» и очеловеченность новеллистической стороны сюжета, которые на уровне общего идейного построения должны были способствовать торжеству историзма, рождали и эстетическую оправданность мира частной жизни.

Уже в «Полтаве» намечен некоторый смысловой треугольник: начало истории, реализуемое как повествование о Петре, начало человеческое, реализуемое как новеллистический сюжет романтической тональности, и суд над ними, произносимый с дистанции века («прошло сто лет»). При этом исторический узел сюжета не включает в себя героев «частного» плана, а «новеллистический» строится с участием исторических персонажей.

В «Медном всаднике» треугольник обращен острием в прошлое — в глубине истории остается лишь эпизод с участием Петра. Соответственно текстуально повторяющаяся формула «прошло сто лет» отнесена не в конец повествования, а делается связкой между историческим и современным. При этом новеллистический узел сюжета, с одной стороны, стро-

ится в подчеркнута антиромантической тональности, ассоциируясь уже не с романтической, а с бытовой поэмой, а, с другой, органически вращается в «историческую» сюжетную линию. Перенесенный на сто лет в будущее, он сам становится историей. Это приводит к тому, что «новеллистический» эпизод совмещается с судом и сам превращается как бы в суд истории над историей.

Такое построение приводит к тому, что, если в «Полтаве» суд истории мыслился как нечто безусловное и однозначное, то в «Медном всаднике» он приобретает сложный, колеблющийся, неоднородный характер.

Посвящение «Полтавы» вносило в текст «другую точку зрения», смягчая антиромантическую прямолинейность «историзма» поэмы. Д. Д. Благой указал, что посвящение вносит в «Полтаву» тон «лирического любовного излияния самого поэта»¹², связывая поэму с противопоставленными ей южными поэмами. Этим исследователь, пожалуй, единственный из всех писавших о «Полтаве», поставил вопрос о необходимости изучения посвящения в контексте проблем поэмы.

Романтическая поэма подразумевала не только определенное построение текста, но и некоторый тип отношения читателя к тексту: читатель должен был верить в интимные связи, существующие или якобы существующие между героем и автором, героиней и миром авторских чувств. Автор тем самым обязывался к некоторому особому поведению, которое позволяло бы в нем распознать романтического поэта. Если личное поведение автора реалистического произведения автономно от создаваемого им текста и, в этом отношении, не контролируется читателем, то романтический поэт интимно связан со своим произведением, и читатель, мифологизируя его личность, следит за нерушимостью этой связи.

Пушкин остро почувствовал эту особенность романтизма в самом начале южного периода и сам активно участвовал в мифологизации своей личности. Так, одновременно с выходом «Кавказского пленника» он подсказывал весьма различным читателям (черновик письма Гнедичу от 29 апреля 1822 г.: «В нем есть стихи моего сердца», письмо Горчакову от октября — ноября 1822 г.: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения») идею сопоставления автора и произведения.

В дальнейшем использование личных писем с целью подтолкнуть читателей к догадкам относительно биографического смысла тех или иных стихов стало для Пушкина южного периода такой же системой, как многозначительные умолчания и пропуски в текстах, имеющие целью не скрыть интимные чувства автора, а привлечь к ним внимание. Рассмотрим

¹² Д. Д. Благой. Цит. соч., стр. 330.

под этим углом зрения эпизод с элегией «Редеет облаков летучая гряда...», привлекавшийся чаще всего для построения догадок об «утаенной любви».

Очевидно, что в Крыму Пушкин был в кого-то влюблен, не менее очевидно, что бесцеремонность Булгарина, опубликовавшего без ведома Пушкина его письмо, раздражила поэта. Но не менее заметно и настойчивое стремление в различных письмах дать пищу для догадок о своих чувствах, намекнуть на тайну и таинственную страсть. Три последних стиха Бестужев напечатал против воли Пушкина, но ведь, если бы Пушкин их не распространял с указанием на то, что их печатать не следует (в письме Бестужеву от 12 января 1824 г. он упрекает издателя «Полярной звезды» за то, что тот «напечатал именно те стихи», о которых Пушкин специально его предупреждал — см. XIII, стр. 84), Бестужев их не имел бы вообще. Да и после того, как Б. В. Томашевский бесспорно установил, что «дева юная» Элегии — Екатерина Раевская¹³, трудно связывать эти стихи не только с «утаенной», но даже вообще со сколь-либо серьезной и длительной любовью (в 1825 г. он писал Вяземскому: «Моя Марина <Мнишек — Ю. Л.> славная баба: настоящая Катерина Орлова» — XIII, стр. 226).

Достаточно знать, что именно о Катерине Раевской сказаны слова: «Одной мыслью этой женщины дорожу я больше, чем мнением всех журналов на свете и всей публики» (XIII, стр. 101), чтобы согласиться с тем, что слова эти не только показатель сильного, хотя и мимолетного чувства, но и свидетельство заботы о мнении «всей публики» и определенном восприятии произведений. Читатель должен верить в безнадежную любовь автора.

Еще более это очевидно относительно «Бахчисарайского фонтана». Пушкин жалуется на то, что Туманский смешивает его с Шаликовым. Но ведь до этого сам он, будучи совсем не высокого мнения об уме своего собеседника и зная о его склонности передавать новости, сообщил, по собственным словам, Туманскому «отрывки из Бахчисарайского фонтана (новой моей поэмы), сказав, что я не желал бы ее напечатать, потому, что многие места относятся к одной женщине, в которую я был очень долго и очень глупо влюблен, и что роль Петрарки мне не по нутру» (XIII, стр. 67). Пушкин знает, что Туманский написал об этом в Петербург, и просит брата Льва принять меры против разглашения этих сведений. Невозможно не увидеть здесь стремление Пушкина к тому, чтобы известие было разглашено, чтобы в Петербурге (общительность брата ему известна, и трудно найти менее подходящую кандидатуру для конфиденциальных поручений) еще до

¹³ См.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1, М.—Л., 1956, стр. 488.

получения поэмы, распространились определенные ожидания и установилась необходимая для восприятия текста биографическая легенда. Цель эта преследуется с необычайной энергией и упорством. Так, Бестужеву, еще не уладив до конца ссоры из-за нескромности в публикации «Элегии», он доверительно сообщает тайну «Бахчисарайского фонтана»: «Недостаток плана не моя вина. Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины» (XIII, стр. 88). Вяземского он уведомляет, что выбросил из поэмы не только то, к чему могла бы придаться цензура, но и «то, чего не хотел выставлять перед публикой» (XIII, стр. 73). Сохранившиеся рукописи, кстати, не подтверждают известия об изъятых интимных местах поэмы — вернее всего, и оно — дань литературной стилизации.

«Евгений Онегин» был произведением нового типа, требовавшим и иного читательского представления о соотношении автора и его текста. Романтический мифологизм начал казаться пошлостью, и Пушкин предпринимает, как в тексте романа, так и за его пределами, энергичные усилия для прозаизации своего облика в глазах читателя. В специальных отступлениях он демонстративно отрицает тождество себя и героя и связь женских персонажей своего творчества с личными интимными переживаниями. Первая глава «Онегина» кончалась двумя демонстративно сближенными утверждениями: в строфе LVI Пушкин подчеркивал «разность» между Онегиным и собой, а строфах LVII — LVIII на вопрос «друзей»:

Кого твой стих боготворил?

отвечал:

И, други, никого, ей богу!

Не следует забывать, что отдельной публикации первой главы «Онегина», где читатель впервые прочел эти стихи, был предпослан в качестве предисловия «Разговор книгопродавца с поэтом», демонстративно знакомящий читателя с изменением отношения автора к своему творчеству.

Посвящение «Полтавы» возрождает оставленную уже поэтом традицию биографических (или псевдобιοграфических) признаний и сгущенной атмосферы интимности, нагнетаемой вокруг текста.

Читатель мог не знать, кто именно скрыт в неназванном адресате посвящения, но то, что поэт вводит его в свои сокровеннейшие и интимные чувства, ему сразу делалось очевидным. Пушкин колебался, какой облик придать своему чувству: определить ли его как «утаенную любовь», то есть любовь, скрытую от адресата чувства, или отвергнутую («без привета пройдет, непризнанное вновь»). Трудно не согласиться с тем, что, если бы дело шло о стихотворном протоколе некоторого реального биографического факта, то колеба-

ние поэта, какая же из этих двух несовместимых ситуаций имела место, выглядела бы странно.

Нельзя не заметить, что поэтические формулы посвящения почти текстуально совпадают со строфами из «Путешествия Онегина», которыми в 1829 г. Пушкин определил свои прошедшие литературные идеалы. Среди «высокопарных мечтаний» своей «весны» он назвал

И гордой девы идеал,
И безыменные страданья (VI, стр. 200)

Невозможно себе представить, чтобы Пушкин, писавший в конце 1829 года эти стихи, 27 октября 1828 г. (дата посвящения) не чувствовал стилистико-эмоционального ореола «кутанной любви» и всей атмосферы тайны и страсти, которыми он окутал вступление в «Полтаву».

У нас нет никаких оснований подозревать Пушкина в рационалистическом конструировании. Дело значительно более сложно: для того, чтобы уравновесить «государственно-исторический» пафос «Полтавы» и придать идее произведения большую художественную емкость, Пушкин чутьем художника почувствовал необходимость в усилении второго, скрытого в глубинах его художественного мышления этих лет, гуманного пафоса. Использование понятного читателю способа — усиления интимной атмосферы вокруг личности автора — здесь давало необходимый корректив тону произведения. Страстный и глубоко личный призыв был необходим в начале поэмы именно потому, что противоречил ее внутренней семантической конструкции и поэтому — дополнял ее.

Пушкин избрал для себя образ женщины, который мог его вдохновить на высокие и проникновенные стихи, — М. Н. Раевской. Выбор, вероятнее всего, не был обусловлен давно стершимися воспоминаниями о счастливых неделях в Крыму, когда Пушкин, возможно, не выделял Марию Николаевну из круга сестер и подруг¹⁴. Иначе обстояло дело в 1828 г., когда

¹⁴ Кроме Элегии, которая, как показал Б. В. Томашевский, к Марии Раевской не относится, свидетельством увлечения ею Пушкина в Крыму обычно считают XXXIII строфу I главы «Евгения Онегина» («Я помню море пред грозю»). Сама М. Н. Волковская в своих воспоминаниях отнюдь не склонна была преувеличивать силы пушкинского чувства (проявляя гораздо большую трезвость и, вероятно, большую осведомленность в этом вопросе, чем исследователи) и писала иронически: «Как поэт, он считал своим долгом быть влюбленным во всех хорошеньких женщин и молодых девушек, с которыми он встречался <...>. В сущности он обожал только свою музу и поэтизировал все, что видел» («Записки кн. М. Н. Волконской», изд. 2-е, 1914, стр. 62). Однако и она, безусловно, относила эпизод XXXIII строфы на свой счет. Между тем, М. Салупере, убедительно сопоставив интересующий нас отрывок из «Онегина» с письмом В. Ф. Вяземской мужу от 11 июля 1824 г., доказала, что возможно и иное толкование. В. Ф. Вяземская писала: «Иногда у меня не хватает храбрости дожидаться девятой волны, когда она слишком быстро приближается, тогда я убегаю от нее, чтобы тут же воротиться. Однажды мы с гр. Воронцовой и Пушки-

у Пушкина были свежи в памяти впечатления от последней встречи, образ М. Н. Волконской возвысился в его глазах благодаря ее героическому поступку, а сам он только что написал прочувствованные стихи на могилу ее сына. В этих условиях поэт мог действительно, работая над текстом посвящения, поверить, что М. Н. Волконская — его единственная и вечная утраченная любовь. Искренность этого поэтического переживания не отменяла того, что в жизни чувства Пушкина могли быть иными и по направленности, и по интенсивности и что сама проекция поэзии на жизнь, с такою силой подсказанная здесь читателю, была сознательным включением в привычное романтическое биографическое мифотворчество. Именно уси-

ным дождались ее, и она окатила нас настолько сильно, что пришлось переодеться» (Остафьевский архив, т. V, вып. II, СПб., 1913, стр. 123, оригинал по-французски). Далее М. Салупере сопоставляет это известие с посланкой Пушкиным какой-то строфы осенью 1824 г. В. Ф. Вяземской («Вот, однако, строфа, которой я Вам обязан», XIII, стр. 532). См.: М. Салупере, Из комментариев к текстам А. С. Пушкина, «Русская филология. Сборник студенческих научных работ», I, Тарту, 1963, стр. 49—50.

Если Элегия относится к Екатерине Раевской, стихи из «Бахчисарайского фонтана»:

Я помню столь же милый взгляд
И красоту еще земную —

к чахоточной Елене Раевской (ср. «Увы! зачем она блистает...», II, кн. I, стр. 143, под черновым текстом стихотворения помета «Юрзуф»; из письма Туманского: «Елена сильно нездорова; она страдает грудью и хотя несколько поправилась теперь, но все еще похожа на умирающую», В. И. Туманский, письма и неизд. стих., 1891, стр. 54). Попытка Ю. Н. Тынянова отнести стихи о «красоте еще земной» к Е. А. Карамзиной поражают натуностью (как, впрочем, и остальные аргументы этой работы), а воспоминания Марии Николаевны о сцене игры с волнами — aberрация памяти, подогнавшей какие-то реальные воспоминания под контуры текста из «Онегина» (ср. слова Стендаля о невозможности для мемуариста отделить подлинные воспоминания от позднейших наслоений: «Я отлично представляю себе спуск, но не хочу скрывать, что через пять или шесть лет после этого я видел гравюру, которая оказалась мне очень похожей, и мое воспоминание — это только гравюра», Стендаль. Анри Брюлар. Собр. соч., т. VI. Л., 1933, стр. 272), то остается лишь несколько текстов неясного адресата, из которых часть, возможно, и навеяна М. Н. Раевской. В целом это все говорит об определенном жизненном материале, из которого Пушкин строил литературно ему необходимый идеал «любви отверженной и вечной», а не о реальной «потаенной любви», столь интригующей исследователей. Бесплезно рассматривать художественный текст как материал для вычитывания биографических подробностей. Это относится и к тексту «поэтического поведения», создаваемого романтическим поэтом из сложного единства поэтических произведений, писем, реальных поступков, дневниковых записей, бытового поведения, перенесенного в жизнь со страниц литературы. Реконструировать на основании этого «текста поведения» внепоэтическую реальность вполне возможно, хотя и достаточно трудно, из-за органического слияния в эпоху романтизма литературы и быта. Однако для такой реконструкции следует анализировать все документальные свидетельства как закодированные сложной системой культурных кодов романтизма и подлежащие дешифровке. Наивное перенесение отдельных строк или «фактов» из контекста определенных семиотических документов в чуждый для них контекст биографического исследования здесь противопоказано.

ние до предела антиромантических тенденций вызывало к жизни частичную реставрацию романтизма «на параллельных рельсах» (это ощущается и в художественной ткани самой «Полтавы», и в цикле стихотворений о поэте, и в проблематике, связанной с образом «беззаконной кометы», и проч.).

Хотя личность адресата посвящения от читателя осталась скрытой, но психологически, видимо, не случайно, что, дополняя «Полтаву» посвящением, Пушкин вызвал перед собой образ, который мог вдохновить на интимные строки и, одновременно, связан был с декабристской проблематикой.

Основная линия «Полтавы» не просто полемически противопоставлена романтизму — Пушкину пришлось вступить в прямой спор с Рылеевым, конечно, не называя имени погибшего поэта. В предисловии к поэме он писал: «Некоторые писатели хотели сделать из него героя свободы, нового Богдана Хмельницкого» (V, стр. 335). Явно полемичен и образ Войнаровского, мельком появляющийся в поэме.

Полемика с Рылеевым (а через него — с декабристским подходом к истории) связана была с определенной этической неловкостью. Однако отказаться от нее Пушкин не мог, не нанося ущерба сущности своей концепции. Это создавало психологическую необходимость отделить идеи от людей и подчеркнуть преклонение перед человеческой стороной подвига. И в этом смысле посвящение давало по отношению к поэме «другую точку зрения», пусть даже скрытую от читателей, но важную автору¹⁵.

Это можно было бы сопоставить с психологической необходимостью для Пушкина дополнить стремление к «шекспировскому взгляду» на драму 14 декабря и историзм «Стансов» декларацией личной приверженности памяти «братьев, друзей, товарищей» в «Послании в Сибирь» и «Арионе». Как обе эти линии творчества второй половины 1820-х гг., не связываясь воедино, сложно дополняли друг друга в целостности личной позиции автора, так посвящение «Полтавы» и ее текст образовывали сложное и противоречивое единство, живущее взаимным напряжением смыслов и эмоций.

* * *

Два соотнесенных стихотворных текста окружены в первой публикации поэмы прозаической рамкой — предисловием и комментарием. Здесь также перед нами определенная дополнительность точек зрения. Предисловие посвящено лишь Петру и Полтавской битве, историческим персонажам, и полностью умалчивает о новеллистическом сюжете поэмы. Исто-

¹⁵ Пушкин задумал диалогически столкнуть и заимствованные у Байрона эпиграфы к посвящению и поэме, однако, в окончательном тексте отказался от этого замысла.

рия предстает здесь в своей теоретической сущности. Примечания также историчны, но комментируют текст поэмы, контрастируя по тону с предисловием в подчеркнуто бытовом, прозаически точном ключе¹⁶.

Сложное сочетание предисловия — посвящения — поэмы — примечаний создавало емкую смысловую ткань, которая значительно упрощается, если рассматривать «Полтаву» изолированно от ее текстового окружения. Местом в этом архитектурном единстве определяется и функция посвящения «Полтавы».

¹⁶ Ср.: Ю. М. Лотман. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). В сб.: Пушкин и его современники. Псков, 1970. (Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 434).

ЕЩЕ РАЗ О «ЗАГАДКЕ» И. П. БЕЛКИНА

«Повести Белкина» А. С. Пушкина, написанные в знаменитую болдинскую осень 1830 года, при всей их видимой простоте, принадлежат к числу наиболее загадочных произведений в русской литературе и дают возможность для самых различных толкований. Среди пушкинистов, в частности, до сих пор не утихает спор о том, кто же такой Иван Петрович Белкин и какова его роль в сюжетно-композиционной организации цикла.

Господствующая традиция рассматривать образ И. П. Белкина в соотношении с мировоззрением самого Пушкина давала возможность появлению диаметрально противоположных, несовместимых гипотез. Белкин становился то «любимым типом» А. С. Пушкина, выразителем «здорового чувства, кротости и смирения», частью самого писателя, который «Белкина в своей душе заключил», то его автопародией; то потаенным последователем Радищева, то непонятым талантливым художником, большим писателем¹.

Подобные крайние суждения субъективны, малодоказательны, так как текст предисловия не дает достаточного материала для бесспорной реконструкции личности и общественной позиции Белкина. Затемненность его характеристики — сознательна. Для Пушкина Белкин был важен не столько как личность с вычлененной социальной характеристикой, сколько как композиционный центр цикла. Предисловие издателя, знакомящее с мнимым автором повестей, нужно Пушкину, чтобы читатель понимал, что существуют разные уровни восприятия жизни.

Вряд ли правы те исследователи, которые считают, что И. П. Белкин — это зашифрованный «талантливый художник», единственный повествователь во всех новеллах. Ведь Белкин только записывал чужие истории, «слышанные им от разных особ». Неубедительна гипотеза, что Белкин является «...большим писателем, умершим молодым человеком, не-

¹ Подобные толкования образа И. П. Белкина даются в статьях А. Григорьева, заметках Ф. М. Достоевского, в работе М. И. Мальцева «Проблемы социально-политических воззрений А. С. Пушкина». Чебоксары, 1960; В. Г. Одинокова «Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века». «Наука», Новосибирск, 1970.

признанным, непонятым и неизвестным, что... все повести созданы поэтическим воображением рассказчика Белкина, который не тождественен героям, от имени которых ведется повествование»².

Белкин И. П. — это лишь особое читательское восприятие, та призма, проходя через которую, объединяются в общую рамку различные стилевые потоки. Присутствие Белкина (а оно важно для всех рассказов цикла) помогает соотнести на равных началах различные контексты (устный сказ рассказчиков, точку зрения героев, авторское начало) с различными типами читательского восприятия.

Исходя из такой предпосылки, попытаемся предложить еще одно объяснение «загадки» Белкина. В тридцатые годы, в пору написания «Повестей Белкина», между Пушкиным и читателями нарушается то взаимопонимание, которое существовало ранее. Возникает несоответствие между возможностями читательского восприятия и пушкинским реалистическим текстом, который не укладывается в привычные для читателя представления.

Пушкин очень тяжело переживал создавшуюся ситуацию. Трагическое раздумье об этом становится темой ряда лирических стихотворений 30-х годов, маленьких трагедий. В восьмой главе романа «Евгений Онегин» (завершенной в 1830-м году в Болдине), подводя итоги очень важному разговору с читателем, поэт высказывает страстное желание найти читателя-друга:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.

Можно предположить, что написанное в это же время предисловие к «Повестям...» от издателя А. П. и сам образ Ивана Петровича Белкина связаны с этим же кругом проблем, которые так волновали писателя. Тогда предисловие получает особый смысл:

Пожилой ненарадовский помещик с его убеждением, что сочинять вообще неприлично, с его ограниченностью, житейским благоразумием, снисходительным отношением к Белкину — представляет тип того массового читательского сознания, которое не понимало и не принимало Пушкина. Реализм повестей, их оригинальность, новаторство воспринимались как «недостаток воображения». Для такого читателя сюжеты повестей — занимательные истории, страсть к которым питали еще фонвизинские Митрофанушка и Скотинин.

Другой тип читательского сознания находит свое воплощение в образе И. П. Белкина. Это прямая противоположность ненарадовскому помещику, который, сравнивая себя с

² В. Г. Одинокоев. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. «Наука», Новосибирск, 1971, стр. 40.

Белкиным, справедливо считал, что «...ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы большею частью друг с другом не сходились».

Контрастность двух типов читательского сознания заключена уже в эпиграфе, который был напечатан на титульном листе прижизненного издания в 1831 году.

Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин. Митрофан по мне. («Недоросль»).

Этот эпиграф, важный для понимания всего цикла, — купированный отрывок из контекста фонвизинской комедии.

Правдин. Так поэтому у тебя слово дурак прилагательное, что оно прилагается к глупому человеку?

Митрофан. И ведомо.

Г-жа Простакова. Каково, мой отец?

Правдин. Нельзя лучше. В грамматике он силен.

Милон. Я думаю, не меньше и в истории.

Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин. Митрофан по мне. Я сам без того глаз не сведу, чтоб выборный не рассказывал мне историй. Мастер, собачий сын! Откуда что берется!

Диалог из «Недоросля», процитированный в качестве эпиграфа, воспринимается сегодня односторонне. В полном тексте комедии разговор Правдина и Милона с г-жой Простаковой и Скотининым служил выявлению противоположности между двумя уровнями культуры. Комическая двуплановость возникает из различного толкования значения слова «история». Для Правдина и Милона «история» — это наука, для Простаковой и Скотинина «история» — это сказки и занимательные байки.

Каждая группа героев имеет свое, как говорит Скотинин «по мне», представление о жизни.

Пушкин оставляет в эпиграфе только одно — митрофановское толкование истории, соответствующее позиции ненародовского помещика. Но ему было важно показать, что существует и правомерен другой подход и осмысление различных жизненных историй, другая возможность читательского восприятия.

И. П. Белкин — идеальный для Пушкина слушатель и читатель. Воспринимая рассказы различных повествователей, он проникает в их подлинную историческую сущность. Сюжеты повестей для него не побасенки, не истории в духе Вральмана, а реальные эпизоды действительной жизни. Белкин хорошо знает русскую действительность, т. к. «в течение двадцати лет извездил всю Россию по всем направлениям»; он демократичен, образован. Пропуская сюжеты повестей через такой тип читательского сознания, Пушкин добивается их

объединения в общую картину жизни России. Образ Белкина возникает как стремление найти понимающего его демократического читателя, активно мыслящего, принимающего новую систему повествования, который за традиционными сюжетами может распознать реальную картину действительности.

Создавая новую реалистическую прозу, Пушкин в «Повестях Белкина» лукаво предлагал читателю такие сюжеты, которые проецировались на известные традиции сентиментально-романтической школы. Однако это приводило большинство читателей к ложному пониманию сюжета повестей в рамках известных канонов. Пушкин же хотел иметь такого реципиента, который бы сумел в рассказанных историях увидеть сложные противоречия действительности, не укладывавшиеся в готовые схемы. Такого читателя в 30-е годы почти еще не существовало. Но мечта о том времени, когда читатель станет подготовленным для понимания новых принципов отражения жизни в литературе, нашла свое отражение в мистифицированном образе И. П. Белкина — читателе-друге, слушателе, способном соединить различные сюжеты воедино, услышанные истории воспринять и осмыслить не как занимательные «сказочки», «анекдотцы», а как высшую правду жизни.

«АПОКАЛИПСИЧЕСКАЯ ПЕСНЬ» А. С. ПУШКИНА

(К спорам о стихотворении «Герой»)

Во время своего первого пребывания в октябре 1830 г. в Болдино Пушкин написал стихотворение «Герой» со знаменитыми «кощунственными», вызвавшими впоследствии немало полемических откликов, стихами: «Тьмы низких истин мне дороже || Нас возвышающий обман...». Стихотворение было датировано «29 сентября 1830 Москва» — вне связи с Болдино. Загадочность «Героя» усиливалась еще письменным предупреждением Пушкина М. П. Погодину: «Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалипсическую песнь. Напечатайте, где хотите, хоть в Ведомостях — но прошу вас и требую именем нашей дружбы — не объявлять никому моего имени»¹. Стихотворение было напечатано в «Телескопе» (1831, № 1) без подписи.

Погодин при повторной публикации «Героя» («Современник», 1837, № 1) пояснил: «Разумеется, никому не нужно припоминать, что число, выставленное Пушкиным под стихотворением, после многозначительного утешься, 29 сентября 1830, есть день прибытия государя императора в Москву во время холеры».

С этим пояснением связан и комментарий Погодина к «Герою» в его известном письме к П. А. Вяземскому от 11 марта 1837 г.: «Судя по некоторым обстоятельствам, да и по словам вашим в письме к Д. В. Давыдову², очень кстати перепечатать его «Героя» теперь в «Современнике» или, если 1-я

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV, АН СССР, М., 1941, стр. 121—122.

² В письме Д. В. Давыдову от 9 февраля 1837 г. П. А. Вяземский, рассказывая о дуэли и смерти Пушкина, внушал мысль о верноподанных чувствах покойного поэта: «Пушкин был душою предан государю. Он любил его по личной благодарности, по влечению чувств, любил характер его. Русское его чувство, царское молодечество» («Русский архив», 1879, кн. 2, вып. 6, стр. 252). Вяземский прибавлял: «Покажи мое письмо Баратынскому, Раевскому, Павлу Войновичу Нащокину и всем тем, которым память Пушкина драгоценна» (там же, стр. 253). Адресат письма установлен М. Светловой: «Кому было написано письмо П. А. Вяземского о кончине Пушкина» («Московский пушкинист», II, «Федерация», М., 1930, стр. 135—162).

книжка уже выходит, — в «Литературных прибавлениях». В этом стихотворении самая тонкая и великая похвала нашему славному царю. Клеветники увидят, какие чувства питал к нему Пушкин, не хотевший однако ж продираться со льстецами»³.

Пушкинскому намеку Погодин придал исключительное значение. Оценка стихотворения была предопределена на многие годы: Белинский в 1838 г. в период своего «примирения с действительностью» в обзоре посмертных публикаций пушкинских произведений выделит «Героя» как стихотворение, выражающее особый смысл, особенный исторический подтекст: «Это стихотворение, кроме своего высокого поэтического достоинства, драгоценно еще и как доказательство благородных истинно русских чувствований Пушкина...»⁴.

Советское литературоведение справедливо объяснило пушкинскую дату «29 сентября 1830 Москва» новыми надеждами поэта на возможность государственных преобразований в России, на милость Николая I к осужденным декабристам. Пушкин не льстил царю, он взывал к его человечности⁵.

«Герой», разумеется, — не «Стансы» («В надежде славы и добра...»). В «Стансах» — дидактический оптимизм поэта, защита нравственных принципов просвещенного монарха, право поэта на союз с просвещенным государственным деятелем, на свое участие в государственных делах.

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

(«Друзьям»)

В «Герое» главная тема стихотворения связана с философией личности, с проблемой «человек и властитель», с конфликтом — действительность и поэзия. В «Стансах» «герой» — понятие конкретизированное, локальное: «То академик, то герой...». В «Герое» оно — всеобъемлющее, проблемное.

Однако философская проблематика «Героя» не исключала возможность поэтического отклика на определенный исторический факт, не скрывала воодушевления поэта, вызванного этим фактом: попытки некоторых исследований противопо-

³ А. С. Пушкин. Соч. и письма, под ред. П. О. Морозова, т. 2. «Провещение», СПб., 1903, стр. 498.

⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, АН СССР, М., 1953, стр. 353.

⁵ См.: Н. В. Фридман. Героический романтизм «последекабрьского» Пушкина (К вопросу о происхождении маленьких трагедий), «Ученые записки» МГУ, вып. 110, кн. 1, М., 1946, стр. 123—129; Б. Томашевский. Пушкин, кн. II. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 256; Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 323; Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), «Советский писатель», М., 1967, стр. 506—507.

ставить «Героя» собственным настроениям Пушкина неубедительны⁶. Суть «Героя» нельзя свести к открытию, пояснению какой-либо одной истины. Для поэта-романтика истинное было ясно, оно рождалось в столкновении искреннего и лицемерного, чувственного и бездушного:

Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.

(«В. Ф. Раевскому», 1822)

Для поэта, вступившего в новую пору творческой зрелости, истинное противоречиво, многозначно. Евангельское изречение, поставленное в эпиграф стихотворения, — «Что есть истина?», — сдерживает от однозначного ответа.

В «Герое» есть истины бесспорные. С них начинается стихотворение: «Да, слава в прихотях вольна...». Знакомое осуждение «суетного света», переменчивых вкусов, молвы.

За новизной бежать смиренно
Народ бессмысленный привык;
Но нам уж то чело священно,
Над коим вспыхнул сей язык

Сравним:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы.
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

(«Поэт», 1827)

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум...

(«Поэту», 1830)

Однако «тематическое» сходство больше говорит об устойчивости, повторяемости мотивов, чем об их неизменности. В «Герое», как и в других пушкинских произведениях, традиционное для поэзии выражено в другом поэтическом стиле

⁶ А. Г. Гукасова, например, ищет иронические оценки в словах Пушкина о Николае, высказанных в письме Вяземскому от 5 ноября 1830 г.: «Каков государь? Молодец! Того и гляди, что наших каторжников простит — дай бог ему здоровья» (А. Г. Гукасова. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. «Просвещение», М., 1973, стр. 61). И. М. Тойбин считает, что стих «Оставь герою сердце!» возник в полемике с Погодиным, писавшем о приезде Николая в холерную Москву: «Родительское сердце не утерпело...» (И. М. Тойбин. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов. — «Пушкин. Исследования и материалы», VI, «Наука», Л., 1969, стр. 40—41). В чем смысл этой «poleмики», сказать трудно. К тому же, «сердце» — в понятии добра, душевности в стихах Пушкина встречается многократно: «Я сохранила взгляд холодный || Простое сердце, ум свободный...» («В тревоге пестрой и бесплодной...», 1832), «Их буква каждая гвоздем || герою сердце пробивает...» («Из Ариостова «Orlando furioso»).

и, следовательно, в другом значении. «Герой» драматизирован, дан в жанре диалогического стихотворения. «Собеседники отнюдь не антагонистичны один другому», — замечает А. Г. Гукасова. Верно. Эстетический же вывод исследователя не бесспорен: «Друг — alter ego автора, и поэтому диалог приобретает характер внутреннего диалога поэта с самим собой»⁷. Не совсем так. «Друг» и «Поэт» эстетически разделены. «Друг» рисует общую картину, он определяет общий тип поведения людей, он видит поприще «избранных» в разных сферах: «На троне, на кровавом поле, || Меж граждан на чреде иной...» (ср. «То академик, то герой», || То мореплаватель, то плотник...»). Друг представляет Поэту мир, тщету человеческую. Поэт противопоставляет суетности жизни осмысленный взгляд, верность своему давнему избраннику: «Все он, все он — пришлец сей бранный...».

Действительно, это «голоса» «двух противоположных мировоззрений»⁸. Они особенным образом воссозданы. «Лирический собеседник», — писал В. В. Виноградов, — в поэзии Пушкина «выступает не только как живая личность, как индивидуальный образ, но и как форма нового субъективного осмысления и размещения образов...»⁹. Давно уже отмечена (П. О. Морозовым и др.) связь «Героя» с незаконченным стихотворением «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824), написанном в жанре исторической баллады. Первые же реплики Поэта в «Герое» отталкиваются от стихов исторической баллады. «Сей ратник, вольности венчанный...» противостоит вводной характеристике «Владыки севера»: «... и жребии земли || В увенчанной главе стесненные лежали, || Чредою выпадали || И миру тихую неволю в дар несли...» Стих из «Героя» («Все он, все он — пришлец сей бранный, || Пред кем смирились цари...» и т. д.) восходит к стихам той же баллады: «Сей всадник, перед кем склонились цари, || Мятужной вольности наследник и убийца...» и т. д.

Однако в «Герое» известные поэтические формулы Пушкина организованы иначе. Метаморфоза знакомого образа оказывается весьма знаменательной. «Сей ратник, вольности венчанный...» звучит проще, утвердительнее, чем стиховые повторы, вызванные романтическим восприятием «посланника providенья»: «Сей всадник...», «Сей хладный кровопийца, || Сей царь, исчезнувший, как сон...». «Тожественной зарисовки» образа Наполеона, которую находил в двух названных произведениях Н. Л. Бродский¹⁰, нет. Ее и не может быть.

Повторяющиеся поэтические приметы, одна и та же свето-

⁷ А. Г. Гукасова. Указ. соч., стр. 61.

⁸ Д. Д. Благой. Указ. соч., 501.

⁹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 89.

¹⁰ Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Учпедгиз, М., 1957, стр. 375.

вая гамма (свет — тьма, тень; заря — угасание)¹¹, используемые поэтом в обрисовке Наполеона, не моделируют один и тот же образ. Стих «То был сей чудный муж...» («Недвижный страж дремал...») перекликается с другим: «Когда ж твой ум он поражает || Своею чудною звездой?» («Герой»); функция эпитета в каждом стихе различна.

Лирическая композиция «Героя» основана на смене точек зрения, образов. Слово Друга — ироническое, свободно использующее норму романтического изображения: «Тогда ль, как с Альпов он взирает || На дно Италии святой; || Тогда ли, как хватает знамя || Иль жезл диктаторский; тогда ль, || Как водит и кругом и вдаль || Войны стремительное пламя...». Все это — прошлое, изведенное. Вопросы Друга риторичны, но не абстрактны. Одна картина, ситуация сменяет другую¹². Поэтическая символика дискредитирует завоевателя, узурпатора. Слава такого героя преходяща, не прочна. Развивается мотив первой строфы. Сравним:

Но нам уж то чело священо,
Над коим вспыхнул сей язык.
И пролетает ряд побед
Над ним одна другой вослед...

Все тот же привлекающий «народ бессмысленный» ореол, развенчание ореола.

Отвечая Другу, Поэт продолжает тот же суд над Наполеоном: «Нет, не у счастья на лоне || Его я вижу, не в бою, || Не зятем кесаря на троне...». В своем отрицании кумира Поэт не останавливается перед самым в недавнем прошлом близким ему романтическим образом:

Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым;
Не та картина предо мною...

Эта картина есть в пушкинском произведении «К морю» (1824) и в еще более раннем «Кавказском пленнике»:

Когда, с глухим сливаясь гулом,
Предтеча бури, гром гремел,
Как часто пленник над аулом
Недвижим на горе сидел!

¹¹ Об этом убедительно писал В. Ходасевич в книге «Поэтическое хозяйство Пушкина», кн. 1, «Мысль», Л., 1924, стр. 24—26.

¹² В. В. Виноградов находил в романтической образности Пушкина «живописно пластические формы предмета, его «позы», его позиции...» (В. В. Виноградов. Указ. соч., стр. 59). М. Цветаева, вспоминая свое восприятие Пушкина, писала, что она «видела — строка за строкой, как умела, по-своему, стихи видела». «Историческому Пушкину своего младенчества я обязана незабвенными видениями» (М. Цветаева. Мой Пушкин. «Советский писатель», М., 1967, стр. 74).

Она была типичной и для других поэтов-романтиков. У Рылеева в «Войнаровском»:

Мазепа горько улыбнулся,
Прилег, безмолвный, на траву
И в плащ широкий завернулся.

В последнем стихе, по словам современника, Пушкин в то время находил «единственное» «совершенное познание сердца человеческого и борение великой души с несчастием!»¹³.

Трагическая картина поэта-романтика не интересует Поэта из «Героя». Он ей предпочитает другую, тоже трагическую: «Одров я вижу длинный строй, || Лежит на каждом труп живой, || клейменный мощно чумою...». Новая картина соотнесена с предшествующими: «Пред кем смирились цари...» — «...чумою, || Царицею болезней...», «...Пришлец сей бранный...» — «Не бранной смертью окружен...», «Он угасает недвижим, || Плащом закрывшись боевым...» — «Нахмурясь, ходит меж одрами || И хладно руку жмет чуме...». Вызов не смертным, а самой смерти, природе, року. Картина, действительно, апокалипсическая; светопреставление. Картина пушкинская, с верой в будущее.

И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость...

Сравним:

Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье
Разбудит бодрость и веселье...
(«Во глубине сибирских руд...»)

Связь обоих отрывков несомненна. К ним тяготеют и другие пушкинские вещи: «Пир во время чумы», «Пророк». В них — одна философия¹⁴. Она еще раз поэтически подчеркнута в другой апокалипсической картине:

...Небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земля слепой.

Апология высшего суда во имя высокой цели, для человечества. Образ Наполеона исчезает, а вместе с ним — и пред-

¹³ «Десятинадцатый век», кн. 1, М., 1872, стр. 369. Письмо П. А. Муханова К. Ф. Рылееву от 13 апреля 1824 г.

¹⁴ Следует также учесть известный факт: несколько строк в стихотворение «Герой» перешло из десятой главы «Евгения Онегина». См., например: А. И. Гербстман. Заметки о «Евгении Онегине». «Ученые записки» Казахского гос. университета. Кафедра русской и зарубежной литературы, вып. 2, Алма-Ата, 1958, стр. 27—29.

метное изображение подвига. Возникает поэтическое философское обобщение, кульминация стихотворения. Ее можно прокомментировать другими пушкинскими образами («небо» — символ «высокого», «земля» — «низкие» толки «толпы»), как это делает Н. В. Фридман. Можно не давать именно таких определений, на чем настаивала А. Г. Гукасова, считая, что «слово небо символизирует не только высокое, но и вечное, и слово земля — не только низкое..., но и временное...»¹⁵. Лирический философский образ перевести на другой язык невозможно без каких-либо потерь, невольных упрощений. Об этом же говорит анализируемое стихотворение, заключительная часть его.

Параллельно выделенной уже кульминации Пушкин дает еще одну, сопоставляя «мечты поэта» с фактами «историка»; включая в текст примечание, ссылку на «Memoires de Bourgiègne», изданные во Франции в 1830 г., в которых опровергалась версия о поведении Наполеона в чумном госпитале. Друг говорит Поэту: «Историк строгий гонит вас!». Явное авторское столкновение «низких истин» и «возвышающего обмана». Конфликт переходит в другую плоскость, в спор об истинности искусства. Конец стихотворения напоминает о главной проблеме, сформулированной эпиграфом: «Что есть истина?». За какую же истину Пушкин?

Композиция стихотворения замкнута и разомкнута: Пушкин не делает выбора, не дает альтернативного решения сложнейшего эстетического вопроса. Правыми могут быть и «историк строгий» и Поэт. В «Герое», в других произведениях Пушкина есть веские голоса в защиту той и другой истины.

С одной стороны:

В глубоком знанье жизни нет —
Я проклял знаний ложный свет,
А слава... луч ее случайный
Неудовим. Мирская честь
Бессмысленна, как сон...

(«Сцена из Фауста», 1825)

«Я сам обманываться рад!»

(«Признание», 1826)

С другой:

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит... (1827)

Мужайся ж, презирай обман;
Стезю правды бодро следуй...

(«Подражания Корану», 1)

¹⁵ А. Г. Гукасова. Указ. соч., стр. 65.

По Пушкину, «низкая истина» и «возвышающий обман» — две вещи в искусстве совместимы: думается, что Н. В. Фридман был неправ, когда видел в «Герое» лишь «воинствующее прославление романтического искусства», «апологию романтического вымысла»¹⁶. Более плодотворен вывод Д. Д. Благого: автор «Героя» лелеял надежду на «возможность синтеза» «поэта и прозаика», «поэта и историка»¹⁷. Последние реплики Поэта и Друга («Оставь герою сердце! Что же || Он будет без него? Тиран...») и «Утешься...») относительно успокоительны, не компромиссны. Концовка «Героя» остается проблемной, с излюбленными пушкинскими «странными сближениями». Таков и финал «Моцарта и Сальери»:

...Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

«Герой» подобен «маленькой трагедии». Стихотворение обрывается на полуслове. По наблюдению Б. П. Городецкого, «этим художественным приемом Пушкин неоднократно пользовался для завершения наиболее значительных произведений»¹⁸.

Недосказанное — тоже проблемное, многозначное, с которым связана настоящая истинность искусства, его философия, его особая сопряженность с действительностью.

Пolemические отклики на «Героя», на парадоксальное сопоставление «низких истин» и «возвышающего обмана» (Н. А. Добролюбов, Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов, В. Я. Брюсов) говорят о значительности эстетической темы пушкинского стихотворения. Ее значение осознавал и М. Горький (см. его аллегорию «О Чижке, который лгал, и о Дятле — любителе истины»). Какие бы литературные споры ни возникали вокруг пушкинского «Героя», вокруг его «истины», остается бесспорной и вечной для искусства пушкинская формула:

И правды пламень благородный.

¹⁶ Н. В. Фридман. Указ. соч., стр. 126.

¹⁷ Д. Д. Благой. Указ. соч., стр. 508.

¹⁸ Б. П. Городецкий. Указ. соч., стр. 407.

ЭЛЕГИЯ П. А. ВЯЗЕМСКОГО «ПЕРВЫЙ СНЕГ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

«Первый снег», безусловно, относится к числу лучших элегий П. А. Вяземского. Широко известна высокая оценка ее в письмах А. С. Пушкина. В апреле 1820 года он просил Вяземского: «Покамест присылай нам своих стихов; они пленительны и оживительны — «Первый снег» — прелесть; «Уныние» — прелестнее»¹. Через три года, обращаясь к Вяземскому с той же просьбой, поэт опять вспомнил о «Первом снеге»: «Первый снег» я читал еще в 20 году и знаю наизусть. Не написал ли ты чего нового?»² Пушкин запоминал наизусть только очень хорошие стихи, память поэта была своеобразным критерием эстетической оценки произведения. Но «Первый снег» Пушкин оценил не только по первому впечатлению, элегия выдержала испытание временем: уже в зрелом творчестве, в конце 1820-х — начале 1830-х годов, поэт вновь и вновь обращался к ней. Как и многие другие любимые произведения, элегия органически «вошла» в творчество Пушкина: в роман «Евгений Онегин» и в лирические стихотворения.

Впервые о «влиянии» Вяземского на Пушкина писал И. Н. Розанов еще в 1915 году. В частности, он указал на то, что отголоски элегии «Первый снег» наблюдаются не только в романе «Евгений Онегин», в главе первой (эпиграф «И жить торопится и чувствовать спешит») и пятой (прямая ссылка на Вяземского). «Состязание» с Вяземским Розанов увидел еще в таких стихах, как «Обвал», «Осень», «Зимнее утро», «Зима». По мнению исследователя, «состязание» представляет «наглядный пример успехов поэзии в ее движении к простоте, искренности и реализму!» В «Осени», по словам Розанова, Пушкин дает Вяземскому «генеральное сражение» и, наконец, «освобождает себя от обаяния «зимних нег» Вяземского: превзошел и успокоился: после 1830 года следов влияния «Первого снега» нам уж у Пушкина не встретилось»³. «Здесь

¹ А. С. Пушкин. ПСС в 10 т., М.—Л., АН СССР, 1951, т. X, стр. 16.

² Там же, стр. 57.

³ И. Н. Розанов. Кн. Вяземский и Пушкин (К вопросу о литературных влияниях). Беседы. Сборник Общества Истории Литературы в Москве. т. 1, М., 1915, стр. 70. Розанов относит стихотворение «Осень» к 1830 г.

мы имеем яркий пример соревнования. Заимствованы многие детали, но все заимствованное исправлено и улучшено»⁴, так окончательный вывод, и, может быть, не стоило бы на нем останавливаться так подробно, если бы, в свою очередь, «следы влияния» Розанова, вольного или невольного, не ощущались во многих работах современных исследователей, особенно посвященных роману «Евгений Онегин». Образы Вяземского в стихах Пушкина обычно не привлекали внимания, но в романе «Евгений Онегин», где есть прямая ссылка на «Первый снег», проблема творческих связей Пушкина и Вяземского уже не могла остаться незамеченной. Большинство исследователей видит в пятой главе романа (строфа третья) чуть ли не пародию на «Первый снег», во всяком случае ирония по поводу «пламенных стихов» Вяземского ни у кого не вызывает сомнения.

Но так ли это? И почему вообще могло случиться, что элегия, написанная в 1819 году, продолжала «жить» в сознании и творчестве Пушкина позднего периода? Мне кажется, было бы нелогичным видеть в поздних стихах Пушкина запоздалую полемику с Вяземским, причем на материале раннего произведения, которым когда-то восторгался поэт. На самом деле все обстояло значительно сложнее, и, чтобы раскрыть своеобразную «жизнь» элегии в творчестве Пушкина, понять эстетическую функцию этого явления, необходимо, прежде всего, обратиться непосредственно к тексту «Первого снега» и попытаться уловить, что именно привлекало в нем Пушкина, вызывая его восторженную оценку, что сближало двух поэтов.

Элегия «Первый снег» писалась долго и трудно. Видимо, тема «Первого снега» волновала Вяземского, властно «притягивала», «не отпускала» в течение нескольких лет, но поэт не сразу смог найти удовлетворявшее его поэтическое воплощение внутренней жизни. Да, впрочем, это было и нелегко на том этапе развития русской поэзии и самого Вяземского, когда элегия была задумана (1816 год). В письме его к А. И. Тургеневу от 5 октября 1816 года есть шутливая, но весьма знаменательная приписка Батюшкова: «Вяземский пишет элегию «Первый снег», которая не доживет до первого пути. Он очень плох. Голова его слабеет и вянет беспрестанно...»⁵. Очевидно, эмоциональный тон традиционной элегии, на который очень точно и не без иронии намекнул Батюшков («голова его слабеет и вянет беспрестанно»), не соответствовал душевному «настрою» творца «Первого снега»; работа не шла, и скоро, 16 октября 1816 года, Вяземский вновь пишет об этом

⁴ Там же.

⁵ Остафьевский архив князей Вяземских. 1. Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1812—1819, СПб, 1899, стр. 55.

Тургеневу: «Вчера отдал я Батюшкову все права на «Первый снег», а сам сижу при оттепели»⁶. Важно, что именно Батюшкову, с его тягой к земному миру, к земным радостям и земной любви, отдал Вяземский «права» на «Первый снег», но «освободиться» ему так и не удалось. Дело, очевидно, не только в том, что Батюшков не воспользовался предоставленными ему «правами» на «Первый снег»: это была тема именно Вяземского, «природного русского поэта», каким он ощущал себя всегда, а в «Первом снеге» особенно.

22 ноября 1819 года, посылая А. И. Тургеневу уже законченную элегию, Вяземский писал: «Тут есть русская краска, чего ни в каких почти стихах наших нет. Русского поэта по физиономии не узнаешь. Вы все не довольно в этом убеждены, а я помню, раз и смеялись надо мною, когда называл себя отличительно русским поэтом, или стихомарателем; тут дело идет не о достоинстве, а о отпечатке, не о сладкоречивости, а о выговоре; не о стройности движений, а о народности некоторых замашек коренных»⁷. Вяземский был искренне удивлен, когда Тургенев, восторженно принявший элегию, сравнил его с Делилем: «Отчего ты думаешь, что я по первому снегу ехал за Делилем? Где у него подобная картина? Я себя называю природным русским поэтом потому, что копаюсь все на своей земле. Более или менее ругаю, хвалю, описываю русское: русскую зиму, чухонский Петербург, петербургское Рождество и пр., и пр.; вот что я пою... Вот, моя милуша, отчего я пойду в потомство с российским гербом на лбу, как вы, мои современники, ни французьте меня. Орловский — фламандской школы, но кто русее его в содержаниях картин?»⁸.

В чем же смысл этой неожиданной полемики? И как проявилось в элегии русское начало, которое так горячо отстаивал Вяземский?

В работах о Вяземском исследователи обычно подчеркивают в элегии великолепное описание русской зимы. В «Первом снеге», пишет Л. Я. Гинзбург, «в условный, отрешенный от повседневной действительности элегический мир внесено национальное начало. Лирическая тема вплетается в подробности описания русской природы:

- Здесь снег, как легкий пух, повис на ели гибкой;
Там, темный изумруд посыпав серебром,
На мрачной сосне он разрисовал узоры.
Рассеялись пары и засверкали горы,
И солнца шар вспылал на своде голубом»⁹.

⁶ Там же, стр. 57—58.

⁷ Там же, стр. 357.

⁸ Письмо от 19 декабря 1819 г., там же, стр. 376—377.

⁹ Л. Я. Гинзбург. П. А. Вяземский. Вступительная статья в кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. Малая серия, изд. 3, М. — Л., «Советский писатель», 1962, стр. 25.

Эти же стихи, «живописующие зимний пейзаж», приводит в своей статье Б. С. Мейлах¹⁰ и другие исследователи. Однако главное не только и не столько в этой действительно замечательной картине зимней природы. Ведь само по себе описание зимы или катанья на коньках еще ничего специфически русского в себе не несет, тем более, что и снег на елях, и коньки — не только в России. Очевидно, секрет обаяния «живительных» стихов Вяземского в другом: картины зимней природы и зимних «забав» оживают и становятся действительно русскими только в контексте всего стихотворения, в котором Вяземскому, как никакому другому поэту до него, удалось передать радость встречи зимы, восприятие зимы как праздника, свойственное, с точки зрения поэта, только душе русского человека. Вяземский действительно в чем-то постиг коренное свойство русского характера, для которого «мороза гнев», «рев непогоды», «вьюги свист» чреватые не смертью, не сном, а жизнью, пробуждением, вызывают душевную бодрость, силу, горячат кровь, как «лучшая весна, как лучшей жизни младость». Неслучайно в начале элегии «нежному баловню полуденной природы» поэт противопоставил «сына пасмурных небес»:

Сын пасмурных небес полуночной страны,
Обыкший к свисту вьюг и реву непогоды,
Приветствую душой и песнью первый снег.

Именно на этом внутренне конфликтном единстве зимнего «хлада» и пробуждающихся жизненных сил (отсюда нарастающее ощущение радости бытия) строится все стихотворение. Только в таком эмоциональном ключе элегии и картины зимней природы приобретают специфически русский «отпечаток»:

Лазурью светлою горят небес вершины;
Блестящей скатертью подернулись долины,
И ярким бисером усеяны поля...

Природа не умирает, но как бы неожиданно, по манию «чудесного жезла», воскресает для новой жизни, искрится и сверкает в зимнем убранстве:

На празднике зимы красуется земля
И нас приветствует живою улыбкой¹¹.

Она сродни русскому человеку, поэтому так естественно движение поэтической мысли от праздника природы к празднику человека:

Волшебницей зимой весь мир преобразован;
Цепями льдыстыми покорный пруд окован
И синим зеркалом сравнялся в берегах.
Забавы о ж и л и...

¹⁰ Б. С. Мейлах. П. А. Вяземский. История русской поэзии, т. 1. Л., «Наука», 1968, стр. 328.

¹¹ Здесь и далее в цитатах разрядка моя.

Именно ожили, как будто вместе с первым снегом пробудились, вырвались какие-то до сих пор дремавшие силы. Они «игр̑ают» и в нетерпении «смельчаков», которые «пренебрегая страх», «по льду свистящему кружатся и скользят», и в напряженной готовности ловчих: «их взор нетерпеливый допрашивает след добычи торопливой», и в обращении к подруге:

Покинем, милый друг, темницы мрачный кров!
Красивый выходец кипящих табунов,
Ревнуня на бегу с крылатоногой ланью,
Топоча хрупкий снег, нас по полю помчит.
Украшен твой наряд лесов сибирских данью,
И соболь на тебе чернеет и блестит.

Интересно, что при всей отвлеченно-абстрактной характеристике «милого друга», о котором сказано:

Презрев мороза гнев и тщетные угрозы,
Румяных щек твоих свежей алеют розы,
И лилия свежей белеет на челе, —

и этот образ, несущий в себе основной конфликт (мороз — и расцвет красоты, молодости, силы), в контексте стихотворения воспринимается как специфически русский. Впоследствии о том же, как всегда емко и просто, скажет Пушкин:

Как дева русская свежа в пыли снегов.

С развитием поэтической мысли внутренняя динамика элегии нарастает. В едином стремительном движении (и внешнем — физическом, и внутреннем — духовном) сливаются человек и природа. В экспрессивных тропах Вяземского — сравнениях, метафорах, эпитетах — подъем душевных сил, восторг, упоение, первое «любви смятенье», и «дума первая», и «первый вздох» не просто неотделимы от искрящегося первого снега, зимней прогулки, вьюги, тесноты и бега саней, но вызваны ими и выражены друг в друге. Создается ощущение необычного душевного подъема, особой остроты и яркости в восприятии жизни, когда все впервые, когда единый миг, кажется, вмещает вечность:

Стеснилось время им в один крылатый миг.
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопится и чувствовать спешит.

Таким образом, «русский дух» в элегии Вяземского не только и не столько в конкретных приметах русской природы и русского быта (эти приметы, безусловно, есть, но не они определяют суть), сколько в праздничности картины зимы, в оживленном, радостно-возбужденном, под влиянием мороза и первого снега, состоянии русского человека. В этом плане поэт противопоставлял себя Хераскову: «Я перечитывал царство зимы «Россиады», — писал он. — Херасков... холоднее

зимы и умел ее заморозить»¹². Вяземскому удалось «разморозить» русскую зиму, показав ее «живительную улыбку». «...У тебя весь стих горит, — писал А. И. Тургенев, — и огнем Аполлона, который владел тобою»¹³.

Наши современники, сравнивая Вяземского с Пушкиным (да еще с поздним!), часто ставят ему в упрек «подчеркнутую красоту образов (например, конь — «красивый выходец кипящих табунов»)»¹⁴. Сам же Пушкин оценил стихи Вяземского по-другому: для него они «пленительны и оживительны»¹⁵.

В элегии действительно немало подлинных поэтических открытий в изображении зимы и душевного состояния человека («жал руку, нежную в самом сопротивлении», снег «сребристой пылью окидывает их», «стеснилось время им в один крылатый миг», «по жизни так скользит горячность молодая, и жить торопится и чувствовать спешит!» и т. д.). Но главное в том, что «роскошный слог» (определение Пушкина) в элегии эстетически оправдан. «Пламенные стихи» (также определение Пушкина), внутренняя динамика поэтических образов, особая экспрессивность лексики, тропов, даже таких, как «красивый выходец кипящих табунов», как это ни странно, и несут в себе тот русский «отпечаток», русский «выговор», выражение наших «замашек коренных», которые отстаивал Вяземский в «Первом снеге», называя себя «природным русским поэтом».

Именно такое «чувство» зимы было близко и Пушкину, ведь не случайно же он запомнил элегию наизусть. Независимо от Вяземского (а может быть, и через него) в радостном восприятии зимы, морозной и снежной (которая, однако, горячит кровь), поэт открывал и в себе и в других одно из удивительных, коренных свойств отличительно русского характера. И в поздней осени Пушкин любил не только «пышное природы увяданье», но «и первые морозы, и отдаленные седой зимы угрозы». В «Евгении Онегине» свойства «русской души» Татьяны также выявляются через отношение к зиме, через зимний пейзаж и зимние забавы:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодною краскою
Любила русскую зиму...

Тот же мотив (правда, в ином эмоциональном ключе) звучит и в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...»:

¹² Письмо к А. И. Тургеневу от 22 ноября 1819 г. См. указанный выше Остафьевский архив князей Вяземских, стр. 357.

¹³ Письмо к Вяземскому от 10 декабря 1819 г. Там же, стр. 369.

¹⁴ Б. С. Мейлах. Указанная выше статья, стр. 329.

¹⁵ См. сноску 1.

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поделуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Этой общностью в понимании национальной психологии, созвучностью эмоционального настроения и объясняется то, что элегия Вяземского «Первый снег» осталась не только в памяти Пушкина, но обрела вторую неповторимую и вечную жизнь в пушкинских строках.

Но при этом важно отметить, что в творчестве Пушкина «живет» не вся элегия, а лишь часть ее, посвященная зиме и первому снегу. У Вяземского есть еще стихи об осени (в начале), о быстротечности жизни, молодости, любви (в финале); однако обе эти темы разработаны поэтом в традиционно-элегическом духе, чуждом Пушкину, у которого своя неповторимая осень и свое, пушкинское, отношение к ней, так же как и к беспрерывному обновлению жизни.

С другой стороны, «Первый снег» «живет» далеко не во всех стихах Пушкина о зиме. В таких, как «Зимний вечер», «Зимняя дорога», написанных в ином эмоциональном ключе и о другом, отголосков Вяземского нет.

Все это еще раз убеждает в том, что своеобразная «жизнь» элегии Вяземского в творчестве Пушкина свидетельствует скорее не о полемике или споре, но о духовной близости поэтов.

Для понимания этого удивительного сотворчества необходимо в каждом конкретном случае выявить ту особую эстетическую функцию, которую выполняют отголоски, «цитаты» и прямые ссылки на Вяземского в структуре пушкинских произведений.

Впервые элегия Вяземского «зазвучала» у Пушкина в романе «Евгений Онегин», первая глава которого открывается эпиграфом из «Первого снега»: «И жить торопится и чувствовать спешит». Этот факт, казалось бы, безусловно и прямо свидетельствует о творческой взаимосвязи и близости двух поэтов (разумеется, в данном, частном случае). Видимо, эмоциональная атмосфера «Первого снега», о которой напоминает и которую приносит в роман стих Вяземского, чем-то помогает Пушкину выявить и углубить характер Онегина, «почувствовать» его внутреннюю жизнь. «Афористическая строка «И жить торопится и чувствовать спешит», — пишет М. И. Гиллельсон, — точно характеризует душевное состояние Онегина в начале романа; в лирическом герое «Первого снега» Пушкин увидел прообраз своего будущего героя. Поэтическая находка Вяземского оказалась как нельзя кстати творцу «Евгения Онегина»: «Первый снег» Вяземского спо-

собствовал кристаллизации замысла романа в стихах»¹⁶. Но интересно, что в первом издании главы (февраль 1825 года) этого эпиграфа не было, он введен только во второе издание (март 1829 года). Очевидно, был необходим какой-то новый важный сдвиг и в восприятии «Первого снега», и в развитии «свободного» романа, чтобы стих Вяземского органично вошел в его поэтическую систему.

Цитату из «Первого снега» находим в IX строфе (главы первой), которая, однако, не вошла в печатный текст произведения:

Нас пыл сердечный рано мучит.
Очаровательный обман,
Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан.
Мы алчем жизнь узнать заране,
Мы узнаем ее в романе,
Мы все узнали, между тем
Не насладились мы ничем.
Природы глас предупреждая,
Мы только счастья вредим,
И поздно, поздно вслед за ним
Летит горячность молодая.
Онегин это испытал,
Зато как женщин он узнал.

Оставляя в стороне решение вопроса, почему Пушкин вместо, казалось бы, готовой строфы поставил три ряда точек, посмотрим, как «живет» в ней цитата Вяземского «горячность молодая». Главная мысль строфы — «Любви нас не природа учит, а Сталь или Шатобриан». Голос природы и, если можно так выразиться, «теоретическое» знание жизни сердца (по романам) — расходятся. Отсюда — невозможность полноты счастья:

Природы глас предупреждая,
Мы только счастья вредим,
И поздно, поздно вслед за ним
Летит горячность молодая.

В контексте Вяземского «горячность молодая» имеет другое эмоциональное наполнение, даже «обратный» смысл. Поэту как раз важно передать «в сердце девственном впервой любви смятенье, и думу первую, и первый вздох», т. е. полноту жизни в «счастливые лета» молодости: «По жизни так скользит горячность молодая, и жить торопится и чувствовать спешит». «Обман бесчеловечный», измены любви, «безжалостные уроки» опыта — все это придет потом, с годами, придет, но не отменит пережитого, ведь «в памяти души живут души утраты».

Значит, образ «горячность молодая» в стихах Пушкина,

¹⁶ М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., «Наука», 1969, стр. 282.

теряя связь с контекстом элегии, во многом утрачивает присущий ему эмоциональный заряд и даже вступает в противоречие с содержанием строфы в целом. Так или иначе, но IX строфа не вошла в печатный текст. В других же строфах романа, как и в стихах Пушкина, «цитаты» Вяземского «живут» другой жизнью, не утрачивая связь с эмоциональным контекстом элегии.

Пушкин трижды изображает в «Евгении Онегине» зиму — в четвертой, пятой и седьмой главах. И что особенно интересно, всякий раз возникает образ первого снега. Видимо, как и Вяземскому, поэту важна и близка та эмоциональная атмосфера, которую несет образ первого снега, повторяющееся, но всегда неожиданное преобразование природы, жизни, человека. Но в романе наблюдается эволюция этой темы.

Первое описание зимы (в четвертой главе) дается в связи с жизнью Онегина (XLII строфа):

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы р о з ы; ¹⁷
На, вот возьми ее скорей!)
Опрятней модного паркета
Блится речка, льдом одета.
Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед,
На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и падает; веселый
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег.

Здесь нет ни одной прямой цитаты из Вяземского, но эмоциональное восприятие зимы и первого снега близко Вяземскому, а описание зимы в чем-то традиционно. Традиционность даже нарочито подчеркнута поэтом («читатель ждет уж рифмы розы») и вызывает его иронию, внутреннее отталкивание. Интонации этой строфы, с одной стороны, важны для восприятия Онегина, с другой — служат предвестником того, что, нося в своей душе праздник русской зимы, Пушкин не останется во власти традиционной разработки темы первого снега.

Об этом свидетельствует следующая, пятая глава романа, открывающаяся описанием зимы. Но зима увидена в ней уже глазами Татьяны и через нее воспринята (а может быть, и по-новому открыта) самим поэтом.

Татьяна, «проснувшись рано», увидела совершенно преображенный наступившей зимой мир (1 строфа):

На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,

¹⁷ Курсив Пушкина.

Сорок веселых на дворе
И мягко усталые горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.

В этот мир естественно и органично входит мир следующей, второй строфы: «Зима!.. Крестьянин торжествуя на дровнях обновляет путь», «кибитка удалая», ямщик, дворовый мальчик... А дальше, в третьей строфе, впервые непосредственно и прямо Пушкин обращается к «Первому снегу» Вяземского:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного немного тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег...

Обычно исследователи видят в этой строфе только полемику с Вяземским, «полемику с поэтом того стиля, который был осужден Пушкиным в образе Онегина и его среды», от каз «от манеры Вяземского, а заодно и Баратынского»¹⁸. Примерно о том же пишет Г. П. Макогоненко: «Внешне Пушкин как бы одобряет стихи Вяземского. Не споря с Вяземским, Пушкин пишет, что тот «роскошным слогом» живописал снег и «все оттенки зимних нег», что в «пламенных стихах» воспел «прогулки тайные в санях». Но «роскошный слог» и «пламенные стихи» на языке Пушкина-реалиста — понятия отрицательные. Это все поэзия, далекая от «нагой простоты», не видящая красоты живой жизни. «Роскошный слог» не способен передать неповторимость русского первого снега»¹⁹.

Но если даже предположить, что Пушкин вспомнил здесь «Первый снег» только с полемической целью, пародируя Вяземского, то нельзя обойти два момента. Во-первых, нет оснований не доверять Пушкину, который пишет: «Он вас пленит, я в том уверен», — и дальше, в конце строфы:

— Но я бороться не намерен
Ни с ним пока мест, ни с тобой,
Певец финляндки молодой!²⁰

Если идти за Пушкиным, верить его словам, то ясно, что поэт не собирался пародировать Вяземского, он по-прежнему лю-

¹⁸ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., ГИХЛ, 1957, стр. 213.

¹⁹ Кн.: И. Медведева. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Г. Макогоненко. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, М., 1971, стр. 157.

²⁰ Слово «бороться» в контексте этой главы можно понимать только как «состязаться», «соревноваться» в избранной теме (изображении «зимних нег»); «бороться» в смысле «отрицать» противоречит содержанию всех предыдущих стихов.

бит и высоко ценит его стихи²¹, прямо отказывается «бороться» с ним, по крайней мере в «Евгении Онегине». Значит, «Первый снег» введен Пушкиным с какой-то иной целью.

Во-вторых, если в третьей строфе (вопреки пушкинским заверениям) все-таки полемика и отрицание Вяземского, то почему она могла возникнуть только в пятой главе, но не раньше — в четвертой — и не позднее — в седьмой, — где также есть описание зимы и первого снега?

К третьей строфе в рукописи имеется примечание: «Первый снег» Вяземского. Красивый выходец и проч. Конец. Баратынский в Финляндии». Возможно, Пушкин хотел, чтобы стихи Вяземского зазвучали в его романе. Однако он отказался от прямого цитирования и, как всегда гениально, в собственных поэтических образах, соответствующих «духу» Вяземского (и конечно, без всякой иронии), оживил на страницах романа элегию Вяземского, воскресил ее эмоциональную атмосферу:

Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег;
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисую в пламенных стихах
Прогулки тайные в саях...

Этот «высокий» мир элегии Вяземского (в третьей строфе) вводится в мир, открывающийся Татьяне (в первой, второй и затем в четвертой строфах), вернее, окружается им. Таким образом оказываются сопоставленными, взаимоотраженными два мира. В мир Татьяны органически вливается мир народной жизни, обыденность, «низкая природа», совершенно недоступные и противостоящие миру Вяземского, высокой поэтичности воспетых им картин природы и «зимних нег». На это противопоставление Пушкин прямо указывает в начале третьей строфы:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут;
Все это низкая природа;
Изящного немного тут...
Другой поэт...

Но дело в том, что Пушкин не только разводит, но и сводит эти миры, обнаруживая в них общее национальное начало. Особое, оживленно-радостное, праздничное восприятие зимы, мороза, первого снега — исконное свойство русского характера — делает по-своему близкими и лирического героя Вяземского, и Татьяну, и торжествующего крестьянина, и принарядившегося ямщика «кибитки.удалой» («в тулупе, в красном кушаке»), и дворового мальчика («шалун уж заморозил пальчик, ему и больно и смечно»).

²¹ Многочисленные доказательства этого есть в письмах Пушкина.

Это общее начало, включающее общность с миром народной жизни, оказывается органически присущим «русской душе» Татьяны и открывается через нее. Татьяне одинаково доступны (сопряжены в ней) и «высокая» поэзия природы, достойная мира элегии Вяземского («Деревья в зимнем серебре», «и мягко устланные горы зимы блистательным ковром. Все ярко, все бело кругом»; «На солнце иней в день морозный, и сани, и зарею поздней сиянье розовых снегов», и мгла «крещенских вечеров»), и поэзия народной жизни, «неизящной» обыденности, еще чуждая миру Вяземского.

Таким образом, национальное начало, верно угаданное Вяземским (поэтому нет надобности его уничтожать), становится у Пушкина подлинно национальным и народным в их внутренней нерасторжимости и утверждается как поэтическое.

Немаловажно и то, что новый эстетический идеал, поэзия «нагой простоты» вводится и утверждается Пушкиным через Татьяну и... через Вяземского. Высокая поэтичность Татьяны бесспорна, уже доказана (вспомним Онегина: «Я выбрал бы другую, когда бы был как ты поэт») и, следовательно, служит верным залогом, чутким барометром и высокой мерой поэтичности того, что живет в ее душе. Только поэту и можно говорить о поэзии «низкой природы» (она «испытана» духовной мерой героини) и поставить ее рядом с поэзией, согретой «вдохновенья богом». Мир Татьяны и мир Вяземского уравнины в «правах» бесспорной поэтичностью того и другого. Поэтому, на мой взгляд, Пушкину важнее было «поднять» Вяземского, чем «снизить», ведь только через сопоставление с подлинно поэтическим можно утвердить новое понимание самой поэтичности.

Наконец, важен и еще один аспект взаимоотражения двух миров. Эмоциональный накал «пламенных стихов» Вяземского, воссозданный в третьей строфе, как бы приглушен в описании зимы «собственно» у Пушкина (в первой, второй и четвертой строфах). Возникающий при сопоставлении строф интонационный конфликт оттеняет неповторимый душевный склад мечтательной героини Пушкина, молчаливой, «как Светлана», а ведь зима увидена ее глазами и нужна здесь для нее²².

Может быть, размышления над элегией Вяземского в пятой главе, в связи с Татьяной, помогли Пушкину решить

²² Пушкин стремился создать внутренне цельный, неповторимый облик Татьяны — об этом свидетельствуют рукописные варианты четвертой строфы. Например, перечисляя, что любила Татьяна, он заменил рукописный вариант стиха «И шум крещенских вечеров» — на «И мглу крещенских вечеров»; поэт «разводит» Татьяну с Ольгой, отвергая в этой же строфе стих «Татьяна и ее сестра».

вопрос и об эпитафии к первой главе — «И жить торопится и чувствовать спешит». Этот эпитафия, сближая Онегина с миром «пламенных восторгов» элегии Вяземского, духовно «разводил» его с Татьяной, образ которой ассоциируется с миром элегий и баллад Жуковского.

Итак, в пятой главе «Евгения Онегина» Пушкин не борется с Вяземским и не иронизирует над ним. Больше того: мир элегии Вяземского эмоционально близок Пушкину, но узок, ограничен в свете открытий, которые делает «поэт действительности» в период работы над романом «Евгений Онегин». Но утверждая новое понимание народности, народной русской души, новый эстетический идеал, новую меру жизни и человека, Пушкин учитывал и творчески осваивал лучшие достижения русской поэзии, к каким, несомненно, всегда относил и элегию Вяземского.

После пятой главы, в которой Пушкин нашел свой особый поворот в разработке темы зимы и первого снега, начинается активная, уже специфическая пушкинская «жизнь» элегии в творчестве поэта, что отчетливо прослеживается уже в седьмой главе романа (XXIX—XXX строфы):

Вот север, тучи нагоняя,
Дохнул, завыл — и вот сама
Идет волшебница зима...

Интересно, что в этом описании зимы Пушкин, кажется, сознательно сближается с Вяземским (чего не было в картине зимы четвертой главы). И дело даже не в общем эмоциональном тоне или отношении к зиме, но в близости, а иногда и в прямом совпадении поэтических образов:

Вяземский: Волшебницей зимой весь мир преобразован.

Пушкин: И вот сама идет волшебница зима.

Вяземский: Цепями льдыстыми покорный пруд окован.

И синим зеркалом сравнялся в берегах.

Пушкин: Берега с недвижною рекою

Сравняла пухлой пеленою.

Вяземский: Сребристой пылью окидывает их.

Пушкин: Морозной пылью подышать.

Общим является и образ «первого снега». Но рядом с этим у Пушкина возникают поэтические образы, абсолютно чуждые Вяземскому и теперь уже, после пятой главы, органически присущие пушкинской картине русской зимы: «волшебница зима» и — «Рады мы проказам матушки зимы»; или:

Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать
И первым снегом с кровли бани
Умыть лицо, плеча и грудь...

Таким образом, в самом движении к Вяземскому как раз и намечается у Пушкина едва уловимый поворот, несущий неповторимо пушкинскую интонацию, пушкинскую народность.

«Мелодия» элегии «Первый снег», «звучащая» в творчестве Пушкина, приобретает особое эстетическое содержание. С одной стороны, возрастает экспрессивность стихов, как бы вбирающих через отдельные образы эмоциональность стихов Вяземского. С другой — возникающий конфликт образов (конфликт традиционно-поэтического и «низкого», «роскошного слога» и «нагой простоты») высвечивает пушкинское начало в развитии лирической темы.

Но, как всегда, у Пушкина резкого столкновения образов не происходит, нет даже прямого цитирования Вяземского, но есть лишь напоминание об элегии в единой системе пушкинских образов, которое будит ассоциации, а через них и в них рождается пушкинская «мелодия» зимы.

Это особенно отчетливо прослеживается в лирике. В стихотворениях «Зима. Что делать нам в деревне...», «Зимнее утро», «Осень» Пушкин как бы вступает в обещанное «соствязание» с Вяземским в изображении «зимних нег»: очевидно, открытия, сделанные поэтом в «Евгении Онегине», сближающие и разводящие его с Вяземским, требовали еще «испытания» лирикой.

В свете изложенного представляется неслучайным то, что такие, казалось бы, разные по теме и лирической интонации стихотворения, как «Зима. Что делать нам в деревне...» и «Зимнее утро» написаны фактически одновременно: первое — 2 ноября 1829 года, второе — 3 ноября того же года. Но «Зима. Что делать нам в деревне...» создавалась все-таки раньше, что тоже интересно.

В этих стихотворениях Пушкин «освобождается» от обаяния первого снега именно как первого. Он как бы «проверяет» себя и вообще русского человека не в исключительных условиях неожиданного и праздничного преобразования природы, но шире — в условиях зимы, а в первом стихотворении, что особенно важно, в условиях бесконечно долгих и скучных деревенских буден. Насколько органична в поэтической системе этого стихотворения «мелодия» Вяземского?

Итак, здесь не первый снег, а зимние деревенские будни, как бы пропущенные через душу художника, рождают поток размышлений и чувств. Характер и движение лирического события обусловлены не внутренним развитием душевной жизни, как во многих других стихотворениях Пушкина, а течением реального времени и связанной с ним сменой впечатлений, временной последовательностью. Зима в деревне: утро, день, вечер (и не просто вечер, а долгий зимний вечер) — определяют собой характер душевных движений, намечают поворот в развитии лирической темы, обуславливают содержательность композиционного членения стихотворения (условного) на три части и даже объем каждой из них: две пер-

вых — утро и день — по шесть стихов и третья — вечер — 35 стихов. Такое «временное» членение эстетически значимо: создается ощущение живого течения времени, удивительный пример соотношения времени реального и поэтического.

Впечатление временной длительности и временного движения усиливает объем стихотворения и его ритмическая организация. В нем 47 стихов — немало для лирических стихотворений Пушкина. Стихотворение написано александрийским стихом, освященным традицией, внутренне упорядоченным. Это шестистопный ямб со смежной рифмой и обязательной цезурой в строго определенном месте — после третьей стопы. Пушкин внешне остается верен метру александрийского стиха — все признаки его есть, но в том-то и дело, что традиционный александрийский стих уже в первой строчке как бы разрушается изнутри: этому способствует и характер поэтических образов (введение будничных, бытовых реалий), и ритмико-синтаксический рисунок:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?...

С первых стихов создается непринужденно-бытовая, разговорная интонация, подчеркивающая свободное движение мысли и чувства. Цезура сохраняется только как намек, и уже в первых стихах, которые создают ритмическую инерцию, произношение не требует остановки на цезуре, но зато появляются две сильнейшие смысловые паузы — рядом, до и после цезуры, так что в дальнейшем мы начинаем следить уже не за цезурой, а за смысловыми паузами. Свободно, неупорядоченно располагаются пиррихии (то на второй, то на третьей, то на пятой стопах). Все это как бы «размывает», разрушает ритм александрийского стиха.

Вообще ритмико-синтаксический строй (система пауз разной длительности, переносы, пиррихии и спондеи, вопросительные и восклицательные предложения, их расположение в стихе, характер, строй и длина) как чуткий барометр реагирует на каждое едва уловимое душевное движение. Сравним непринужденно звучащие вопросительные предложения в начале стихотворения:

... тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?

Три первых предложения — короткие, простые; два последних — распространенные, занимают два с половиной стиха. Они соединены с первыми (и отделены от них) союзом «И»

и заключают в себе уже не столько простейший вопрос, обращенный во вне, сколько внутреннее размышление, душевное движение, подготавливающее дальнейшее развитие поэтической темы.

В следующих шести стихах снова меняется ритмико-синтаксический рисунок. Здесь исчезают переносы, «становятся на место» паузы (и на цезуре и в конце стиха), появляются короткие, отрывистые назывные или неполные предложения (иногда два в одном стихе) или нагнетаются глаголы; исчезает непринужденность, учащается темп речи, подчеркивающий стремительное мелькание — арапники, собаки, кони, зайцы. Так создается впечатление оживления, но скорее физического, чем душевного, что подтверждает и замыкающая эту часть полуироническая фраза-возглас: «Куда как весело!» — которая возвращает к будничному, тоскливому состоянию, к душевной депрессии: «Вот вечер: вьюга воеет; свеча темно горит; стёсняясь сердце ноет;» и т. д. Отсутствие душевного волнения, внутренняя подавленность передается здесь подробным перечислением незначительных простейших движений и действий: «Я книгу закрываю; Беру перо, сижу...» Некоторое лексическое и синтаксическое усложнение вызывает попытка творчества (появляются традиционно-поэтические образы — «муза», «рифма»; усиливается метафоричность речи), но «ко звуку звук нейдет» — и опять простейшие синтаксические конструкции и бытовые реалии: «иду в гостиную; там слышу разговор О близких выборах, о сахарном заводе...» Интересно, что в этой части, передающей душевное состояние в долгие зимние вечера, — больше всего сильнейших пауз; паузы повторяются иногда после каждого слова, создавая почти физическое ощущение того, как долго, тягостно и тоскливо тянется время. И наконец, опять возглас: «Тоска! Так день за днем идет в уединенье!» — возглас, подводящий итог и намечающий перелом в настроении, поворот в лирической интонации, усиленный союзом «НО»:

Но если под вечер в печальное селенье,
Когда за шашками сижу я в уголке...

Весь ритмико-синтаксический строй этих и последующих стихов словно преобразуется вместе с настроением поэта: на смену чрезвычайно упрощенным синтаксическим конструкциям появляется сложное, сильно распространенное восклицательное предложение, охватывающее целых шесть стихов! Эмоциональный подъем усиливается и синтаксическим параллелизмом.

В последних двенадцати стихах нарастающее душевное волнение разрешается рождением нового сильного чувства, близкого к чувству, возникающему под влиянием зимы и первого снега в элегии Вяземского.

Вяземский: Стеснилось время им в один крылатый миг.
Пушкин: Как жизнь, о боже мой, становится полна!

Однако у Пушкина, в отличие от Вяземского, ощущение полноты жизни приходит в результате поэтического освоения всей действительности, включающей не только «высокие», но и будничные ее проявления. Недаром толчком к пробуждению в этом стихотворении становится не волшебная картина преображенного первым снегом мира, а приехавшая «издали в кибитке или в возке Нежданная семья: старушка, две девицы (Две белокурые, две стройные сестрицы)», и лишь потом «подключается» зима. Для Пушкина глубинное, сущностное и высоко поэтическое открывается в обыкновенном. Только на этой разной основе возникает близость Пушкина и Вяземского в понимании русской зимы и русского человека:

Как жизнь, о боже мой, становится полна!
Сначала косвенно-внимательные взоры,
Потом слов несколько, потом и разговоры,
А там и дружный смех, и песни вечерком,
И вальсы резвые, и шепот за столом,
И взоры томные, и ветреные речи,
На узкой лестнице замедленные встречи...

Нарастающий душевный подъем в этих стихах выражается в стремительном перечислении, усиленном повторяющимся союзом И; в эмоционально насыщенной лексике. Но главное, только здесь появляются посвященные традицией высокие поэтические образы («роскошный слог»): «взоры томные», «дэвы» (а раньше: «две девицы, Две белокурые, две стройные сестрицы»), «вальсы резвые». В финале, усиливая его мажорное звучание, возникает и «мелодия» Вяземского в не-повторимо пушкинской обработке:

Вяземский: Презрев мороза гнев и тщетные угрозы,
Румяных щек твоих свежей алеют розы,
И лилия свежей белеет на челе.

Пушкин: И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!

Как дева русская свежа в пыли снегов!

Вяземский: Сребристой пылью окидывает их.

Пушкин: В пыли снегов.

Эту атмосферу высокой традиционности поддерживают и возрожденные здесь поэтом строгие метры традиционного александрийского стиха: синтаксически законченная фраза совпадает со стихом; четко обозначена цезура; нет ломающих ритм пауз и переносов; упорядочено даже место пиррихий — на третьей и пятой стопах (только в предпоследнем стихе пиррихий на второй стопе).

Но на фоне всего стихотворения александрийский стих и традиционные поэтические образы, в том числе и образы

Вяземского, звучат уже не традиционно. В поэтической системе стихотворения возвращается и освящается их классическая чистота, первозданность, что становится фактом эстетически значимым в выражении чувства полноты бытия и безусловной ценности пережитого.

Впрочем, последний стих, подчеркивающий особенность русского характера, выделен тем, что вновь ломается традиционность: он стоит особняком, не рифмуется и, таким образом, неожиданно, не традиционно завершает стихотворение:

Как дева русская свежа в пыли снегов!

Как уже было сказано, «Зимнее утро» неслучайно стоит рядом и после стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?..». Между ними и «Первым снегом» Вяземского улавливается сложная внутренняя связь.

В начале стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?..», как было показано, Пушкин подчеркнуто отталкивается от всякой поэтической традиции, в том числе и от традиции Вяземского. В «Зимнем утре», наоборот, поэт, кажется, с первой строфы вводит нас в мир высоких поэтических образов, в чем-то перекликается с Вяземским, во всяком случае, напоминает о нем и обращением — «друг прелестный» (у Вяземского — «милый друг»), и противопоставлением «Вечор... нынче» (у Вяземского «Вчера... сегодня»), и описанием сверкающей зимней природы, и желанием «предаться» с «другом милым» «бегу нетерпеливого коня», и общим эмоциональным тоном.

Конечно, как всегда у Пушкина, в орбиту высоко поэтического сразу же втягивается обыкновенное, в обыкновенном открывается поэтическое:

Вяземский: Покинем, милый друг, темницы мрачный кров.
Пушкин: Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки...

И все же в «Зимнем утре» удивительна не только поэтизация обыденного. Интересен тот особый, отличный от Вяземского и новый для самого Пушкина, автора стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?..», поворот лирической темы, который осуществляется в пятой строфе.

Обратимся еще раз к началу стихотворения. Знаменитые строчки: «Мороз и солнце: день чудесный!» — и последующие сразу же создают праздничную атмосферу, утверждается пробуждение жизненных сил, подчеркнутое образом зимнего утра и картиной преобразившейся природы. У Вяземского и у Пушкина это ощущение полноты бытия обычно с наибольшей глубиной выражалось в чувстве любви. В чем-то традиционные высокие поэтические образы, обращение к «прелестно-

му другу», «красавице», «звезде севера», катание в санках с «милым другом» и в «Зимнем утре» рождает (особенно по аналогии с «Первым снегом») ожидание подобного разрешения. Но Пушкин, не отрицая его, уже в предпоследней строфе намечает возможность иного решения темы («Приятно думать у лежанки»), которое реализуется в пятой:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

«Бег нетерпеливого коня», открывающиеся просторы бытия переключают «зимнюю» лирическую тему из плана любовного (ожидаемого) в план высоких размышлений о природе и человеке, открывают в традиционной лирической теме возможность нового плана, утверждая безграничность и сопряженность разных начал в духовной жизни человека.

Таким образом, в переключке Пушкина с Вяземским обнаруживаются сложные диалектические отношения: сближение с Вяземским всякий раз помогает Пушкину найти свое неповторимое творческое решение и, значит, увеличивает дистанцию между ними.

Наибольшей остроты эта своеобразная диалектика творческих связей двух поэтов достигает в стихотворении «Осень».

В восьми строчках «Осени» буквально сконцентрированы все «оттенки зимних нег», некогда воспетые Вяземским:

Суровою зимой я более доволен,
Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
Когда под соболем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

III

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих ровных рек!
А зимних праздников блестящие тревоги?...

В каждом из этих стихов наблюдается своеобразное «цитирование» Вяземского, вернее, пушкинская трансформация наиболее экспрессивных образов «Первого снега»:

Вяземский: Как вьюга легкая, их окриленный бег.
Пушкин: Как легкий бег саней с подругой быстр и волен.
Вяземский: И соболь на тебе чернеет и блестит.
Пушкин: Когда под соболем, согрета и свежа...

Сопоставление можно было бы продолжить и дальше, но уже ясно, что своеобразное «подключение» энергии «пламенных

стихов» Вяземского беспредельно насыщает лаконичные пушкинские образы, усиливая их эмоциональный накал. Но дело не только в этом. Традиционные поэтические образы, в частности образы «Первого снега», и здесь помогают «поэту действительности» реализовать свои художественные открытия: у Пушкина рядом, сразу же, без всякого перехода, следуют стихи, невозможные в поэтической системе Вяземского:

Но надо знать и честь; полгода снег да снег,
Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю надоест. Нельзя же целый век
Кататься нам в санях с Армидами младыми,
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

В этих стихах звучит ирония по поводу «зимних нег», но она не отменяет «зимних праздников блестящие тревоги», а как бы освещает их по-новому, допуская и утверждая возможность разного подхода к явлениям, одновременного существования разных оценок в сфере многогранного и диалектического бытия природы и человека.

Итак, подводя итоги, можно сказать, что «жизнь» «Первого снега» в произведениях Пушкина отразила сложное диалектическое отношение поэта к элегии Вяземского; она имеет свою историю, связанную с характером творческих исканий и реалистических открытий Пушкина.

Безусловно то, что элегия «Первый снег» по своему эмоциональному содержанию всегда была близка Пушкину. Поэтому не может быть и речи об «иронии», «одолении» или «победе» Пушкина над Вяземским, тем более в стилистическом плане. Такая победа уже давно была для всех очевидной, и запоздалая «борьба» с «роскошным слогом» Вяземского была бы просто нелепой для Пушкина в конце двадцатых — начале тридцатых годов. Кстати, и «слог» Вяземского к тому времени значительно изменился, да и сам Пушкин, выполняя определенное эстетическое «задание», отнюдь не отвергал, как было показано, освященные традицией высокие поэтические образы.

Но образы «Первого снега», прошедшие через творческое сознание Пушкина, всякий раз вносили уже знакомую читателю, близкую самому поэту, но совершенно преобразованную гением «мелодию», подвижное эстетическое содержание которой открывается лишь в поэтической системе каждого произведения.

«ФОБЛАС» ЛУВЕ ДЕ КУВРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

Тема «Фоблас в творчестве Пушкина» не привлекала внимания исследователей¹. Между тем ее постановка вполне закономерна. Роман Луве де Кувре хранился в библиотеке Пушкина, входил в круг чтения его окружения, имя Фобласа не раз упоминается Пушкиным в поэзии и прозе 1820-х гг., в его творчестве мы встречаем реминисценции из «Фобласа».

Проблема «Пушкин и Луве де Кувре» отнюдь не сводится к анализу прямых упоминаний и реминисценций, она значительно шире. Известно, какую роль сыграла вольнодумная и атеистическая культура Франции конца XVIII в. в формировании вкусов и взглядов Пушкина. Однако вопрос критического усвоения Пушкиным французской литературной традиции конца века изучен не равномерно. Если воздействие легкой поэзии на Пушкина прояснено более или менее полно², то значение «галантной» прозы для творчества поэта выяснено меньше. Между тем знаменитые романы кануна революции 1789 г. «Опасные связи» Шодерло де Лакло и «Фоблас» Луве де Кувре, оказавшие несомненное воздействие на развитие литературы последующих десятилетий, нашли отражение и в некоторых особенностях пушкинской поэтики.

Следы воздействия «Фобласа» на Пушкина можно обнаружить и в характеристике образов «Евгения Онегина», и в постоянно меняющейся трактовке «донжуанизма», и в поэтике стихотворных повестей, построенных на игривом анекдоте («Граф Нулин», «Домик в Коломне»), и в интересе поэта к острой, увлекательной фабуле (оригинальная обработка Пушкиным мотивов «переодетого мужчины» и «добротного разбойника»). Неожиданный отклик «Фоблас» получил и в «Истории Пугачева».

¹ В книге Б. В. Томашевского «Пушкин и Франция» Луве де Кувре упомянут как автор революционного гимна и мемуаров о революции, а «Фоблас» назван при перечислении «галантных» романов конца века. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 142, 193, 321. В дальнейшем: Б. В. Томашевский.

² Б. Томашевский и А. Попов. Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века. — «Пушкинист», т. 2, Пг., 1916; Л. Гроссман. Этюды о Пушкине. Л., 1927. В дальнейшем. Л. Гроссман.

Роман Луве де Кувре «Любовные похождения кавалера Фобласа» (*Les amours du chevalier de Faublas 1787—1790*) — типичное произведение галантного и вольнодумного века, когда авантюрно-приключенческий роман, приобретая оттенок фривольности, отвечающий коммерческому интересу, перемещается из центра на периферию литературы и покидает ранг «высокой» беллетристики. «Фоблас» объединяет, как это часто свойственно массовой литературе, элементы многих жанров: острый сюжет авантюрного романа, вольномыслие философской повести, фривольность «галантной» литературы, стремление к бытовому правдоподобию «плутовского» романа и чувствительность сентиментализма. Дидактическое письмо, историческая повесть, монастырская новелла, исповедь и комедийная сценка сменяют многочисленные приключения. Эклектичность, излишняя фривольность и явная непоследовательность назидательного конца (он создавался уже во время революции, принесшей пуританскую строгость нравов) — все это определило место «Фобласа» в мировой литературе как произведения массовой беллетристики.

Однако «Фоблас» обладает и многими достоинствами, которые выделяют его из ряда «галантных» романов и возвышают над обычным уровнем массовой литературы. Как это часто бывает с произведениями популярной беллетристики, «Фоблас» в чем-то формировал вкусы эпохи, внося в литературу тот элемент новаторства, которому суждено было найти дальнейшее развитие в литературной традиции.

К достоинствам романа прежде всего следует отнести его прогрессивную ориентацию. Хотя накаленная атмосфера кануна революции бросала свой отблеск на все явления жизни, все же недооценивать эту сторону «Фобласа» было бы несправедливо.

Прогрессивное звучание романа отражало политическую позицию его автора. Луве де Кувре (1760—1797) — активный деятель революции, член Конвента, сторонник жирондистов, голосовавший за казнь короля (правда, с оговоркой отсрочки), прославился речью против Робеспьера, в которой были сконцентрированы все обвинения жирондистов, за что он подвергся во время правления якобинцев суровым гонениям³. В его творчестве отразились политические страсти эпохи: он писал сатирические комедии, памфлеты, гимны, мемуары⁴.

«Фоблас» несет на себе печать просветительской идеологии. Роман насыщен крамольными политическими намеками,

³ См.: *Mémoires de Louvet de Couvray, député à la Convention Nationale, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques*, Paris, 1823.

⁴ Б. В. Томашевский, говоря о тех революционных французских поэтах, которые могли бы подразумеваться под «возвышенным галлом» пушкинской «Вольности» и которые, на его взгляд, им не являются, упоминает и о Луве де Кувре. См.: Б. В. Томашевский, стр. 321.

критикой социального неравенства, в нем чувствуется дыхание приближающейся революции. Уже первая страница передает это ощущение. Пятнадцатилетний Фоблас, въезжая в Париж, видит зловещую нищету окраин: «Я думал, что увижу великолепный город, описание которого читал столько раз, но видел лишь <...> бедняков, покрытых лохмотьями, толпу почти оборванных детей <...> страшную нужду <...>. Тогда опыт еще не подсказал мне, что дворцы заслоняют хижины, что роскошь порождает нищету и большое богатство одного влечет за собой крайнюю бедность многих»⁵.

В «Фобласе» обличаются нищета крестьян⁶, судебные порядки⁷, режим тюрем⁸, нравы королевского двора, цензура, в нем звучит предчувствие революции, а позже и прославление ее начала⁹.

Луве де Кувре отдает дань восхищения великим просветителям века. Среди авторов, которыми зачитывается Фоблас, упомянуты Бомарше, Гельвеций, Рейналь, Мабли, Вольтер, Бернарден де Сен-Пьер, «в особенности же Жан-Жак» (146). Отношение к передовой философии приобретает в романе характерологическую функцию: отрицательные персонажи («комические» мужья — маркиз де Б. и граф де Линьоль) панически боятся «философов» и «новых идей», положительные — восхищаются «идеями века». Граф де Линьоль, обнаружив в своем доме «самую опасную, самую отвратительную книгу» (276) («Рассуждение о происхождении неравенства между людьми» — Л. В.), принимает решение сменить всех

⁵ Луве де Кувре. Любовные похождения Кавалера Фобласа. СПб, 1903, стр. 17. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁶ Напр.: «Кто возделывает покинутые поля? Жалкие рабы, подчиненные счастливым, которые в силу несправедливого распределения богатств, наслаждаются праздностью и уважением, привилегиями и богатством, представляя своим вассалам бедность и презрение, труды и налоги» (341).

⁷ Напр.: «Мировой судья, приняв вид члена высшего суда, произнес приговор, не выслушав оправданий. Тучный капрал рассказал ему, в чем было дело, хотя и не знал этого. Солдаты подтвердили его слова, хотя они ничего не видели <...>. Исполнительный секретарь, понимавший немного, но писавший все, скрепил протокол раньше, чем у нас спросили, не можем ли мы сказать что-нибудь в наше оправдание» (260).

⁸ Изображая отчаяние, которое царит в Бастилии, автор восклицал, уповая тогда еще на короля: «О мой король, день, когда ты в своем правосудии разрушишь эти жестокие тюрьмы, будет для твоего народа днем радости» (297). Впоследствии эти строки автор снабдил комментарием: «В июле 1789 г. мои храбрые соотечественники приступом возьмут Бастилию после трехчасовой осады. Можно ли было угадать, что революция пойдет такими быстрыми шагами и дарует нам личную и общественную свободу?».

⁹ Умирая за свободу американцев, дед Софи, Пулосский, предсказывает славное будущее Франции: «...одна из лучших наций Европы просыпается после долгого сна и требует, чтобы ей вернули честь и ее древние права <...> Я вижу в громадной столице, долгое время обесчещенной рабством, целую толпу солдат, которые делаются гражданами, и тысячи граждан, которые делаются солдатами <...> С одного края королевства до другого несется призывный клич, царство тиранов окончено» (115).

слуг: «Когда я вижу в руках моих слуг «Философские мысли» или «Философский словарь» или «Рассуждение о счастье жизни» <...>, я чувствую страх и в собственном доме не считаю себя в безопасности» (276).

Сам Луве де Кувре придавал политическому звучанию «Фобласа» большое значение: «...я надеюсь, что всякий беспристрастный человек признает, что <...> в серьезных частях моего произведения, там, где показывается автор, видна его склонность к философии и, главное, революционные принципы, еще редкие в ту эпоху» (IX). По его мнению, нарисованная им картина упадка нравов французского дворянства накануне революции не была бесполезна и содержала разоблачительный заряд. Подобно Руссо, написавшему в предисловии к «Новой Элоизе»: «Я наблюдал нравы своего времени и выпустил в свет эти письма»¹⁰ (заметим, кстати, что эти слова Шодерло де Лакло поставил эпиграфом к «Опасным связям»), Луве де Кувре написал в предисловии к роману: «О вы, кричащие так громко, измените ваши нравы, я изменю мои картины» (XI).

Однако было бы ошибкой преувеличивать вольнодумство и разоблачительный пафос романа. «Фоблас» — прежде всего увлекательный роман о любовных приключениях, критика в нем не носит глубокого характера, вольнодумство довольно поверхностно, иногда оно принимает черты модного политического фрондерства.

Достоинством «Фобласа» следует считать и попытку вести современную историю на страницы романа. Частные судьбы в «Фобласе» переплетены с историческими, возможность личного счастья героев поставлена в зависимость от решающих исторических столкновений. В «Фобласе» нашли отражение важнейшие события 1760—1780 гг.: первый раздел Польши, борьба польских конфедератов, политика России, пугачевское восстание, борьба американских колоний за независимость.

Хотя исторический эпизод «Фобласа» еще весьма наивен (события даны в духе «готического» романа, без глубокого осмысления), тем не менее сама попытка вести исторический материал современности в роман весьма плодотворна, в ней предвосхищена одна из магистральных линий литературы XIX—XX веков.

Но главное достоинство романа — его исключительная увлекательность. «Фоблас» — образец занимательного и острого сюжета.

Написав в предисловии: «Я часто зевал над романами и боялся быть снотворным как они» (XI), Луве де Кувре, стремясь создать увлекательную фабулу, даже несколько

¹⁰ Жан-Жак Руссо. Юлия или Новая Элоиза. М., 1968, стр. 25.

перегружает роман событиями. Заставив героя похитить из монастыря свою возлюбленную Софи, он затем обрекает Фобласа на бесконечные поиски юной супруги, так как отец Софи прячет ее от «опасного соблазнителя», а страстно влюбленная в него «демоническая красавица» маркиза де Б., посвятившая его в «тайны любви», чинит ему в этих поисках всяческие препятствия. Положение кавалера осложнено еще и тем, что в него влюблена без ума также юная графиня де Линьоль, в дом которой Фобласа вводят в качестве «компаньонки», неожиданно «оказавшейся» прелестным кавалером и вдохновенным «учителем» любви. Роман кончается в полном соответствии с нормами времени назидательной развязкой, наказующей порок. Маркиза де Б. трагически умирает, бесстрашно приняв на себя смертоносный удар шпаги, предназначенной Фобласу. Графиня, которая ждет ребенка от Фобласа и которой грозит заточение в монастырь, бросается в Сену. А сам Фоблас, который нежно любит всех троих, сходит с ума от горя, но не окончательно, вскоре он выздоравливает и начинает добродетельную жизнь.

Искусно используя разнообразные приемы сюжета, разработанные еще в античной, а затем и в позднейшей европейской литературе, Луве де Кувре действительно добивается эффекта «занимательности». Трудно найти сюжетный ход, который не был бы использован в романе. Двойничество, передевания, неузнавания, потерянные и найденные дети, затрудненные и все же осуществленные женитьбы, похищения, привидения, ложные письма, альковные обманы, неожиданное спасение с помощью благородного разбойника мелькают на страницах «Фобласа».

Однако главный композиционный прием, на котором построен роман, импульс всей интриги и движущая сила сюжета — передевание. С этим приемом, уходящим корнями в мифо-поэтическую традицию («ряженье»), распространенном в литературе со времен «паллиаты», издавна связывалась идея мороченья, дурачества, путаницы, которая являлась душой литературной интриги. «Орудие мошенничества — чужой вид, перемена внешности, передевание<...>. Не только обман принимается за правду, но и самая правда в какой-то мере есть обман»⁴¹, — пишет о «паллиате» О. М. Фрейденберг.

В «Фобласе» 28 передеваний. Почти все герои на какое-то время облачаются в чужой наряд. Родители Софи, польские аристократы, вынуждены спасаться, передевшись в крестьян, сама Софи и ее подруга бегут из монастыря в мужском платье, маркиза предстает то в виде изящного виконта, то в военном мундире, то кавалером, мстящим на дуэли за пору-

⁴¹ О. М. Фрейденберг. Происхождение литературной интриги. В сб.: Труды по знаковым системам, 6, Тарту, 1973, стр. 498, 504. В дальнейшем: О. М. Фрейденберг.

ганную честь графу Розамберу, который в свою очередь облачается то в сюртук буржуа, то в наряд врача-шарлатана. Но больше всего переодевается главный герой Фоблас. Юный кавалер в девичьем наряде как две капли воды похож на свою родную сестру Аделаиду, что осложняет переодевание мотивом двойничества. Всякий новый наряд описывается со всей тщательностью, особо выделяется зрительно яркая деталь.

Сама по себе такая сгущенная концентрация сюжетных приемов вовсе не является залогом «увлекательности» и даже может привести к обратному эффекту, но Луве де Кувре настолько владеет искусством неожиданных поворотов, внезапных переходов и умелых «ретардаций», что даже «коммерческие» длинноты и чрезмерная перегруженность событиями не наносят роману большого ущерба.

В «Фобласе» царит стихия театра. Бесчисленные переодевания, розыгрыши, путаницы создают атмосферу, напоминающую «призрачный мир» комедии. Словесные дуэли, остроумные перепалки, игривые намеки, *gerartie vive* (находчивое острое слово) пронизывают ткань романа и роднят его с веселой пьесой. Фривольность ситуаций и диалогов генетически восходит во многом к итальянской комедии XVI в. (Ариосто, Довичи, Макиавелли, Аретино). Но в еще большей степени Луве де Кувре является продолжателем традиции театра Мариво — Бомарше. Как это ни парадоксально, ему ближе не Мариво-романист, а Мариво-комедиограф, создавший тонкую комедию о «причудах» сердца и заменивший традиционных театральных любовников, преодолевающих чисто внешние препятствия, героями, ведущими увлекательную борьбу с собственным сердцем. Но особенно близок ему Бомарше, «волшебник» остроумного диалога, весело высмеявший безнравственность аристократов и внесший в комедию остроту политического подтекста и игривого намека. Луве де Кувре, свидетель блестящего успеха «Женитьбы Фигаро», поставленной на сцене незадолго до появления «Фобласа», усвоил многие достижения Бомарше, в частности, еще больше усилил значение игривого и фривольного подтекста.

Как и Мариво, мастерски использовавший в своих романах приемы театра, Луве де Кувре, сочетая дар романиста и комедиографа¹², «драматизирует» роман, подавляющую часть (около восьмидесяти процентов) текста «Фобласа» составляют диалоги. Без всяких оговорок и предупреждений разрывает Луве де Кувре эпическое повествование чисто комедийными сценками, в которых авторское вмешательство ограни-

¹² Известны три пьесы Луве де Кувре, из которых особенным успехом пользовалась политическая комедия «Парад белых и черных армий» (1789), в которой высмеяны знать и духовенство.

чивается лишь обозначением действующих лиц, «репликами в сторону», «ремарками» и т. д.¹³

«Талант автора ярко выступает в ряде забавных сценок <...>, многие из них представлены исключительно диалогом и кажутся сделанными специально для театра»¹⁴, — писал Гримм в одной из первых рецензий на роман.

Герои романа не только время от времени становятся действующими лицами веселой пьесы, но и выступают умелыми лицедеями.

Самым блестящим актером, превосходящим всех остальных талантом перевоплощения, одаренным подлинной артистичностью, является главный герой романа юный кавалер Фоблас. В его облике стихия театра, безраздельно царящая в романе, находит живое воплощение. 18 раз на протяжении романа Фоблас меняет наряд, всякий раз тут же усваивая повадки, речь, манеры изображаемого лица. Чистая случайность вовлекает Фобласа в игру переодеваний (желая вызвать ревность маркизы, граф Розамбер просит его явиться вместе с ним в Собрание в женском наряде), но многие последующие переодевания оказываются вынужденными, так как перед определенными героями он теперь уже обязан являться в женском облике. Изящество и миловидное лицо героя способствуют его перевоплощениям в юных девушек, 14 раз он переодевается в женский наряд, меняя амазонку на балльное платье, карнавальное домино на обличье мещаночки или на строгий наряд монашенки.

Стремясь создать образ привлекательного «бытового злодея», Луве де Кувре награждает своего героя великодушием, храбростью, добротой, всевозможными рыцарственными свойствами и в отличие от других «литературных Дон Жуанов» делает его неспособным к холодному расчету, осознанной тактике и притворству. «Я никогда не соблазнял, я всегда сам увлекался» (492), — говорит он. Создавая образ, в котором крайняя чувствительность сочетается с необузданной чувственностью, непосредственность эмоций с легкомыслием, Луве де Кувре стремился передать черты национального характера: «Я старался, чтоб Фоблас, легкомысленный и влюб-

¹³ Эти остроумные сценки сопутствуют самым напряженным моментам сюжета. Например, подобная сценка включена в рассказ Фобласа о его первом ужине в доме маркизы де Б. в роли ее новой «приятельницы» м-ль Дюпортайль. На ужине присутствуют супруг маркизы, расположенный поухаживать за новой «приятельницей» жены, и граф Розамбер, знающий тайну переодевания и из ревности шантажирующий маркизу. Каждый герой исполняет свою роль, самая смешная — у «комического» мужа, который от души потешается рассказом Розамбера, не узнавая в нем своей собственной истории: «Знаю, знаю, но это история пресмешная; в ней действует муж, и я уверен, что его провели, как дурака» (27).

¹⁴ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Revue sur les textes originaux*, t. XV, Paris, 1880, p. 37.

чивый как нация, для которой он был создан, имел, так сказать, французский облик. Я хотел, чтобы в нем находили язык, тон и нравы моей родины» (XI).

На протяжении всего романа шестнадцатилетний кавалер влюблен в юную Софи, которую он увозит из монастыря с одной лишь целью — сочетаться с ней законным браком. Мысленно давая ей клятвы верности, влюбчивый кавалер, «друг всех женщин и возлюбленный своей жены» (266), которому, как Керубино, всякая юная особа другого пола кажется совершенным чудом природы, кляня себя за неверность, постоянно ей изменяет. Фоблас в чем-то — воплощение руссоистского сознания. Беспредельная власть сердца, сочетаясь с темпераментом, придает безнравственности героя несколько парадоксальный характер, ставивший в тупик исследователей¹⁵. Автор заставляет своего героя без конца вспоминать о Руссо, цитировать его, сравнивать свои переживания с ощущениями Сен-Пре¹⁶. Жизнь сердца — главное для Фобласа, это для него труд, радость и улада, основное занятие, на котором сконцентрированы все помыслы, то, чем он занимает весь свой досуг. Луве де Кувре считает необходимым подчеркнуть ленивое безделье своего героя. Отвечая на вопрос судьи, чем он занимается, Фоблас говорит: «Очень мало чем, как и большая часть молодых людей моего круга» (184).

Луве де Кувре удалось создать образ, который остался в памяти читателей, пережил свое время, вошел в галерею знаменитых «Дон Жуанов» и наравне с мольеровским героем, Ловласом или Вальмоном стал именем нарицательным.

Однако со временем все, что не укладывалось в «тип», в нарицательное имя, стерлось в памяти, образ Фобласа был переосмыслен, он утратил живые и обаятельные черты, и в представлении последующих поколений его имя стало синонимом удачливого и умелого искателя любовных наслаждений, опытного «дамского угодника».

Прогрессивная политическая ориентация романа, мастерство построения сюжета, остроумие и изящество стиля и, наконец, нетривиальный образ обаятельного «бытового злодея» обеспечили «Фобласу» место, превосходящее общий уровень массовой беллетристики.

¹⁵ Напр., М. Е. Марон в предисловии к «Мемуарам» Луве де Кувре пишет: «...сегодня нас особенно шокирует это смешение чувствительности и чувственности и эта претензия вывести мораль из весьма рискованных сцен». *Mémoires de Louvet avec une introduction par M. E. Maron. Paris, 1862, p. VII.*

¹⁶ Напр.: «...самый красноречивый из писателей описал ваше очарование в бессмертном сочинении. Нужно молчать о вас, потому что невозможно обрисовать вас так же хорошо, как это сделал он» (195), — вспоминает Фоблас о первых моментах близости с Софи. «Все понимают, что здесь речь идет о «Новой Элоизе» (195), — поясняет автор.

Литературная судьба «Фобласа» поначалу напоминала судьбу «Опасных связей»: встреченный шумным успехом, он вскоре был занесен в ранг «безнравственных» произведений и по этой причине не считался достойным серьезного изучения. За исключением нескольких предисловий к роману Луве де Кувре, о «Фобласе» нет никаких работ. В фундаментальных исследованиях французской литературы XVIII века «Фоблас», в лучшем случае, лишь упоминается. В первой половине XIX века не делали различия между «Фобласом» и «Опасными связями», оба романа упоминались рядом, как образцы «галантной» литературы. Однако со второй половины XIX века, когда Бодлер, Жироду, Г. Манн и другие оценили «Опасные связи» как высокое достижение французской прозы, роман Шодерло де Лакло все больше привлекает внимание исследователей, в то же время «Фоблас» остается по-прежнему до удивления мало изученным произведением¹⁷.

Русская судьба романа Луве де Кувре также напоминает судьбу в России «Опасных связей»¹⁸. Разница лишь в том, что больше повезло первому переводу «Фобласа» на русский язык, который был предпринят типографией «И. Крылов с товарищи» и в котором наряду с Александром Левандой и А. И. Клушиным принял участие и сам Крылов¹⁹. Этот перевод, вышедший с 1792 по 1797 год, предпринятый, возможно, и из коммерческих соображений («Фоблас» очень популярен), был весьма удачным и сравнительно точным. Пропущенными оказались фрагменты, содержащие политическую «крамолу» (о восстании Пугачева, войне России с Портой, предсказания французской революции и т. п.), все же рискованные фривольные сценки были сохранены. Переводчикам удалось передать легкость и изящество языка оригинала, живость диалогов и остроумие стиля, что для общего уровня прозаического перевода в России конца XVIII века было немалым достижением. Сильные стороны перевода особенно

¹⁷ О Луве де-Кувре см.: *Mémoires de Louvet de Couvray, député à la Convention nationale, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques*; P. E. Chasle. *Considérations sur la vie et les ouvrages de Louvet*. Paris, 1822; *Les aventures du Chevalier de Faublas, avec une introduction des éditeurs et les notes de V. Thilipon de la Madelaine*, Paris, 1842; *Mémoires de Louvet avec une introduction par M. E. Maron*, Paris, 1862; *Rivers Louvet — Revolutionist and Romance writer*, 1910; *Les romanciers français du XVIII-me siècle. Pléade*, Paris, 1970.

¹⁸ См.: Л. И. Вольперт. Пушкин и Шодерло де Лакло (На пути к «Роману в письмах»). Пушкинский сборник. Псков, 1972.

¹⁹ Приключения Шевалье де Фобласа. Перевод с французского А. Леванды при участии И. А. Крылова и А. И. Клушина. (ч. 1—13, СПб, 1792—1797). Москва.

заметны в сравнении со вторым (анонимным) переводом «Фобласа», вышедшим в 1805 году²⁰.

В преуведомлении к первому переводу давалась весьма высокая оценка «Фобласа»: «Едва появился сей роман на Французском языке, как разлился по всему свету и привлек на себя внимание всех знающих вкус читателей: и в самом деле, легкость слога, заманчивость приключений, очертание живое и резкое различных свойств и нравов доставили ему справедливое уважение читателей»^{20а}.

Однако впоследствии о романе предпочитают не упоминать. Только «Московский Меркурий» за 1803 год, давая перепечатку из «Парижского журнала» об одном французском романе, привел такое замечание: «Сей маленький роман — писанный слогом легким и приятным — есть подражание «Фобласу» <...>, впрочем не надобно равнять его образцу — единственному в своем роде» (курсив журнала — Л. В.)²¹.

Естественно, что роман Луве де Кувре не прошел мимо внимания Пушкина. По-видимому, он познакомился с «Фобласом» уже в лицейские годы. В его библиотеке хранились не только «Фоблас», но и мемуары Луве де Кувре²².

Почти все прямые упоминания Пушкиным «Фобласа» сделаны в «Евгении Онегине», что вполне закономерно: модный французский роман имел резонанс в культурной жизни России начала века и представлял некоторое значение для ге-

²⁰ Жизнь кавалера Фобласа. Соч. Г. Лувета Кувре, Москва, 1805 года. Сравним хотя бы строки о Бастилии в обоих переводах:

Оригинал	Перевод 1792 г.	Перевод 1805 г.
On l'a mille fois écrit, cependant je me vois forcée de l'écrire encore. (11, 77). или строки о первой встрече с Софи:	Тысячу раз писали уже об ней, однако я принужден сделать свое описание. (IX, I).	Тысячу раз было написано, однако принужденным находился еще писать. (IX, 10).
...et pourtant un léger sourir effleura ses lèvres de rose. (1, 31).	Однакож легкая улыбка украсила свежие ее уста. (1, 9).	Но розовые уста ее сделали легкую улыбку. (I, 8).
Moi, dans un transport involontaire, je saluai ma soeur, et j'allais embrasser Sophie. La vieille gouvernante de cette demoiselle, conservant plus de présence d'esprit que moi, m'avertit de ma méprise. (1, 31).	Я ж в невольном восторге поклонился своей сестре и бросился целовать Софию. Старая надзирательница сей девицы, сохраняя более меня присутствие духа, уведомила меня о моей ошибке. (1, 9).	Я в неумышленном замешательстве отклонился сестре своей и хотел поцеловать Софи. Старая надзирательница сей девицы, имея более присутствие духа, нежели я, остерегла меня в моей ошибке. (I, 8).

^{20а} Приключения Шевалье де Фобласа, стр. 1.

²¹ «Московский Меркурий», 1803, ч. II, стр. 139.

²² Vie du Chevalier de Faublas, par Louvet de Coupervay, Paris, 1813. Mémoires de Louvet de Couvray, député à la Convention Nationale, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques. Paris, 1823.

роев «Евгения Онегина» и его читателей. Отдаленная пере-
кликка с романом Луве де Кувре заметна уже в образе само-
го Онегина.

Известно, что герой пушкинского романа в стихах соот-
носим не только с русской действительностью, но и с общеев-
ропейской книжной культурой. В его облике запечатлены
черты многих модных персонажей. Он не только «от жизни»,
но и «от литературы». Таков он и в восприятии Татьяны и
подчас в авторском восприятии: «Что ж он? Ужели подра-
жанье...», «Москвич в гарольдовом плаще, || Чужих причуд
истолкованье», «Или Мельмот — бродяга мрачный. Иль веч-
ный жид, или Корсар ||, Или таинственный Сбогар». В глазах
Татьяны в нем слились «Любовник Юлии Вольмар, || Малек
Адель и де Линар ||, и Вертер, мученик мятежный ||, И беспод-
бный Грандисон...».

Отзвук изображения литературных персонажей замечен и
при обрисовке Онегина как «истинного гения» любовной нау-
ки, своего рода Дон Жуана. «В начале романа Онегин ко-
нечно, законченный Дон Жуан»²³, — писала А. Ахматова.
Как часто бывает в творениях Пушкина, этот образ мозаичен.
Он является «пересечением» многих типологических характе-
ристик. Поэт ориентируется на «донжуанизм» разных типов.
Если холодное искусство притворства и «тактики» («как рано
мог он лицемерить») сближает Онегина с Вальмоном («Опас-
ные связи») и с Ловласом («Кларисса»), то непосредствен-
ность порывов и самозабвенность увлечений («одним дыша,
одно любя, Как он умел забыть себя») скорее вызывали ас-
социацию не с образами романов Лакло и Ричардсона, а с
влюбчивым кавалером Луве де Кувре. К нему с полным
правом могли бы быть отнесены известные строки «Евгения
Онегина»:

Но в чем он истинный был гений,
Что знал он тверже всех наук,
Что было для него измлада
И труд и мука и отрада,
Что занимало целый день
Его тоскующую лень, —
Была наука страсти нежной, (VI, 8)

Не случайно, по-видимому, именно в знаменитых строках
о «донжуанизме» Онегина в первый раз упомянут Фоблас:

Но вы, блаженные мужья,
С ним оставались друзья:
Его ласкал супруг лукавый,
Фобласа давний ученик... (VI, 10)

Фоблас упомянут в шутовой строфе, посвященной «друж-
бе» «обманутых мужей», вполне закономерно. Этой теме в
романе Луве де Кувре отведено значительное место. «Коми-

²³ А. А х м а т о в а. Незданные заметки о Пушкине. «Вопросы литера-
туры», 1970, № 1, стр. 168.

ческие мужья» в «Фобласе» (маркиз де Б. и граф де Линьоль) не только выставлены в смешном свете, но и снабжены нелестной характеристикой: они явные ретрограды, чванливые, тупые и самовлюбленные (маркиз считает себя «тонким физиономистом», а граф — «великим поэтом»). Ко всему прочему маркиз де Б. еще и супруг «лукавый», т. е. «неверный». Такое понимание эпитета «лукавый» помогает раскрыть смысл черновых вариантов строфы:

Но [благородные] мужья
С ним оставались друзья:
И добрый муж и муж лукавый,
С повесой весь прошедший век,
И муж добрейший имя рек... (VI, 224)

В романе Луве де Кувре все эти «комические мужья», обманутые Фобласом, остаются с ним в прекрасных отношениях. Например, маркиз де Б. после дуэли с кавалером снова становится его «лучшим другом». «Превосходный муж всем и каждому твердит, что вы очаровательный малый» (467), — иронически поздравляет Фобласа восхищенный Розамбер. Да и сам циничный насмешник Розамбер в конце романа превращается в «комического мужа», над которым Фоблас невольно сыграл злую шутку, что не мешает им оставаться «лучшими друзьями». Поэтому Фоблас в сознании будущих поколений становится «образцом» отличных отношений с «превосходными» мужьями и их своеобразным «учителем». Заметим, что такую же ассоциацию, как и у Пушкина, вызвал образ Фобласа спустя четыре года и у Мюссе (поэма «Мардош»), только у французского поэта он «учитель» не «блаженных», а «грозных» мужей (см. стр. 106).

В первых главах «Евгения Онегина» можно заметить также отдаленную сюжетную реминисценцию из «Фобласа». Завязка пушкинского романа в стихах перекликается с тем эпизодом «Фобласа», в котором граф Розамбер неожиданно получает известие о том, что «один из его дядей, единственным наследником которого он был, внезапно сильно заболел» (172). Чтобы ухаживать за умирающим, он вынужден отправиться скучать в деревню, как он выражается, «похоронить себя в Нормандии» (172). Его дядя вскоре умирает, оставив ему наследство²⁴.

²⁴ На это сходство указал автору статьи М. П. Алексеев. Возможно, эта реминисценция и не была осознанной, как и в поэме «Руслан и Людмила», когда героиня в садах Черномора принимает решение «отказаться от еды» и «умереть». В «Фобласе» помещенный отцом под строгий домашний арест Фоблас восклицает: «Он заточает меня как преступника <...> Он отнимает у меня Софи <...> Он хочет моей смерти. Хорошо же, я не замедлю исполнить его желание <...> Пусть мне приносят еду, пусть! Я все выброшу из окна <...> Я держался этого твердого решения, пока сильный голод не заставил меня взглянуть на вещи более здраво» (145).

Второе упоминание имени Фобласа в «Евгении Онегине» связано с аспектом круга чтения и «литературной образованности» героев романа. Для иронической характеристики того круга «читателей», которые знают о литературе лишь понаслышке, имена модных книжных персонажей оказываются весьма значимыми. О матери Татьяны в белой рукописи сказано:

Она любила Ричардсона,
Не потому, чтобы прочла,
Не потому, что Грандисона
Она Фобласу предпочла... (VI, 569)

(В окончательном тексте Пушкин заменяет имя Фобласа именем Ловласа.) Определяя круг чтения (или, вернее, литературных «мнений») «кузины Алины», эти герои становятся своеобразным этическим эталоном в оценке персонажей. Выразительное сопоставление имен Грандисона и Фобласа (Ловласа) очерчивало ту пропасть, которая в представлении читательниц эпохи была между идеально-добродетельным героем и «злодеем».

Хотя Грандисон и Фоблас (Ловлас) по нравственным оценкам эпохи герои полярно противоположные, они в то же время лица «одного ряда», знаменитые персонажи «массовой» литературы, о которых все знают хотя бы понаслышке.

Последние упоминания Фобласа в «Евгении Онегине» связаны с проблемой литературного «донжуанизма». В четвертой главе характеристика Онегина обогащается, он выступает в новой для него роли «учителя жизни», на него как бы падает отблеск личности Татьяны. Его поведение теперь отмечено печатью благородства («Не в первый раз он тут явил || Души прямое благородство» (V, 83); «...Но вас || Я не виною: в тот страшный час || Вы поступили благородно» (V, 187). Эпиграф к главе — слова Неккера — «La morale est dans la nature des choses», кроме иронического оттенка, содержал гуманный и оптимистический смысл: человек по природе нравственен.

Меняется Онегин, меняется и оценка литературных персонажей, к которым он был прежде близок; своеобразный ореол, окружающий «науку страсти нежной», развенчан. Новая оценка литературного «донжуанизма» приобретает характерологическую функцию. В черновой рукописи читаем:

Смешон конечно важный модник
Систематический Фоблас. (VI, 337)
Красавиц записной угодник —
Хоть поделом он мучит Вас... (VI, 337)

В другом варианте — «систематический Ловлас» (VI, 337), и дается характеристика, более близкая «живому» Фобласу:

Мне жалок нежный их угодник
Систематический Фоблас. (VI, 337)

Имя Фобласа (Ловласа) получает новый эмоциональный ореол. Эпитеты «смешной», «жалкий», «систематический», «важный модник», «записной угодник» создают явно отрицательную оценку. В дальнейшем появятся «второклассный Дон Жуан» («Езерский») и резкое определение «Романа в письмах»: «Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами» (VIII, I, 52.). (В черновом автографе: «корчить Ловласа» (VIII, I, 576). Развенчание «донжуанизма» — важный момент проблематики и «Графа Нулина», написанного приблизительно одновременно с четвертой главой «Онегина» (1825 г.). В провинциальном Дон Жуане, графе Нулине, любовная авантюра которого исчерпывается комической пощечиной, и следа не осталось от обаяния «бытового злодея».

Пушкин развенчал холодную «науку» наслаждения не только на примере «светских львов» и модных Дон Жуанов. Он обрисовал и расчетливую тактику бездушных кокеток света, противопоставленных живой и естественной Татьяне:

Не говорит она: отложим
Любви мы цену тем умножим
Вернее в сети заведем;
Сперва тщеславие кольным
Надеждой, там недоуменьем
Измучим сердце, а потом
Ревнивым оживим огнем. (VI, 62)

В этих стихах можно заметить и отдаленный отзвук характеристики, которую граф Розамбер в «Фобласе» дает парижским кокеткам: «...они отступают, чтобы заманить, ускоряют свое поражение, чтобы упрочить свою власть, откладывают его, когда они находят нужным придать ему лишнюю цену (...), удерживают возлюбленного кокетством, иногда привлекают его путем непостоянства» (419) («ce sont elles qui savent provoquer par l'étourderie, reculer afin d'attirer, précipiter leur défaite quand il s'agit de l'assurer, la différer lorsqu'il ne faut qu'en augmenter le prix<...> souvent retenir un amant par la coqueterie, le ramener quelquefois par l'inconstance.» (V, 2, p. 68).

Новая оценка «донжуанизма» дана в хлесткой, язвительной и уничтожающей строфе четвертой главы:

Разврат, бывало, хладнокровный
Наукой славился любовной,
Сам о себе везде трубя,
И наслаждаясь не любя.
Но эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времен:
Ловласов обветшала слава
Со славой красных каблуков
И величавых париков. (VI, 75)

Хотя как обобщающий типологический образ назван Ловлас и к нему относится иронически подытоживающее «Ловласов обветшала слава», имя Фобласа в скрытом виде, как «снятая» вторая часть параллели, присутствует и здесь. Множественное число — «Ловласов» — делает фигуру умолчания еще более явной. Однако конкретный выбор из двух имен, возможно, был продиктован «живыми» чертами героев: холодный расчет больше свойственен англичанину Ловласу. Иначе Пушкин назвал бы скорее имя Фобласа, так как «красные каблуки» и «величавые парики» были реалиями французского быта.

Развенчание модного «донжуанизма» характерно не только для «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», но в какой-то степени и для поэмы «Домик в Коломне», в поэтике которой можно также усмотреть общее с «Фобласом». Следы воздействия романа Луве де Кувре представлены здесь, однако, не прямыми упоминаниями, а в форме более завуалированной, в виде своеобразной *сюжетной перелицовки*.

Как известно, со второй половины 1820-ых гг. Пушкина начинает манить «суровая проза». Одна из важнейших задач — овладение техникой острого, динамичного сюжета. Проза должна быть не только ясной, лаконичной, насыщенной мыслью, но и *занимательной*. Никакие достоинства не смогут искупить скуки и вялости повествования, и наоборот: увлекательность заставит забыть многие недостатки. В этом отношении показательен спор Пушкина с Вяземским о романах Загоскина. «Не правда ли, что в *Рославле* нет истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении» (XIV, 214), — спрашивает Вяземский. «...ты оценил в трех строчках совершенно полно, — отвечает Пушкин, — но к которым можно прибавить еще три строчки, *что положения, хотя и натянуты, занимательны, что разговоры, хотя и ложные, живы, и что все можно прочесть с удовольствием*» (курсив Пушкина — Л. В. XIV, 221)²⁵.

Необходимость разработки «механизма» сюжета естественно привела Пушкина к французскому литературному восемнадцатому веку, давшему блестящие образцы построения сюжета и до мелочей разработавшему технику этого искусства. Утратив во втором и третьем десятилетии то первостепенное значение, которое она имела в XVIII веке, оттесненная на второй план английской и немецкой литературой, французская словесность привлекает новый интерес, но на этот раз не столько идейной значимостью, сколько техническими достижениями. «В его (Пушкина — Л. В.) лице русская проза несомненно принимает налет авантюрного

²⁵ Об этом же: «Ты бранишь Милославского, я его похвалил... Конечно в нем многого недостает, но многое и есть: живость, веселость, чего Булгарину и во сне не приснится» (XIV, 61).

рассказа, очищенного только от эксцессов этого жанра высоким вкусом, строгой артистичностью и прекрасной стилистической дисциплиной, пройденной Пушкиным на образцах французской прозы XVIII века», — писал Л. Гроссман²⁶.

«Анекдотический» сюжет, блестяще разработанный французами, творчески перерабатывается русским поэтом и органически включается в сложный сплав пушкинского реализма. Секрет «увлекательности» прозы Пушкина в парадоксальном сочетании «обыденного» (типичного) и «необычного» (исключительного), связанного, как правило, с «анекдотическим» сюжетом. Структура «анекдота» — происшествия единичного, нетривиального, из ряда вон выходящего, объясняет во многом и «неправдоподобие» сюжетных ситуаций и «фантастичность» счастливых развязок «Повестей Белкина». «Анекдот» — в основе сюжета «Дубровского» и «Пиковой дамы».

Однако, прежде чем пройти испытание в «новелле в прозе», анекдотический сюжет под пером Пушкина проходит проверку в «новелле в стихах» («Граф Нулин», «Домик в Коломне»).

Сюжет «Домика в Коломне» мало занимал исследователей. Чаще всего его квалифицировали как «пустяковый» и «незначительный»²⁷. Даже те исследователи, которые уделили сюжету поэмы больше внимания (Б. В. Томашевский, Л. С. Сидяков), интересовались, главным образом, одним аспектом: отражением в «Домике в Коломне» возросшего интереса Пушкина к будничной действительности²⁸.

Однако такой подход нельзя считать исчерпывающим. Сюжет «Домика в Коломне» (так же, как и «Графа Нулина») знаменует важный этап в развитии Пушкина: переход от поэмы к стихотворной повести, к фабульному повествованию. Анекдот, положенный в основу новеллы, сам по себе действительно незначителен, но факт введения его в сюжет весьма примечателен. Происходит то «смещение <...> не в основных, не в крупных отличительных чертах жанра, а во второстепенных»²⁹, которое, по мнению Ю. Тынянова, является условием изменения жанра. Анекдот представляет поэту удобный материал для разработки острой, динамичной фабулы, — отличительной особенности новеллы.

Фривольный сюжет, антиаскетизм и сам характер «веселости» роднят «Домик в Коломне», одну из самых «русских»

²⁶ Л. Гроссман; стр. 74.

²⁷ «Сюжет дан нарочито пустяковый» (Б. Томашевский. Пушкин. АН СССР, II, М. — Л., 1961, стр. 394), «...повесть «Домик в Коломне» была случайным и превходящим тематическим рисунком». (М. Л. Гофман. История создания и текста «Домика в Коломне» Пг., 1922, стр. 77).

²⁸ См.: Л. С. Сидяков. Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х гг. Пушкинский сборник. Псков, 1968, стр. 13.

пушкинских поэм, с французской «галантной» литературой. Однако в этой связи есть и важное промежуточное звено: европейская шутовская романтическая поэма. «Своим «Домиком в Коломне» Пушкин хотел усвоить русской поэзии тот род шутовской романтической поэмы, который в те годы имел особенный успех в Англии и во Франции», — писал В. Брюсов²⁹. Введенный в моду Байроном («Беппо», 1818) и нашедший дальнейшее развитие в творчестве А. де Мюссе («Мардош», 1829 и «Намуна», 1832) этот жанр генетически также восходил к французской традиции. Не случайно Мюссе в «Мардош» упоминает Кребийона-Сына и Луве де Кувре («Так нас учил Жиль Блаз и младший Кребийон и господин Фоблас»³¹), а Байрон в «Дневниках» цитирует «Опасные связи» Шодерло де Лакло³².

Пушкин осознавал поэму Байрона «Беппо» как один из истоков своей поэзии: по его определению, первая глава «Евгения Онегина» «напоминает *«Беппо»*, шуточное произведение мрачного Байрона» (VI, 638), а «Граф Нулин» — «повесть вроде *«Верро»*» (XIII, 266). В этот ряд можно было бы включить и «Домик в Коломне»: «Если в «Евгении Онегине» Пушкин до известной степени подражал «Дон Жуану», то для «Домика в Коломне» он имел перед собой как образцы «Беппо» Байрона и «Намуну» Мюссе³³. Хотя Брюсов и ошибается, назвав в качестве образца «Намуну» (эта поэма написана на два года позже «Домика в Коломне»), в одном он прав: обе поэмы имеют общий источник — «Беппо».

Сам Пушкин упоминает другую поэму Мюссе — «Мардош», которую он прочел незадолго до создания «Домика в Коломне». Мюссе ему близок стремлением «схватить» тон шутовских поэм Байрона. Пушкин, как никто другой, способен оценить сложность задачи: «А в повести *Mar doche* Мюссе первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что *вовсе не шутка*» (XI, 176).

«Беппо», «Мардош», «Намуна», «Граф Нулин», «Домик в Коломне», хотя и построены на «фривольном» анекдоте, по сути дела — произведения не столь уж «шуточные». Не только дух иронии и антискетизма, борьба с «критиками», модными литературными школами, но и сознательное пародирование «высоких» жанров, образов и мотивов, делают эти про-

²⁹ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 7. В дальнейшем: Ю. Тынянов.

³⁰ В. Брюсов. «Домик в Коломне». В кн.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений под редакцией Венгерова, т. 3, стр. 89. В дальнейшем: В. Брюсов.

³¹ Альфред де Мюссе. Избранные сочинения в двух томах. М., т. I, 1957, стр. 97. В дальнейшем: А. де Мюссе.

³² Байрон. Дневники. Письма. АН СССР, М., 1963, стр. 371.

³³ В. Брюсов, стр. 89.

изведения емкими и значительными. Во всех них есть скрытый пародийный план. Так, можно предположить, что «Беппо» — шуточная перелицовка «Одиссеи» с «новой» Пенелопой, «новым» Одиссеем и «женихом»³⁴, в «Мардош» скрытая аллюзия ведет к Рабле, из которого взят эпитафия³⁵, в «Намуна» высмеивается литературный «донжуанизм». В «Графе Нулине», как известно, пародируется «Обесчещенная Лукреция» Шекспира. «Так глубоко запрятаны пародии сюжетных схем, — отмечает Ю. Тынянов, — вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий»³⁶. Как нам представляется, скрытый второй план есть и в «Домике в Коломне».

В анекдотическом сюжете этих произведений заметное место занимает мотив переодевания. В отличие от Байрона и Мюссе, Пушкин в «Домике в Коломне» строит сюжет не на переодевании «в свой пол» («Беппо», «Намуна»), а на более редком виде ряженья — «в чужой пол». Параша приводит в дом «высокую, собою не дурную» девушку, представляет ее как новую кухарку «Маврушу», которую старушка-мать встречает весьма благосклонно.

В отличие от переодевания женщины в мужской наряд (пажа, оруженосца, слуги), которое часто несло на себе ореол «служения» любимому (Виола, Калед), нравственная атмосфера, связанная с переодеванием мужчины в женское платье, шла, как правило, с противоположным знаком (первый вид переодевания был как бы «повышением в ранге», второй — «понижением»). Если исключить цель спасения (от мести, погони, казни — Пьетро Миссирилли) и дипломатическую функцию (французский дипломат середины XVIII века Шарль де Еон)³⁷, с этим видом переодевания, начиная с мифологического обряда, связывалась эротическая идея альковного обмана³⁸ или мороченья окружающих лиц ради успешного свидания. Этому виду переодевания сопутствовало

³⁴ Байрон нигде не говорит об этом прямо, среди множества литературных имен, упомянутых в «Беппо», гомеровских героев нет, и лишь один штрих — упоминание Трои — закрепляет эту ассоциацию («И очутился вдруг в той стороне // Где будто бы стояла прежде Троя»). Байрон. Сочинения в трех томах, т. I, СПб, 1894, стр. 376.

³⁵ Мюссе использует тот же прием, что и у Байрона, географическую деталь: добрый юре живет в... Медоне.

³⁶ Ю. Тынянов, стр. 455.

³⁷ Приключения и переодевания французского дипломата Шарля — Жевневевы де Еон и де Бомон, который по некоторым (недоказанным) сведениям появлялся в женском платье и в России при Елизавете, широко комментировались в конце XVIII — начале XIX века и вызывали живой интерес. См.: Виктор Пикуль. Пером и шпагой. Л., 1972. Автор романа упоминает кавалера Фобласа. Там же, стр. 400, в «Фобласе» же упоминается «девица де Бомон».

³⁸ О. М. Фрейденберг, стр. 503.

часто представление о нарушении приличий и благопристойности, облачение мужчины «в юбку» почиталось унижительным, и все это вместе придавало подобному «ряженью» оттенок безнравственности. Поэтому многие мастера приема переодевания избегали этого мотива. Например, у Мариво, комедии и романы которого буквально «пестрят» разнообразными переодеваниями, этого вида переодевания нет. И даже Бомарше ввел только раз подобный эпизод — Сюзанна и графиня развлекаются, обряжая Керубино в девичий наряд, но здесь этот эпизод не связан с идеей «обмана».

Пушкин, положив в основу сюжета «Домика в Коломне» этот мотив, по-видимому, в какой-то мере ориентировался на «Фобласа». Мы отнюдь не склонны утверждать, что роман Луве де Кувре был единственный источник мотива для Пушкина. Он, несомненно, знал богатую античную и фольклорную традицию, обработки мотива «переодетого мужчины» в итальянской и французской новелле, в итальянской комедии, у Лафонтена, Лесажа и в традиции русской повести XVII—XVIII веков³⁹. Однако в «Фобласе» мотив «переодетого мужчины» наиболее детально разработан, для Пушкина это самая свежая интерпретация, к тому же французская традиция ему ближе других.

Между тем в конце 20-х — начале 30-х гг. роман де Кувре и имя его героя по разным поводам всплывают в сознании Пушкина, упоминаются в его кругу, в письмах и разговорах. Сам Пушкин упоминает о Фобласе в «Романе в письмах» (VIII, I, 52). За месяц до создания «Домика в Коломне» Вяземский в письме к Пушкину передает восторженное впечатление от «Фобласа» и «Опасных связей» Болховского, который поставил эти произведения выше романов В. Скотта: «Вчера вечером возвращались мы с Болховским с бала, говорил он о романах Вальтера Скотта, бранил их: вот романы, прибавил он, *Faublas, les Liaisons dangereuses* — это дело другое, так и глотаешь дух их, глотаешь редакцию — хорошо? Доволен? Захотел, поблагодари меня» (XIV, 60). Вяземский относится к такой оценке явно иронически. Возможно, что и Пушкин в какой-то степени разделял его иронию, но, думается, не вполне. Ставя высоко такие качества прозы, как «занимательность» и «живость», он вряд ли полностью сходил с Вяземским, ценившим выше всего тонкий психологизм «высокой» прозы. (Вспомним их споры вокруг романов Загоскина). Поэтому выразительная характеристика «Фобла-

³⁹ См.: J. Семулов. «Das Hauschen in Kolomna in der poetischen Erbschaft A. S. Puskins. Text, interpretation und literatur historischer Kommentar. Uppsala, 1965, стр. 85—86. Из неотмеченных Семеновым возможных источников укажем «Хромой бес» Лесажа и русскую повесть XVIII века «Пригожая повариха или похождения развратной женщины» М. Д. Чулкова.

са» — «так и глотаешь редакцию» (т. е. фабулу), — должна была восприниматься Пушкиным как высокий комплимент роману.

Имя Фобласа упомянуто и в поэме «Мардош», у Мюссе Фоблас так же, как в «Евгении Онегине», «учитель мужей»: «Обычно грозный муж съедал спокойно ужин || Любовника и все. Так нас учил Жиль Блаз || и младший Крейбион, и господин Фоблас»⁴⁰.

В год создания «Домика в Коломне» Пушкин спорит с Вяземским о романах Загоскина, получает его письмо, содержащее отзыв о Фобласе, читает сборник Мюссе «Сказки Италии и Испании», в который вошла и поэма «Мардош», пишет заметки о «Юрии Милославском» и о Мюссе, особо отмечая «Мардош», как воплощение духа шуточных поэм Байрона, и, наконец, пишет заметку «О замысле «Графа Нулина». Во всех этих случаях казалось бы не связанных между собой литературных фактах есть глубокая внутренняя связь: все они отмечены интересом Пушкина к остро фабульным произведениям, пародирующим высокие мотивы и вышучивающим ханжескую мораль.

В свете этого интереса можно понять и внимание его к «Фобласу», который, как нам представляется, сыграл некоторую роль в замысле новеллы «Домика в Коломне». Так же как в «Беппо» Байрона создавалась скрытая ассоциация с «Одиссеей», в «Графе Нулине» — с «Обесчещенной Лукрецией», а в «Мардош» подспудная аллюзия вела к Рабле, в «Домике в Коломне», на наш взгляд, создавалась шуточно-пародийная ассоциация с «Фобласом». Образ предприимчивого кавалера, 14 раз облачающегося в женское платье ради любовных авантур, вряд ли оказался забытым Пушкиным при создании анонимного героя «Домика в Коломне», сюжет которого прямо перекликается с первым переодеванием Фобласа: маркиза де Б. приводит в дом высокую миловидную девушку, представляет ее как свою новую приятельницу, м-ль Дюпорталь, которую ее супруг встречает более чем благосклонно.

Была ли подобная ассоциация у Пушкина или ее не было, «Фоблас», как классический образ обработки мотива переодевания, представляет собой при раскрытии пародийного характера пушкинской поэмы удобный пример для сопоставительного анализа.

Ироническая трактовка традиционных схем, сюжетов и об-

⁴⁰ А. де Мюссе, стр. 94. Заметим, что позднее и Лермонтов вспоминает о Фобласе в похожем контексте и в произведении, по духу наиболее близком к «Мардош» и «Домике в Коломне» — в поэме «Сашка»: «Он слишком молод, чтоб любить || Со всем искусством древнего Фобласа»||. М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в шести томах. АН СССР, М.—Л., т. 4, стр. 74.

разов, характерная для Пушкина в период болдинской осени («Повести Белкина», «Маленькие трагедии»), определяет и своеобразие сюжета «Домика в Коломне», для жанра которого, по словам Б. М. Эйхенбаума, «важен не столько сам материал, сколько декларируемый, хотя и шуточный отход от прежнего материала»⁴¹.

В XVII—XVIII веках мотив переодевания чаще всего встречался в дворянской литературе: бесстрашные шевалье, охотники до авантур и поединков, облачались в женский наряд ради свидания с «благородной» дамой. Пушкин переносит дворянский сюжет в совершенно новую обстановку: в поэме иной быт, иной антураж, иные герои, иные «подвиги»: «Метод пародирования у Пушкина всегда очень тонко и сложен — не прямое высмеивание, а перелицовка»⁴².

Из аристократического салона, собрания или роскошного будуара Пушкин переносит действие в захудалый пригород петербургской окраины:

...У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой буткой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь. (V, 85)

«Новый» Фоблас выступает в обличье самом прозаическом — простой кухарки. «С головокружительной краткостью», двумя-тремя штрихами рисует Пушкин портрет, наряд и повадки «Мавруши». Ни одна деталь не «выдает» истины, рисунок роли безупречен:

За нею следом, робко выступая,
Короткой юбочкой принарядясь,
Высокая, собою недурная,
Шла девушка и, низко наклонясь,
Прижалась в угол, фартук разбирая.
«А что возьмешь?» — спросила, обратясь,
Старуха. «Все, что будет вам угодно»,
Сказала та смиренно и свободно. (V, 91)

Портрет мнимой кухарки напоминает облик многочисленных «служанок», «наперсниц» и «компаньенок», которых с такой артистичностью разыгрывает Фоблас. «Любовь — ребенок, который забавляется такими превращениями» (77), — писал Луве де Кувре, уделяя всякому новому наряду кавалера серьезное внимание⁴³.

⁴¹ М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений, т. III, «Academia», 1935, стр. 618.

⁴² Б. М. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина». Пушкин. Временник. 3, М., 1937, АН СССР, стр. 352.

⁴³ Граф Розамбер сопровождает переодевание Фобласа из знатной г-жи дю-Канж в мешаночку г-жу Фирмен такими комментариями: «Ну, прелестная беглянка, ваш великолепный наряд, который так шел к знатной женщине, не годится для мешаночки. Прежде всего снимите эту блестящую шляпу. Из распущенных волос постарается, насколько нам удастся лучше,

Подвиги «нового» Фобласа, однако, совсем иные, чем «деяния» юного кавалера. Тому приходилось осуществлять дерзкие замыслы, сражаться на дуэлях, участвовать в смелых похождениях и спастись в стремительных погонях. «Испытания» же нового Фобласа куда серьезнее и труднее, ему надлежит выказать чисто хозяйственные добродетели:

Проходит день, другой. В кухарке толку
Довольно мало: то перепарит,
То пережарит, то с посудой полку
Уронит; вечно все пересолит. —
Шить сядет — не умеет взять иголку;
Ее бранят — она себе молчит;
Везде, во всем уж как-нибудь подгадит.
Параша бьется, а никак не сладит. (V, 91)

Иная, по сравнению с традиционным романом переодеваний, и расстановка действующих лиц. Главной фигурой оказывается вовсе не «новый» Фоблас, которому посвящены всего четыре строфы и о котором решительно ничего не известно, а Параша.

Ее облик нарисован с явной симпатией, легкая авторская ирония в ее адрес только усиливает атмосферу теплоты и сочувствия, ее окружающую:

... Но дочь
Была, ей-ей, прекрасная девица:
Глаза и брови — темные как ночь,
Сама бела, нежна, как голубица; (VI, 86)

С тем же лаконизмом, в нескольких строках, Пушкин успевает сообщить о своей героине множество разнообразных сведений, шуточно объединяя разноплановые детали: она и хлопотлива («всем в доме правила одна Параша») и мечтательна («Бывало, мать давным-давно храпела || А дочка на луну еще смотрела...») и все успевает приметить («И кто бы ни приехал иль ни шел, || Всех успевала видеть (зоркий пол!)») и даже «образованна» (В ней вкус был образованный. Она || Читала сочиненья Эмина) (V, 86).

Простенькая Параша отступает на задний план не только анонимного героя истории, но и блистательную графиню, единственное лицо поэмы из мира «роскошной неги» и «волшебства моды новой». Традиционный персонаж «галантного» романа переодеваний — «знатная дама» — также переосмыслен в духе всего произведения. Сюжетная функция образа графини в «Домике в Коломне» несколько необычна, она введена лишь для того, чтобы показать, что не с ней случаются самые удивительные приключения.

сделать скромный шиньон, прикроем крупные букли вот этим простым чепчиком. Вместо нарядного платья наденем белую кофточку <...> прикройте вашу грудь кисейным платочком; накиньте сверху черную мантилью, спрячьте ваше лицо в большой кашюшон» (156).

Контрастное сопоставление Параша и графини, на первый взгляд, нарушающее единство повести и введенное будто бы совершенно случайно, на самом деле структурно значимо, не только потому, что обогащает образы обеих героинь, но и потому, что оно служит своеобразным «переходом» к самой анекдотической истории. Строки, раскрывающие скрытое от взоров истинное несчастье графини («Она страдала, хоть была прекрасна || И молода, хоть жизнь ее текла в роскошной неге; хоть была подвластна || Фортуна ей; хоть мода ей несла свой фимиам, она была несчастна»⁴⁴), являются, по существу, началом удивительной истории, которая произошла в маленьком домике петербургской окраины:

Блаженнее сто крат ее была,
Читатель, новая знакомка ваша,
Простая, добрая моя Параша. (V, 89)

Хотя четыре строфы, посвященные графине, неожиданной серьезностью тона существенно отличаются от шутливой интонации всего произведения, но все же и в них ощутима авторская ирония. Оценивая с позиции графини свое пристальное к ней внимание, вызванное стремлением «прочсть» сквозь ее надменность «иную повесть: долгие печали, смиренье жалоб», автор замечает:

Но это знать графиня не могла
И, верно, в список жертв меня внесла. (V, 89)

Новелла «Домик в Коломне» — шутливый вызов блюстителям морали. Пушкин заранее готов к тому, что его игривую Музу строго осудят:

Иль наглою, безнравственной, мишурной
Тебя в Москве журналы прозовут. (V, 379)

Полемика с Н. И. Надеждиным о «нравственности» в поэзии нашла отражение не только в «Евгении Онегине», «Романе в письмах»⁴⁵, полемических статьях начала 30-х гг., но и в «Домике в Коломне». Предлагая «высоконравственным» критикам, осудившим некогда даже грациозно-игривые сцены «Руслана и Людмилы», сюжет гораздо более фривольный,

⁴⁴ В этих строфах не только противопоставление Параша и графини («Параша перед ней казалась, бедная, еще бедней»), но и сопоставление: обе они — женщины, обе живут «сердцем», обеим нужно счастье, обе могут страдать. Это тот чисто пушкинский гуманизм, который так восхищал Достоевского: «И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое», — пишет под впечатлением «Станционного смотрителя» Макар Девушкин о «горемыках сердечных», подобных Самсону Вырину. (Ф. М. Достоевский и. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. I, Л., 1972, стр. 59).

⁴⁵ «...смешно видеть, как семинарист важно упрекает в безнравственности и неблагопристойности сочинения, которые прочли мы все, мы — Санктпетербургские недотроги!». (VII, 50).

Пушкин с поразительным изяществом и мастерством окутывает его дымкой таинственности. Лукавая недоговоренность, за которой ощущается ироническая улыбка поэта, царит во всем: в тщательно отобранных деталях, в авторском комментарии, в шутливом эпилоге. Забавный анекдот рассказан как бы наивным свидетелем, воспринимающим лишь внешний ход событий и не улавливающим его сути. Создается впечатление, что автор больше всего опасается подставить под удар милую Парашу и обязался не дать против нее ни одной карты в руки.

Во всем рассказе о необычном приключении «кухарки» Мавруши лишь два осторожных и туманных намека «приоткрывают» истину. В начале поэт как бы мимоходом замечает, что несмотря на более чем скромный наряд Параша, «...пред ее окном все ж ездили гвардейцы черноусы», а затем обещает рассказать, было ли сердце Параша «занято». Он, однако, больше к этому не возвращается, что должно наводить на мысль, что ответом служит вся история:

Меж ими кто ее был сердцу ближе,
Или равно для всех она была
Душою холодна? Увидим ниже. (V, 89)

«А ниже об этом и нет ни слова, напротив, событие изложено совершенно «discret», только кое-где шалунья истина лукаво проглядывает сквозь объективный рассказ»⁴⁶, — писал М. Гершензон. «Проглядывает» истина и в шутливом эпилоге, в котором Пушкин с нарочитой деликатностью уходит от всякой ясности:

Параша покраснелась или нет,
Сказать вам не умею; (V, 93)

и успокоительно заверяет читателей, что Мавруша исчезла, «не успев наделать важных бед».

Лукавая манера рассказа, блестяще выдержанная от начала до конца истории, оказалась столь действенной, что даже некоторые «проницательные» читатели и критики были введены ею в заблуждение. «Непонятно, как критики и читатели не заметили, что мнимая кухарка — очевидно, любовник Параша, ею же умышленно введенный в дом»⁴⁷, — изумлялся М. Гершензон.

Если тайна, связанная с Парашей, сохранена автором до конца, то «загадка» мнимой кухарки раскрывается очень быстро. В пародийной сценке панического бегства Мавруши, застигнутой в момент бритья, грамматическая категория рода, вступая в противоречие с сутью происходящего, становится важным источником комического:

⁴⁶ М. Гершензон, стр. 150.

⁴⁷ Там же.

Пред зеркальцем Параши, чинно сядя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» — и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо. (V, 92)

«Амбивалентность» роли Мавруши с блеском выражена в негодующем возгласе старушки: «Ах, она разбойник! Она здесь брилась!... точно мой покойник!»

Настоятельная потребность для «мужеского пола» в бритье приобретает в поэме комически преувеличенное значение. Этой необходимости подчинено художественное время поэмы: оно скупно отмерено самой природой — от бритья до бритья. Шутливую «развязку» предуготовляет брошенный «незначай» Пушкиным эпитет «гвардейцы черноусы». В многочисленных литературных обработках мотива «переодетого мужчины» потребность бритья чаще всего просто игнорировалась, в ином случае погибло бы множество блестящих замыслов и авантур. Луве де Кувре также не был обеспокоен этой необходимостью для своего героя, Фоблас счастливым образом вовсе не знал этой тягостной заботы. Пушкин мог заметить эту «маленькую неувязку» и сделать это обстоятельство комической кульминацией поэмы.

Шутливая акцентировка мимо важной «проблемы» составила суть традиционной заключительной «морали». «Уступая» пожеланиям критиков и читателей («Да нет ли хоть у вас нравоченья?»), Пушкин предлагает пародийный вариант назидательного конца:

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего. (V, 93)

Пушкин иронизирует над стремлением «впопад и невпопад ко всякой всячине приклеивать нравочение» (XI, 176) и концовками, в которых порок должен быть непременно наказан⁴⁸ (можно предположить, что и назидательный конец «Фобласа» вызывал скептическую улыбку поэта). С полной серьезностью «выявляет» он заблуждения героев его истории, которые и привели к «ужасной» развязке. Главный ви-

⁴⁸ Над необходимостью нравочительного конца иронизируют также Байрон и Мюссе. Байрон в «Беппо» смеется над читателем, который «непреренно требует от нас || С моралью и завязкою рассказ», а о Мюссе сам Пушкин пишет: «О нравственности он и не думает, над нравочением издается... За него страшно» (XI, 176).

новник — «новый Фоблас», забывший о необходимости бриться. Слова «кто ж родился мужчиною, тому ряздиться в юбку странно и напрасно» могли бы послужить ироническим итогом многих подобных историй и, в том числе, авантюры знаменитого кавалера.

Если в «Домике в Коломне» своеобразное отталкивание от «Фобласа» принимает форму шуточной «перелицовки», то в «Капитанской дочке» при более очевидном сходстве некоторых сюжетных ситуаций и мотивов, оно выражено в принципиальном отрицании Пушкиным исторического метода Луже де Кувре.

* * *

Русско-польский эпизод «Фобласа» представляет собой несколько обособленный фрагмент, своеобразную «вставную новеллу», отличающуюся по стилю и духу от всего романа. Возвышенно-чувствительный тон новеллы, лишенный малейшего намека на фривольность, контрастирует с галантно-игривым стилем всего произведения. Будучи относительно изолированным «вкраплением» в роман, «польская новелла» связана, однако, с основным повествованием важной сюжетной функцией: в ней раскрывается тайна происхождения Софи.

Рассказ знатного поляка барона Ловзинского о его юности имеет целью побудить Фобласа помочь ему в поисках похищенной в младенчестве дочери. Фоблас клянется разыскать Дорлиску, не подозревая, что это и есть его возлюбленная Софи. Эклектичность, характерная для всего романа, свойственна и «польской новелле», в которой переплелись черты семейной хроники, исторической повести и «готического» романа.

В «новелле» нашел отражение один из самых драматических моментов европейской истории XVIII века — первый раздел Польши. В центре эпизода — борьба польских конфедератов за независимость, война с Россией, расчленение Польши. Юный герой «новеллы», потомок древнего рода Ловзинский волей судьбы оказывается между двумя враждующими лагерями: узы дружды связывают его со ставленником Екатерины II, польским королем Станиславом Понятовским, а узы родства — с одним из вождей конфедератов, отцом его невесты, графом Пулосским. Вначале Понятовскому удается убедить Ловзинского в спасительности для Польши «русской» ориентации, но затем тот решительно переходит на сторону конфедератов. По настоянию Пулосского, Ловзинский возглавляет «операцию» по похищению короля. Однако в последний момент, терзаемый муками совести, Ловзинский

отпускает короля на свободу. Все события «новеллы» изложены с позиции сторонника конфедератов, что соответствовало и политике Франции, противодействующей в то время усилению России в восточной Европе.

В романе звучат имена Екатерины, Мазепы, потомка знаменитого гетмана, визиря Оглу, и, что для нас самое-интересное, Пугачева. После разгрома конфедератов Ловзинский и Пулосский, спасаясь от русских, переодевшись в крестьян, стремятся достичь Турции, исконного врага России. В какой-то момент они оказываются вынужденными перевозить на другой берег Днепра отряд русских солдат, «которые отправлялись для соединения с маленькой армией, высланной против Пугачева» (114)⁴⁹. Когда же до них доходят вести о победах русских над турками, «о взятии Бендер и Очакова, о завоевании Крыма, о поражении и смерти визиря Оглу» (115), Пулосский, которого, по приказу Екатерины, за попытку похищения польского короля разыскивают как опасного преступника, подумывает о том, чтобы примкнуть к Пугачеву: «Пулосский, пришедший в отчаяние, хотел пересечь большое пространство, отделявшее нас от Пугачева, и примкнуть к этому врагу России» (116)⁵⁰.

Хотя в историческом эпизоде «Фобласа» и допущен ряд забавных анахронизмов (напр., завоевание русскими Крыма (1783), взятие ими Очакова (1788) и восстание Пугачева (1773—1774) совпали во времени), в нем обнаруживается и некоторое знакомство автора с фактическими материалами, главным образом, анекдотического характера. Во французской печати широко освещались события в Польше, публиковались отдельные документы, письма конфедератов и т. п.⁵¹. Хотя мало-мальски серьезные исследования, подводящие итоги бурного пятилетия, будут написаны лишь в начале XIX в., небольшие «брошюры», освещающие события, появляются уже в 1770-х годах.

Из них, по-видимому, и почерпнул Луве де Кувре такие факты анекдотической истории Польши, как похищение короля, роль графа Пулосского в борьбе конфедератов, сведения о его дальнейшей судьбе (в «Фобласе» рассказывается о его участии в борьбе американских колоний за независимость). Такими источниками могли послужить анонимные брошюры

⁴⁹ «Là, nous fumes obligés de recevoir dane notre bateau, et de passer à l'autre bord ces soldats russes qui allaient joindre une petite armée employée contre Pugatchew». (I, 218).

⁵⁰ «Poulauski, désespéré, voulait traverser les vastes contrées qui le séparaient de Pugatchew, et se joindre à cet ennemi des Russes» (I, 218).

⁵¹ Повышенный интерес к Польше характерен для Франции с момента избрания польским королем в 1773 г. зятя Людовика XV Станислава Лещинского, которого с помощью России польская шляхта вскоре лишила трона.

о Станиславе Августе, в которых упоминалось имя Пулосско-го. В специальной брошюре, посвященной «злодейскому» похищению польского короля, приводились обстоятельства этого события, совпадающие до деталей с картиной, созданной Луве де Кувре. По приказанию регементаря Пулавского⁵², похищение возглавляет некий Козинский (в романе — Ловзинский), который в конце концов сам становится «спасителем» короля⁵³. В другой брошюре, написанной уже с позиции конфедератов, говорилось о твердости Пулавского и «совестливости» конфедерата, возглавившего похищение короля: «Один Пулавский показал больше твердости для защиты свободы своего отечества. Он предпринял для того самый смелый план, в котором и успел бы, если бы ему лучше помогли: надобно было похитить Понятовского среди Варшавы и получить самые выгодные мирные условия для отечества под защитою этого знаменитого пленника. Заговор приведен в исполнение без большого труда, и Понятовский похищен, не получив ни от кого никакой помощи; но совестливость того, кто взял на себя это дело, не дала королю попасть в руки Пулавского, который с таким знаменитым заложником вскоре предписал бы законы победителям»⁵⁴.

Сама идея как-то связать польских конфедератов с пугачевским движением могла быть также подсказана Луве де Кувре материалами, печатавшимися во французских газетах, о пленных конфедератах, которые находились в Казани и после взятия города Пугачевым примкнули к нему⁵⁵. Французская пресса преувеличивала роль польских конфедератов в пугачевском движении, которая в действительности была весьма скромной. Сведения по этому вопросу чаще всего шли из Польши, их авторами иногда были сами пленные конфедераты⁵⁶.

«Пугачевский эпизод» французского романа для русского читателя должен был представлять определенный интерес. Не случайно в первых двух русских переводах «Фоб-

⁵² Пулосский, Пулавский, Пулаский — одна и та же фамилия (Pulawski) в различной огласовке и транскрипции.

⁵³ См.: Обстоятельное известие о злоумышлении противу его величества короля польского Станислава Августа, происходившем 1771 года ноября 3, октября 24 дня. Переведено с немецкого. Печатано в Станктпетербурге 1772 года (36 стр.).

⁵⁴ См.: Записка о частной жизни Понятовского и размышления о настоящей войне. Перевод с французского А. Н. Шемякина. Москва, 1871. В преуведомлении переводчик сообщает, что ему не удалось установить автора и дату создания переводимой анонимной записки, которая, судя по содержанию, была написана в середине 1770-х гг.

⁵⁵ Напр. см.: «Couturier du Bas-Rhin» от 15-го января 1774 г. и 16-го февраля, 1774 г.

⁵⁶ Напр. см.: «Gasette d'Utrecht» от 21-го июня 1774 г.

ласа» «крамольные» упоминания о Пугачеве были опущены⁵⁷.

По-видимому, и Пушкин не прошел мимо этого эпизода. Уже во время первого знакомства с романом, когда он еще не помышлял о создании «Истории Пугачева», польский эпизод «Фобласа» мог вызвать интерес Пушкина «русской» проблематикой, неожиданным введением «пугачевской темы», забавными анахронизмами, интригующим анекдотом о похищении польского короля.

Когда же созрел замысел «Истории Пугачева» и Пушкин начал кропотливую и тщательную работу по подготовке материалов, русско-польский эпизод «Фобласа» должен был приобрести для него новое актуальное значение. Во всяком случае, и сам Пулосский, и эпизод похищения Станислава Августа, и факт перехода польских конфедератов на сторону Пугачева упомянуты Пушкиным в «Истории Пугачева». По мнению Г. Блока, интерес к семье Пулосских появился у Пушкина именно в связи с чтением «Фобласа»⁵⁸.

О польских конфедератах, примкнувших к Пугачеву, как выше уже отмечалось, много писалось во французских и польских заметках. Так, граф Ржевуский в «Воспоминаниях старого шляхтича» рассказывал: «По занятии Казани Пугачев узнал, что в городе находятся несколько сот Польских конфедератов. Он сделал им смотр и тех из них, которые были большого роста, брал к себе на службу, а малорослых, признавая неспособными к службе, отпускал на волю. Таким образом, многие из них, пользуясь смятением, бывшим тогда по всей России, успели пробраться в отечество»^{58а}.

Вопреки утверждениям некоторых польских мемуаристов о заметной роли конфедератов в пугачевском движении, они, оказавшись в лагере Пугачева, не пользовались там влиянием. «Бывшие при самозванце ближайшие сказывали, что они не примечали того, чтоб когда-нибудь приходили оные конфедераты к Пугачеву», — доносила Екатерине Оренбургская секретная комиссия⁵⁹.

В центре внимания Пушкина не судьба Казимира Пулосского («похитителя короля»), а младшего брата, Антония Пулосского, который, действительно, находился в плену в Казани и которому молва приписывала службу у Пугачева. Пушкин позаимствовал сведения о том, что Антоний Пулосский сражался какое-то время на стороне Пугачева, из книг Кастера и Феррана, в которых утверждалось, что Пулосский,

⁵⁷ В переводе 1792 г. пропуски на стр. 166—167 части третьей; в переводе 1805 г. упоминания о Пугачеве на стр. 193 части третьей частично опущены, частично искажены.

⁵⁸ Г. Блок. Пушкин в работе над историческими источниками. АН СССР, 1949, стр. 156. В дальнейшем: Г. Блок.

^{58а} «Русский архив». Год 14-й, 1876, кн. 2, стр. 451.

⁵⁹ Цит. по: Г. Блок, стр. 175.

проникнутый ужасом перед жестокостью Пугачева, вскоре его покинул. Это ошибочное утверждение попало в «Историю Пугачева»: «Пугачев следовал по течению Волги. Иностранцы, тут поселенные, большею частью бродяги и негодяи, все к нему присоединились, возмущенные польским конфедератом (неизвестно, кем по имени, только не Пулавским, последний уже тогда отстал от Пугачева, негодуя на его зверскую свирепость)» (IX, I, 74). На самом деле Антоний Пулосский сражался в отряде Михельсона против Пугачева, о чем Потемкин докладывал императрице. Екатерина в ответ писала: «Что же касается до Пулавского, то естли он в службы наши, по писму к нему графа Браницкого, которое к вам генерал Потемкин перешлет, остаться не хочет, то я его отпускаю в отечество его, похваляя весьма труды его противну злодеях»⁶⁰.

В примечаниях к «Истории Пугачева» Пушкин упоминает и старшего брата, героя «Фобласа», Казимира Пулосского: «Их было три брата. Старший, известный дерзким покушением на особу короля Станислава Понятовского; меньшей с 1772 года находился в плену и жил в доме губернатора, которым был принят, как родной» (IX, I, 116)⁶¹.

Следы интереса Пушкина к «Фобласу» заметны не только в «Истории Пугачева», но и, как нам представляется, в «Капитанской дочке», некоторые ситуационные эпизоды которой перекликаются с «польской новеллой».

Так, молодой герой «новеллы» оказывает неожиданную услугу незнакомцу, как в дальнейшем выясняется, страшному разбойнику, татарину Титзику, который, в свою очередь, спасает героя от смерти, вырывает его возлюбленную из рук ревнивца «тюремщика», принуждающего ее стать его женой, и устраивает счастье влюбленных. Этот эпизод невольно вызывает в памяти знаменитый «тулупчик» Пугачева и его трехкратную «милость». Сходство простирается до отдельных деталей: «Я люблю свадьбы» (100), — сказал Титзикан («...j'aime les mariages moi» (I, 193). Ср.: «Да мы тебя женим и на свадьбе твоей попируем» (VIII, I, 350). Или рассказ невесты героя о мучениях, которым ее подверг «злодей-ревнивец»: «Более месяца протомилась я в ней (башне — Л. В.), без огня, без света, почти без платья; мне давали только хлеб

⁶⁰ «Русская старина», 1875, май, стр. 119.

⁶¹ Заметим, что Казимир Пулосский оказался связанным с Россией еще одной нитью: его дочь (в «Фобласе» — Лодоиска, мать Софи), в замужестве Колюбякина, была матерью генерал-лейтенанта, сенатора Николая Георгиевича Колюбякина. «Нам случилось слышать об его происхождении: мать его была дочь конфедерата Пулавского, знаменитого похищением Станислава Понятовского и родилась в Америке, где ее отец дрался за освобождение колоний от английского владычества», — вспоминали В. В. Казнаков и Е. И. Якушкин («Русский архив». Год двенадцатый. 1874, книга вторая, стр. 957).

и воду, постелью мне служила соломенная циновка» (97). «...c'est là que j'ai languï pendant plus d'un mois, sans feu sans lumière, presque sans habits, du pain et de l'eau pour ma nourriture, pour mon lit une simple paille...» (1,189).

Ср.: «На полу, в крестьянском оборванном платье, сидела Марья Ивановна, бледная, худая, с растрепанными волосами. Перед ней стоял кувшин воды, накрытый ломтем хлеба» (VIII, I, 355).

В обоих произведениях суровые отцы, не дающие согласия на брак детей, горько корят юного «изменника», завязавшего дружбу с «разбойником»: «Несчастный, ты предал родину <...> Недоставало только, чтобы ты подружился с разбойниками» (98), — восклицает Пулосский. («Malheureux! tu as trahï ta patrie... il ne te manquait plus que de te lier avec les brigands» (I, 191)). Ср. со словами отца Гринева: «Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками...» (VIII, I, 370).

И в «Фобласе» и в «Капитанской дочке» героя ждала бы неминуемая гибель, если бы не преданность верного слуги и неожиданная «милость» монарха, прощающего невольного изменника. После провала попытки его похищения польский король обращается к Ловзинскому: «Ну, друг мой, обними меня; более почетно, нежели выгодно, поцеловать короля, — прибавил он, смеясь. — Однако, надо сознаться, что многие монархи не поступили бы так, как я. Он уехал, а я остался смущенным величием его души» (108). («Allons, mon ami, embrasse-moi, il'y a plus d'honneur que de profit à embrasser un roi, ajouta-t-il en riant; cependant il faut convenir, qu'à ma place, biens des monarques ne seraient pas aujourd'hui si généreux que moi. Il partit à ces mots, et me laissa confondu de tant de grandeur d'âme» (I, 207).

Похожая ситуация возникает и при встрече Маши с Екатериной, которая, даруя прощение Гриневу, ободряет ее улыбкой: «Мария Ивановна приняла письмо дрожащей рукой, заплакав, упала к ногам императрицы, которая подняла ее и поцеловала» (VIII, I, 370).

Хотя расположение персонажей в «польской новелле» и в «Капитанской дочке» во многом симметрично (влюбленный герой, «стойкая» невеста, верный слуга, «злодей-ревнивец», «милостивый» правитель, «добрый» разбойник, суровый отец), это сходство не является столь существенным, подобную схему можно встретить во многих фольклорных и литературных обработках мотива «добротного разбойника», и в частности, в романах Вальтер Скотта.

Есть в этих произведениях и более существенное сходство: и тут и там изображаются гражданские войны и «смуты», переплетаются линии «семейной хроники» и истории,

главный герой оказывается между двумя враждебными сторонами, большое место занимает тема «невольной» измены.

Однако и это сходство, по существу, не столь уж значительное. Роман Луве де Кувре в основе своей лишен подлинного историзма. В нем нет ни глубокого осмысления событий, ни раскрытия всей сложности обстановки Польши времен первого раздела, ни верных картин народной жизни, нравов и характеров. История дана в духе «готического романа»: преступления, страсти, заговоры — ее основные двигатели; горящие башни, злодейские удары кинжала, подземелья — ее атрибуты. Ходульные герои произносят длиннейшие чувствительные монологи, слуги говорят тем же возвышенным языком, что и господа⁶². В этом отношении Луве де Кувре не был исключением, таков был общий уровень исторических описаний в XVIII веке. Потребовался весь грандиозный опыт бурных событий последующего тридцатилетия, весь гений Вальтер Скотта, чтобы выработался новый подход к истории, а исторический роман оформился как значительный литературный жанр.

Пушкин, как известно, усвоив и творчески переработав многие достижения В. Скотта, в «Капитанской дочке» создал художественно более высокий образец исторического романа: «Краткий по размерам, быстрый по рассказу, предельно ясный по стилю, насыщенный гениальными образами и четкой, ищущей мыслью, пушкинский роман непроходимой пропастью отделился от питающих его романов В. Скотта»⁶³.

Высмеивая нелепости исторических романов, анахронизмы, фальшивую экзотику, всевозможные фальсификации, Пушкин как главное требование выдвигает понимание характера народной жизни и верность фактам⁶⁴. В его произведениях 1830-х годов виден новый подход к истории, понимание внутреннего движения, диалектики исторического процесса, социального смысла столкновений, народности — всего того, что входит в понятие «пушкинского историзма» —

⁶² Напр., разбойник Титзикан обращается к герою с изысканно-куртуазной речью: «Такой храбрый человек, как ты, должен быть великодушен; даруй мне жизнь, друг, не добивай меня, а напротив, помоги мне встать и перевяжи мою рану. — Он просил пощады таким необыкновенным и благородным тоном, что я не стал колебаться и сошел с лошади» (44). («Un aussi brave homme que toi doit être généreux, je te demande la vie, ami, au lieu de m'achever secour-moi, viens m'aider à me relever, bande ma plaie. Il demandais quartier d'un ton si noble et si nouveau, que je ne balançai pas». (I, 106) При этом свои речи он постоянно прерывает «страшной» клятвой, которая, по-видимому, должна характеризовать «восточного человека»: «Клянусь своей саблей» (99) («Hé, nom de sabre» (I, 191).)

⁶³ Д. П. Якубович «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта. Пушкин. Временник. 4—5, М., АН СССР, 1939, стр. 169.

⁶⁴ См.: «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая», «Юрий Милославский или русские в 1612 году», «Джон Теннер», «О романах В. Скотта».

крупнейшего достижения русской мысли 30-х годов. С этой точки зрения русско-польский эпизод «Фобласа» должен был восприниматься Пушкиным как один из первых шагов на пути к овладению историческим методом. Это, однако, не исключало для Пушкина возможности критического использования достижений Луве де Кувре в технике построения сюжета.

Роман Луве де Кувре «Любовные похождения кавалера Фобласа» входил в ту литературную традицию Франции конца века, которая была творчески переработана Пушкиным, в чем-то им усвоена, в чем-то отвергнута, а в целом (и в случае принятия ее и в случае отхода от нее) оказалась весьма плодотворной для русского поэта. На пути к роману нового типа, который манит Пушкина, интерес приобретали не только новейшие французские писатели «магистральной линии» (Бальзак, Стендаль, Мериме, Ж. Жанен, Ж. Санд), но и второстепенные полузабытые писатели конца XVIII века, создатели романов «на старый лад», подобные Луве де Кувре.

ОСТРОВСКИЙ И ПУШКИН

(место в литературном процессе)

В монографии, подводящей итоги изучения Пушкина¹, тема «Пушкин и русские классики второй половины XIX века» названа в числе недостаточно изученных. И, вероятно, нет среди русских классиков писателя, связи которого с пушкинской традицией исследованы меньше, чем связи с ней Островского. Причина здесь, как нам кажется, двоякая. С одной стороны, общее направление исследований такого типа в преобладающем большинстве случаев ориентировано на отыскание сходства, непосредственного развития каких-то пушкинских черт в творчестве его продолжателей. Разновидность этого — изучение прямой полемики с Пушкиным. Такого сходного у Островского и Пушкина действительно мало. Вторая причина связана с состоянием изучения Островского. Островский до последнего времени рассматривался «замкнуто». Если речь и заходила о том, чтобы поставить его в историко-литературный контекст, то это был почти исключительно контекст драматургии (такова обстоятельная книга Л. М. Лотман)².

В советском литературоведении имя Пушкина упоминается в связи с Островским преимущественно при анализе исторической драматургии, которая сопоставляется с «Борисом Годуновым»³. Изредка упоминают и о «пушкинских принципах использования фольклора» в «Снегурочке».

В старом академическом литературоведении о связи Островского и Пушкина говорили и в более общем плане: говорили о «пушкинском начале», оспаривая связь Островского с Гоголем и точку зрения Добролюбова на Островского как «обличителя темного царства». Раньше всех коснулся воп-

¹ Пушкин. Итоги и проблемы изучения. «Наука», М.—Л., 1966.

² Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. АН СССР, М.—Л., 1961.

³ О степени близости этих явлений высказываются противоположные мнения. Ср. работы С. М. Бонди в кн. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». АН СССР, М.—Л., 1941 и С. И. Машинского в кн.: «А. Н. Островский — драматург. К шестидесятилетию со дня смерти. 1886—1946». М., 1946.

роса о связи Островского с творчеством Пушкина Ап. Григорьев, который глубоко и серьезно поставил проблему пушкинской традиции в русской литературе и считал Островского одним из продолжателей Пушкина. К сожалению, мнение это было высказано Григорьевым в довольно общей форме. Дореволюционное академическое литературоведение эпитонски использовало глубокую мысль Григорьева, сузив ее и вопреки ее внутренней логике сведя к плоскому противопоставлению пресловутого «пушкинского» и «гоголевского» направлений. В конце XIX и начале XX века укоренился взгляд на Островского как жанриста и бытописателя. В результате какой-то странной аберрации автором этой концепции склонны считать Григорьева (например, в большой работе серьезного историка театра Б. В. Алперса, напечатанной в 1972 году в журнале «Театр»). Между тем, именно Григорьев говорил о поэтичности Островского и его коренном отличии от бытописателей в узком смысле слова.

В самое последнее время появились работы, в которых историко-литературная концепция Григорьева исследуется объективно и всерьез. Таковы не только известные статьи Б. Ф. Егорова об этом критике, но также, например, «григорьевский» раздел в монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (автор — В. Б. Сандомирская) и соответствующий раздел в книге А. А. Аникста о теории драмы в России. А. А. Аникст видит заслугу Ап. Григорьева в том, что он «предложил свою оригинальную концепцию развития русской драматургии в связи с общим развитием литературы, общества и принципа народности»⁴. При этом исходный пункт концепции Григорьева — Пушкин.

Понимание особого места Пушкина в русской культуре в работах Григорьева кажется нам чрезвычайно содержательным и верным. Проблема «Островский и Пушкин» в нашем литературоведении ставится как собственно историко-литературная. Кажется, что назрела необходимость поставить ее в ином аспекте: культурологическом. В сущности, в прошлом веке Григорьев поставил вопрос о пушкинской традиции именно так. В настоящее время этот аспект приобретает все больший интерес. Можно сказать, что во всей русской литературе XIX века нет писателей, которые давали бы большее основание для такого изучения, чем Пушкин и Островский, ибо чем был Пушкин для всей нашей культуры, тем был Островский для театра⁵.

Если взглянуть на связь между Островским и Пушкиным

⁴ А. А. Аникст. Теория драмы от Пушкина до Чехова. М., «Наука», 1972, стр. 254.

⁵ Для ясности скажем, что если мы подумаем, например, о более широком аспекте изучения Толстого и Достоевского, чем собственно история литературы, то это будет аспект изучения истории общественной мысли.

с этой точки зрения, то увидим, что Пушкина и Островского несомненно роднит и их роль в литературном процессе. Пушкин — основатель лирической традиции и, по мнению В. В. Виноградова, современного литературного языка. Островский — основоположник национального театра (в историко-литературном значении этого понятия) .

Работа Ап. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья I» снова введена в наш научный оборот изданием, подготовленным Б. Ф. Егоровым, и я не буду излагать точку зрения Григорьева, ибо она известна. Остановлюсь на двух высказанных им суждениях.

«Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, типовых физиономий, — обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это — наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, — но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность»⁶.

«И все истинные, правдивые стремления современной нашей литературы находятся в духовном родстве с пушкинскими стремлениями, от них по прямой линии ведут свое начало»⁷. Одним из таких «истинных, правдивых» стремлений считал Григорьев драматургию Островского.

Григорьев полагает, что Пушкин потому занимает столь важное и неповторимо значительное место в нашей культуре, что он был первым, кто выразил новое состояние нашей духовной жизни. В его поэзии воплотилось сознание русского человека, ставшего европейцем, а не только стремившегося стать им, как было в предшествующую эпоху. Вместо компромиссного смешения исконных и заемных, чужеземных начал родился органический синтез самобытного и европейского, понятного как выражение общечеловеческого. Отсюда — чувство освобождения и раскованности, великолепно переданное Пушкиным. Это было одновременно освобождение от подражательности, ученичества; но вместе с тем — и свободы от ожесточенного, отчаянного цепляния за косные стороны старинного уклада.

Если теперь мы обратимся к речи Островского о Пушкине, произнесенной на торжествах 1880 года, то увидим, что она внутренне связана с тем пониманием роли Пушкина в русской литературе, которое было ранее высказано Григорьевым.

Определяя свое отношение к Пушкину, русские классики

⁶ Ап. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 167.

⁷ Там же, стр. 175.

сформулировали собственные представления о писательском труде и нравственных обязанностях художника. «Застольное слово о Пушкине» Островского, в отличие от программных речей Тургенева и Достоевского, слагалось, по выражению драматурга, «не для обнародования, а только про себя, так сказать для собственного употребления»⁸. Тем не менее Островский говорит об исторической роли Пушкина, предварительно характеризуя литературную эпоху, предшествующую поэту: «Отношения писателя к действительности не были непосредственными, искренними; писатели должны были избрать какой-нибудь условный угол зрения. ...Вне этих условных направлений поэзия не признавалась, самобытность сочлась бы или невежеством, или вольнодумством. Высвобождение мысли из-под гнета условных приемов — дело не легкое, оно требует громадных сил...

Прочное начало освобождения нашей мысли положено Пушкиным, — он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был — был самим собой. Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей, и Пушкин оставил школу и последователей. Что это за школа, что он дал своим последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским» (XIII, 166—167).

Прямое, непосредственное отношение к теме, свобода от условных форм, искренность, самобытность — вот что представляется Островскому главным завоеванием и главным заветом Пушкина. В пути Пушкина Островский увидел прежде всего освобождение, утверждение права на национальную самобытность всей нашей литературы и на индивидуальную самобытность творческой личности. И эти идеи чрезвычайно существенны для понимания поэзии Островского в литературном движении его времени.

Если в период, когда формируется концепция Ап. Григорьева, еще чувствуется в его утверждениях наступательность, потребность отстаивать точку зрения на Пушкина как «наше всё», то скоро положение меняется. Пушкин становится признанным центром нашей литературы, точкой отсчета. И, к сожалению, постепенно реальное художественное явление — пушкинская поэзия — подменяется неким достаточно абстрактным символом. Опираясь на эту «центральность» Пушкина, любой находил в нем то, что хотел найти, стремился

⁸ А. Н. Островский. Полное собр. соч. в 16-ти томах. ГИХЛ, М., т. XIII, 1952 г., стр. 164. Далее все ссылки на Островского даются в тексте по этому изданию.

превратить Пушкина в знамя своего направления⁹. Позиция Островского принципиально иная.

Островского роднит с Пушкиным — и даже, может быть, не с Пушкиным, а именно с представлением, преданием о Пушкине, с тем классическим, идеальным образом, который создан у нас, — удивительное свойство естественности и равновесия, умение не впадать в крайности, и притом умение очень сознательное и активное.

В статье «Драматизм и эпичность» Я. С. Билинкис говорит о доброте Островского, которая уберегла его от фанатизма и крайностей, свойственных, например, и Толстому и Достоевскому, о тяге Островского к гармонии, о его широко, понимающем взгляде на жизнь¹⁰. Эта верная и своевременно высказанная мысль нуждается, однако, в некоторых оговорках. И прежде всего, не хотелось бы, чтобы доброта Островского понималась кем-то как наивное благодушие. Островский реагирует на все идейные веяния эпохи, но не позволяет себе перехлестов, он очень точен в суждениях. Больше того: он непримирим к перехлестам, он не только не сектант, он первый антисектант.

Герцен сказал об особом положении литературы в русском обществе, о том, что в русском обществе это «единственная трибуна». Мы привыкли воспринимать эти слова однозначно, как похвалу русским писателям. Но формула эта ведь имеет и трагический смысл. И трагично описанное Герценом положение не только для общества, но и для литературы. Взяв на себя задачу «заменить собой всю общественную мысль и жизнь», далеко не всегда и величайшие наши писатели справлялись с этой задачей наилучшим образом: полемические крайности, тот самый фанатизм великих Толстого и Достоевского — издержки этого явления.

Дело, думается, однако не в том, что кто-то из великих наших писателей по некоему досадному совпадению оказался также достаточно знаменит своим пристрастием к крайностям. Дело именно в таком положении вещей, при котором издержки художественной природы, все «продолжения достоинств» великих литераторов получали явно несоразмерный резонанс, далеко-выходивший за рамки собственно литературного явления. На таком фоне все слабые стороны того явления, которое можно, пожалуй, назвать литературоцентризм, должны были выглядеть особенно отлично.

Островский был удивительно чуток к крайностям любой

⁹ Много позже дело дойдет до анекдота, столь выразительно описанного в автобиографии Маяковского «Я сам»: «В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина». Полн. собр. соч. в 13 тт. ГИХЛ, т. I, М., 1955, стр. 22

¹⁰ Я Билинкис. Драматизм и эпичность. К 150-летию со дня рождения А. Н. Островского. «Новый мир», 1973, № 4, стр. 218—227.

доктрины, даже близкой себе¹¹. Объяснение этому, по-видимому, целесообразно искать не столько в личных качествах драматурга, сколько в его художественной системе. Ей, этой художественной сути Островского, органически чужда и патетика, и желчность, ей явно противопоказана всякая чрезмерность словесности. Воздержанность от прямых идеологических построений — коренное свойство художественной системы Островского¹². Чтобы пояснить это свойство, которое сложно описать в понятийных категориях, остановимся на позиции, занятой Островским-художником в одном очень важном и даже большом вопросе идейной жизни русского общества — национальном.

Поразительна высокая духовная культура Островского — из всех своих великих современников едва ли не один воздерживается от всяких проявлений национальной апологетики. Не может не удивлять, что особенно наглядно и убедительно это прослеживается на ранних «москвитянинских» пьесах. Традиция, фактура самобытных национальных форм жизни здесь непосредственный художественный материал Островского, и воздержание от прямого идеологизирования по этому поводу есть уже выражение своеобразной полемики против любых идеологических спекуляций на самобытности, против попыток (охранительных, славянофильских, да и любых других) поддаться соблазну подменить самобытность исключительностью. «Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы...» — подобное характернейшее «полемическое» переживание народного, национального чувства совершенно не свойственно Островскому, и этим он отличается не только от Гоголя, но, пожалуй, и от Льва Толстого. Метафорически говоря, «бороды и рукавиц» в его произведениях не меньше, а едва ли не больше, чем у других наших классиков, но, чтобы описать их, ему совершенно не нужно вспоминать «немецкие ботфорты». Из соизмеримых по величине литературных явлений к позиции Островского в этом отношении ближе всего поздний Лермонтов с его «Родиной».

В пьесах Островского есть и реплики, говорящие о его трезвом, ироническом отношении ко всякого рода крайностям в прославлении национальной самобытности. В комедии «Не в свои сани не садись» купец Русаков, по замыслу автора воплощающий в себе лучшие стороны народной нравственности, не поддается на похвалы своим патриархальным добродете-

¹¹ По активной сопротивляемости различного рода «умственным эпидемиям» (выражение Чехова) Островский может быть поставлен в один ряд, пожалуй, только с Герценом, Щедриным и А. К. Толстым.

¹² Необходимо отметить, что внутри этой художественной системы есть явление, хотя и родственное ей, но автономное — историческая драматургия Островского. Рассмотрение ее — особая тема, и мы этой теме в настоящей работе не касаемся.

лям. Для него понятие «русский» — чисто деловое, точное, не нуждающееся ни в похвалах, ни в порицании.

В «Грозе» Борис, окунувшись в традиционный быт Калинова, с тоской восклицает: «Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак» (II, 215). Примеры можно было бы значительно умножить.

Отношение Островского, художника, несомненно опирающегося на стихию национальной русской самобытности и едва ли не ярче всех эту самобытность передавшего и опозитивировавшего, к современным ему идеологическим доктринам национального — эпизод очень яркий. Вместе с тем это только частное проявление характерного свойства Островского-драматурга. Он один из немногих своих современников владел секретом, чутко реагируя на идейные возмущения эпохи, не утрачивая при этом равновесия. Никогда и никому он не дал спровоцировать себя на крайность. Секрет этот — в природе его художественного мастерства, синтезирующего достижения старой и новой культуры. Ярчайшим образом это выразилось в отношении Островского к герою-идеологу, о чем пойдет речь несколько ниже.

На заре формирования будущего почвенничества Григорьеву Островский казался идеально «почвенным» писателем. В каком-то смысле Григорьев оказался прав, ирония судьбы в том, что как раз никто из «почвенников» не удержался на уровне ими же провозглашенного идеала: не впасть в абстрактное теоретизирование, оставаясь на почве реальной, живой жизни. Островский же именно на том и стоял всегда как художник. Что дало ему такую возможность? Когда мы задумываемся над этим, кажется не исчерпывающим, однако очень важным объяснением, что Островский не только литератор, но и человек театра.

И здесь появляется одна важная черта сходства между театром, сценическим действием и поэзией: там и здесь — звучащее слово, в отличие от максимально литературной, сугубо письменной прозы. Позиция проверяется интонацией, утверждение, мнение — речью, звучанием. Как Пушкина корректировал стих, так Островского корректировала сцена. Мы ничего не пойдем в Островском, если будем видеть в нем писателя, вынужденного делать уступки в ущерб своему литературному мастерству, а так иногда говорят об Островском. Например, «Бесприданницей» с ее психологическим анализом, стоящим на грани романной формы, укоряли Островского, автора «купеческих» пьес или сатирических комедий¹³.

Звучащее слово драматургии неотделимо от героя; который должен иметь плоть и облик, фактуру. И здесь мы снова не можем обойтись без обращения к Пушкину.

Своим положением в русской культуре Пушкин во многом обязан герою своей лирики. Именно в ней обрел голос русский

человек «нового века», нового европейского и одновременно самобытного облика. А сценическим эквивалентом открытий пушкинской лирики был Чацкий. Здесь произошло не только обретение слова и голоса, но облика, плоти, фактуры. Недаром Чацкий для русской сцены уже не роль, а ампула. Вместе с тем появление Чацкого, с его речевой раскованностью, пылким лиризмом и эпиграмматической остротой, было бы невозможно, не будь уже пушкинской поэзии.

Здесь не место подробнее останавливаться на Чацком. Скажу только, что для Островского и герой пушкинской лирики, и Чацкий составляют, видимо, единую традицию — высшего героя, героя времени, своего рода эталон. Ап. Григорьев совершенно верно назвал Чацкого одним из «высоких вдохновений Островского».

Как известно, в конце XVIII и первой половине XIX века в европейской литературе постепенно складывается категория «героя времени». Процесс этот начинается в романтизме, впервые осознавшем связь человека с историей, передавшем характерное для эпохи чувство ожидания перемен, текучей изменчивости бытия, растревоженность сознания. «Герой времени», «сын века», «эпохальный характер», воплотивший в себе центральные идеи и конфликты своего времени, — с этими категориями мы сталкиваемся, как только речь заходит о прозе первой половины века¹⁴. Лермонтов нашел гениальную формулу для обозначения героя такого типа: «Герой нашего времени». Вместе с тем лермонтовский роман был, видимо, и завершением художественного мышления такого типа, поскольку здесь уже не обошлось без иронии.

В России вопрос о герое времени, о типе героя-современника имел еще особую, дополнительную остроту по сравнению с европейской литературой, поскольку был связан с вопросом о национальной самобытности нашей новой культуры в целом. По этой причине для русской литературы имела огромное значение не только «идеология» героя-современника, но важен был и весь его облик, прежде всего речевой. Его поведение, платье, привычки — все это переставало быть «внешними признаками» и становилось идеологически значимым. Заметим кстати, что эта сторона всегда имеет первостепенную важность для театрального героя, ибо сцена ищет воплощения, подробностей фактуры.

Несомненно, что русская культура пережила в связи с пет-

¹³ Наше представление о специфической театральности Островского писателя испытало значительную аберрацию под влиянием позднейшего, несравненно более литературного театра. Между тем, упрекать «Бедность не порок» в отсутствии психологизма все равно, что упрекать «Войну и мир» в несценичности.

¹⁴ См., например, книги: Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1972 и Б. Т. Удодов. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие поиски. Изд. Воронежского ун-та, Воронеж, 1973.

ровскими реформами коренную ломку. Они привели к бюрократизации духовной жизни общества. Новая, европейская культура, сколь ни была она нам необходима, воспринималась как «привозная», и некоторое время она действительно как бы оказывалась неспособной «возникать на местах». Она механически распределялась из столицы, куда в свою очередь механически, подобно товару, доставлялась из Европы. Духовная жизнь приобрела характер ярко выраженной концентрической системы с центром в столице. В связи с этим возникло некоторое пространственно-временное представление о духовных ценностях: время, потребное для получения культурных ценностей из столицы, словно бы определяло положение на иерархической лестнице культуры¹⁵. Появляется четко выраженное противопоставление столицы и провинции. Оппозиция «столица — провинция» становится не только географической, экономической категорией, но и категорией духовной жизни.

Эта новая, «привозная», иерархически организованная культура, конечно, вступила в сложное взаимодействие с исконной, старой, которая по своей сути была «полицентрична», точнее — ацентрична, чужда идее центра.

Выше уже шла речь о литературоцентризме, о присущей новой культуре поглощенности литературой. Новообретенное литературно-поэтическое слово как бы подозревалося в абсолютной универсальности. На всемогущество слова, случалось, надеялись и в таких ситуациях, когда достойнее было бы умолчание. Чему-чему, а молчанию старая, во многом стоявшая вне словесного искусства культура знала цену. И не с этим ли подспудным ощущением некоего неудобства, некоей даже постыдности словесной, литературной экспансии связано и то, что в момент торжества «пушкинского канона» (по Тынянову и Эйхенбауму) именно архаист, именно дилетант в поэзии Тютчев вступился за молчание, за внесловесное и надсловесное в своем знаменитом стихотворении «Silentium!».

Разумеется, никакое перенесение, пересаживание чужой культуры не может быть абсолютным и буквальным. Представление о «привозном» характере новой культуры было во многом иллюзией, которая, однако же, существовала. Возникает проблема преодоления такого состояния, вопрос о том, что заимствовать, до каких же пор брать чужое и что мы можем этому противопоставить.

¹⁵ Намек, подсказку такой модели дают, между прочим, ходовые словосочетания «распространение просвещения», «распространение европейской образованности» и т. п. Предполагалось, что культура именно распространялась по обширным пространствам, очевидно, с какой-то скоростью и в какой-то последовательности. Любопытно сравнить: «носители образованности» и старинное выражение «кладезь премудрости».

Именно как результат всего выше сказанного и сложился у нас особый характер «героя времени» или, точнее говоря, его особое положение среди других действующих лиц в художественном мире произведения. Во всяком герое будут подзревать носителя чего-то нового, какого-то открытия. Герой должен что-то привезти, сообщить какие-то духовные новости. В литературе первой половины века это чаще всего и реализуется в сюжетной ситуации приезда, прибытия героя откуда-то (обычно из Петербурга или из-за границы). В «Ревизоре» и «Мертвых душах» эта ситуация уже осмыслена пародийно.

Переосмысление антитезы «столица — провинция» начинается у Пушкина, хотя сами эти категории, сама оппозиция у него еще весьма активны, художественно значимы. Пародийное освещение этой антитезы встречаем в 1825 году в «Графе Нулине». Комическое столкновение сверхстоличного, из Парижа прибывшего графа с провинциальными помещиками завершается полным торжеством провинциалов. Пушкин с улыбкой, но сочувственно и в сущности серьезно хвалит «уездных барышень» именно как новый культурный тип. Например, в «Барышне-крестьянке» находим такое рассуждение: «Те из моих читателей, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитаны на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. ... Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навыв света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы»¹⁶.

Напомним, что «Барышня-крестьянка» написана 20 сентября 1830 года, одновременно с работой над VIII главой «Евгения Онегина». В романе этот мотив имеет поистине определяющее значение. В столкновении «столичного» Онегина и «провинциальной» Татьяны Пушкину ближе оказывается провинциальность его героини¹⁷. Но интереснее всего то, что

¹⁶ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, АН СССР, т. VI, М.—Л., 1950, стр. 147—148. Курсив Пушкина.

¹⁷ В интересной статье К. М. Кантора «Мода как стиль жизни» высказаны близкие наблюдения над художественными мотивами «мода» и «старина» в романе Пушкина (см. сборник «Мода: за и против», М., «Искусство», 1973). Однако понятия «мода» и «старина» несомненно более узкие, они относятся к понятиям «столица» — «провинция», как следствие к причине.

сама «провинция» в романе — категория не однозначная. Провинциальность в положительном смысле для Пушкина не есть лишь верность патриархальным, исконно-русским формам жизни — над такой узкой провинциальностью Пушкин подсмеивается (описание патриархального быта Лариных дано с иронией, Татьяна ведь «в семье своей родной казалась девочкой чужой»). Провинциальная Татьяна оказывается высокой героиней именно потому, что ей чужда косность патриархального быта, а европейские духовные ценности гармонично слились в ее внутреннем мире с представлениями народной нравственности. Татьяна — первый литературный герой, в котором преодолен разрыв между исконно-русским и европейским началами. Не потому ли она идеал для Пушкина, и не только «идеал женщины», но и шире — идеал человека?

Можно даже сказать, по-видимому, что оппозиция «столица — провинция», так активно обсуждаемая в романе, оказывается в известной мере снятой Пушкиным, ибо она имеет смысл лишь до тех пор, пока не рождено некое новое единство. Ни к Татьяне, ни к Онегину последней главы эти категории неприменимы. Каждая из категорий существует только, пока она односторонняя, даже, может быть, карикатурна: пошлость света и пошлость провинции. Как только эпитет «пошлый» делается ненужным, не нужным оказывается и само противопоставление.

Достоинства героя времени у Пушкина не могут быть ни исчерпаны, ни даже определены понятием «новизны», «столничности», но вместе с тем герой и ни в коем случае не «провинциален». Как ни любит Пушкин Татьяну, но героиня эта в романе не случайно так молчалива, и облик ее, в сущности, лишен тех зримых бытовых подробностей, которыми столь богат облик Онегина. Героиня Пушкина явно написана иначе, чем другие персонажи романа. Она именно «идеал»; в то время как Онегин — «добрый мой приятель», совсем живой человек, имеющий общий язык с поэтом. Больше того, именно фактура этого общего языка, этой новой речи и есть то достижение Пушкина, о котором мы говорили.

Оппозиция «столица — провинция» была одной из литературно-поэтических форм осознания резких социально-культурных противоречий русского общества. Славянофилы обвиняли Петра в том, что он разделил русский народ «на два народа», которые на долгие годы обречены были говорить на разных языках. Но, конечно, пропасть между этими «двумя народами» — социальная по своему существу — была и до Петра. Преобразователь России только сделал ее явной, отделил, оформил внешне «второй народ» — дворянскую верхушку.

Известна фраза Белинского о том, что «Ломоносов был

Петром Великим нашей литературы»¹⁸. Но есть и другая параллель, намеченная Белинским в той же работе, — Петр и Пушкин¹⁹.

В нашем представлении прочно живет предание, по которому именно Пушкин — дата, перелом, точка отсчета. И Петр — дата, перелом, начало. Можно сколько угодно дополнять и уточнять это предание, критиковать его за упрощенность, но пока не похоже, чтобы даже серьезные уточнения и дополнения отменяли само его существование. Тем более присуще было такое представление людям XIX века. Есть допетровский период и послепетровский период. И есть допушкинский и послепушкинский. В цитированных выше рассуждениях о Пушкине Островского и Ап. Григорьева прекрасно передано это ощущение.

Положение Пушкина, главы литературы, представляется не лишенным известной двойственности: оно и триумфально и трагично одновременно, поскольку в таком двойственном положении не могла не находиться в то время и сама литература. Несомненным проявлением этого противоречия было, например, то, что поэт, давший язык новому русскому человеку, человеку нового сознания, в силу исторических обстоятельств дал его прежде всего «второму народу» — «просвещенному обществу», дворянской интеллигенции. В поэзии Пушкина действительно было заложено все, из чего в течение столетия росла и развивалась наша литература. В будущем ей, пушкинской поэзии, суждено было послужить и «первому народу», но при жизни Пушкина и его ближайших преемников до этого было еще не близко. Представление о принципиальной народности «Евгения Онегина» было гениальным теоретическим прозрением Белинского, которое еще и в середине века не сделалось живым ощущением даже у таких последователей великого критика, какими были революционные демократы. Недаром Некрасов мечтает о временах, когда мужик «Белинского и Гоголя с базара понесет». Не Пушкина. Пропасть между языками «двух народов» предстояло постепенно заполнять наследникам Пушкина — и важнейшее место в этом труде принадлежит Островскому и Некрасову. Их язык — следующий шаг по пути демократизации литературной речи. Пушкин словно бы провозгласил принципиальное отсутствие границы между языком поэзии и безбрежным морем живой общенародной речи. Некрасов и Островский делают эту общенародную речь и материалом, и одновременно также объектом словесного искусства. Стихией народной речи, звучащего слова начинают проверяться у Островского

¹⁸ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., АН СССР, М., т. IX, 1955, стр. 674.

¹⁹ См. также: В. Г. Белинский, то же изд., т. III, стр. 500—501; т. V, стр. 145 и 328.

идеологические ценности, выработанные новой культурой. Одна из таких идеологических и одновременно эстетических категорий новой культуры — художественный образ противостоящих друг другу миров: столицы и провинции.

Именно Островский завершает разрушение идеологической оппозиции «столица — провинция», начатое Пушкиным. Мы увидим у драматурга подчеркнутый интерес к провинции, особенно в начальный период его творчества, дореформенный. Провинция эта оказывается, так сказать, не только «географической», но и «временной». В «провинциальной столице» Москве его интересуют глухие окраины и Замоскворечье, как культурно-бытовое явление, оставшееся даже и не в прошлом, а едва ли не в позапрошлом веке. Действие москвитянинских пьес происходит либо в современной Островскому уездной глуши, либо в Москве XVIII века. Вместе с тем само противопоставление «столица — провинция» Островским отвергается, и, несомненно, сознательно. Яркое доказательство этого видим в комедии «Не в свои сани не садись», в немудрящей, на первый взгляд, сцене-диалоге Бородинки с Ариной Федотовной: «...Я в Москве воспитывалась, там видала людей-то не тебе чета. — А я так думаю, что люди все одне-с!» (I, 237). Это «люди все одне-с» своего рода формула отношения Островского к герою. Она не означает, конечно, утверждения нивелировки и стандарта. Речь идет о том, что сущность человека определяется для Островского свойствами его личности и ничем иным. Совершенно очевидна связь такого представления о человеке со старой, допетровской полицентричной культурой Руси.

Большинство русских классиков, современников Островского, сосредоточили внимание на интеллектуальном герое, герое-идеологе. Между тем у Пушкина, Лермонтова, отчасти Гоголя изображение такого героя дополнялось, а иногда и корректировалось введением героев другого типа — людей «простого сознания»²⁰. Островский был последовательным противником такого разделения героев. Его как художника неизменно интересует именно «человек простого сознания», в силу жизненных обстоятельств выступающий и как герой-идеолог²¹.

Островский отнюдь не был равнодушен и к типу «высокого героя», «героя времени». Герой такой не был создан, не был повторен в творчестве Островского, зато был создан це-

²⁰ О значении типа простого человека в русской литературе см. статью Д. Е. Максимова в кн. «Поэзия Лермонтова» («Наука», 1964), а также раздел «Пушкин в истории русской критики и литературоведения», гл. III в кн.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». «Наука», М.—Л., 1966.

²¹ В этом отношении его можно сравнить только с Достоевским, который тоже снимает подобное разделение, хотя и совершенно иначе, чем Островский.

лый театр. Здесь не место останавливаться на том, насколько удалось современникам Островского воссоздать фактуру благородного героя-дворянина, хотя бы отчасти подобного Чацкому, с его уникальным единством фактурной насыщенности и неотразимой правоты. Скажу только, что не удалось. Середина века выдвигает в центр внимания недворянского интеллигента, но герой революционных демократов и Достоевского все же в эстетическом смысле именно преемник дворянского «героя времени», хотя бы преемственность эта и существовала в форме конкуренции, вытеснения.

В творчестве Островского возникают сложнейшие отношения к этой категории. Она есть в эстетике Островского как потенциал, к ней драматург стремится, и в то же время она не возникает, словно бы не воплощается до конца ни в одном из персонажей. Работа Островского с фактурой образа героя-дворянина, благородного эпиграмматиста, блестящего резонера, — постоянный элемент его творческих исканий.

Явное — а иногда и не явное — включение героя такого типа в бытовую среду 60-х годов — один из способов подобной работы. Пожалуй, в наиболее чистом виде он проявился в комедиях «Доходное место» и «На всякого мудреца довольно простоты». Жадов и Глумов — как бы два возможных варианта трансформации благородного героя в современности Островского. Более редуцированные способы — стилизация и прямое пародирование (Миловидов и Мурзавецкий). Еще более сложная форма — совмещение категории благородного героя, героя времени (явления в 60—80-е годы уже достаточно литературного) с реальным обликом человека совершенно иной культуры и иной бытовой среды. Так появляются герои, как бы сознательно себя, свой облик строящие по литературному или театрально-сценическому образу (Платон Зыбкин, Несчастливцев, Карандышев).

* * *

И Пушкин и Островский обладали чертами, присущими всем основоположникам каких-либо новых направлений, явлений культуры. Быть может, наиболее яркая из этих черт — энциклопедичность, широта, универсальность их творчества. Открывая какой-то метод изображения жизни, находя для него язык, художники этого типа как бы стремятся возможно больше жизненных областей, предметов и типов, мыслей, идей включить в сферу своего изображения. Это свойство Пушкина, конечно же, ни у кого не вызовет сомнений. Впечатление энциклопедичности пушкинского творчества было, разумеется, усилено давно признанной за ним ролью главы новой русской литературы. Немаловажное

значение имела и его исключительная жанровая широта, а также своеобразная «нейтральность», «универсальность» пушкинского стиля.

Применение к Островскому понятия энциклопедичности может вызвать у кого-то и возражения, тем более, что традиция некоего третирования Островского как писателя «узкого» или во всяком случае одностороннего, долгое время существовала. Думается, однако, что она, эта традиция, должна быть отвергнута со всей решительностью. Жанровая сфера Островского замкнута драматургией. За исключением этого ограничения широта и проблемность изображения жизни в творчестве Островского вполне может быть, как мы старались показать в статье, уподоблена пушкинской.

Чрезвычайно характерный (в театральном значении этого слова), яркий, быть может, даже несколько экзотический стиль Островского, вероятно, также отчасти определяет обманчивое впечатление большей тематической сосредоточенности, специфичности его творчества. Но необходимо помнить, что эти свойства стиля Островского были прямым следствием его тесной связи с языковой реальностью демократической культуры его эпохи. То, что Островский этот стиль делает инструментом изображения всех сфер современной ему жизни (в том числе и дворянской, и интеллигентской), — не недосмотр и ограниченность, но в высшей степени идеологически значимый и плодотворный художественный прием.

Тесно связано с энциклопедичностью и другое свойство, присущее искусству основоположников, — его гармоничность, уравновешенность, соразмерность. В истории нашей культуры творчество Пушкина стало признанным эталоном гармоничности. Причем понимание самой природы гармонии, присущей созданиям пушкинского гения, развивалось и уточнялось в нашей критической мысли на протяжении столетия. Сейчас уже едва ли кто-нибудь будет утверждать, что гармония предполагает некую идилличность, бесконфликтность.

Об исключительной уравновешенности художественного мира Островского говорилось выше.

Островский осознавал Пушкина родоначальником всего самобытного, самостоятельного в русской литературе. Как же собственная роль Островского соотносима с пушкинской? В чем его, Островского, самобытность, если говорить не только о материале и стиле драматурга, но именно о его месте в нашей культуре? Думается, что все высказанные выше соображения позволяют сформулировать такую гипотезу о положении Островского в русском литературном процессе и шире — в нашей культуре. Самым кратким изложением этой гипотезы и хотелось бы закончить.

«Теневая традиция» издержек, сопровождающая традицию художественных открытий, сама по себе вряд ли чисто русское явление. Но в России, по названному выше причинам, эта оборотная, теневая преемственность крайностей выглядит настолько угрожающе гипертрофированной, что едва ли не все великие наши художники слова одновременно знамениты и как своего рода ересиархи, в чьих слабостях и крайностях ищет себе оправдания все сектантское, пагубно экстремистское, все корыстное и все больное, что только бывало в истории отечественной мысли. К упомянутым С. Я. Билинским Толстому и Достоевскому нельзя, конечно, не присоединить в первую очередь Гоголя с его «Выбранными местами». Но не Гоголь первым раскачал маятник. Образно выражаясь, беды литературы в России родились прежде самой литературы. И беды эти, конечно, больней и острее всего чувствовала и переживала сама же литература. Постоянный, естественный, просто необходимый взаимный упрек в «литературности», упрек, без которого — явен он или не явен — нельзя представить себе никакого обновления, никакого живого литературного процесса, — этот традиционный упрек в России должен был звучать с особым оттенком. В сущности, литература не переставала винить себя именно в том, что она — литература. Подразумевалось: литература, и не больше того.

При таком положении дел позиция того из литераторов, кто был, мог быть — хотя бы отчасти, хотя бы внутри самой литературы — эмансипирован от нее, должна была приобрести особое значение и репрезентативность.

Рискуя пойти на упрощение, можно сказать, что две линии — художественная и критическая — или (еще условней) — толстовская и щедринская — впервые сойдутся в творчестве Чехова. Из художников Чехов словно бы первый с такой отчетливостью осознает непомерную в российских условиях, как теперь говорят, цену ош и б к и литератора-художника. И сопротивление «умственным эпидемиям» станет доминантой не только его общественной позиции, но и его писательского метода. Самый этот метод, его пафос и природу в какой-то степени можно определить как ревизию старой художественности, исследование, сознательный анализ, словно бы противопоставившийся чреватой бедами стихийности.

Однако такое сверхсознательное, сверхконтролируемое и рефлектирующее слово многие в эпоху Чехова воспринимали как отказ от художественности вообще. Мы знаем, что подобное ощущение (какой бы иллюзией они ни выглядели для нас) тревожили и самого Чехова.

Между тем для Островского, бесспорно, величайшего художника сценического слова, подобных дилемм про-

сто не существовало. Про него не скажешь, что он первый (такой-то и такой-то ценой) решает проклятые вопросы, унаследованные от предшественников. Скорее, он спокойно не приемлет сомнительной части наследства и тем, собственно, решает проблемы с самого начала, в зародыше.

Ошибочно было бы в этом видеть некую наивность Островского. По известному выражению, писатель — властитель дум. Высокое умение не злоупотреблять этой новой властью — глубинное, определяющее свойство Островского. Напрашивается предположение: такое отличительное качество Островского тесно связано с тем, что драматург как бы концентрирует в своей художественной системе многое из того живого и насыщенного, что оставалось от старой, долитературной русской культуры. И, пожалуй, в первую очередь самый тип, способ существования этой старой культуры, которая как раз очень хорошо знала, что «люди все одне-с», которая была полицентрична по самому своему существу и интенсивность которой отнюдь не измерялась верстовыми столбами дорог, ведущих к столице.

Изжитость и недостаточность старой культуры в старых, средневековых формах была, конечно, очевидна. Столь же несомненно, что новые европейские веяния были вызваны глубокими историческими потребностями. Старая культура была новой оттеснена и даже отчасти скомпрометирована, но отнюдь не уничтожена. Новая развивалась на фоне этой многовековой культуры, которая продолжала существовать неявно, аморфно, как субстрат, питательная среда. Настоящих высот новая культура достигла именно тогда, когда срослась корнями со старой.

С другой стороны, неполнота новой культуры, дававшая основание для развития в ней, так сказать, «самокритикующего» начала, была связана с ее иерархическим характером. Иерархичность, о которой мы уже говорили выше, не исчерпывалась отношениями между разными слоями общества и культурой в целом. И сама новая культура как бы возглавлялась словесностью, новой авторской литературой, которой в конце концов органически присуща идея первенствования.

Стремление к полноте и целостности национального самосознания увенчалось феноменом пушкинского творчества. Но как только был достигнут момент этой полноты и цельности, стало ясно, что именно о цельности национального самосознания невозможно говорить в обществе, разьедаемом страшной язвой крепостничества. Ощущение цельности и гармонии грозило быстро стать опасной иллюзией.

Именно после Пушкина начинается могучее развитие критического начала в нашей литературе. Эта критика была прежде всего социальной, с ней связаны величайшие завое-

вания нашей литературы и заслуженный ею авторитет советской нации. На этом нет нужды подробно останавливаться.

Хотелось бы обратить внимание на то, что одновременно развивается и «самокритикующее» начало в русской культуре.

Критика «литературоцентризма» привычно рассматривается всегда как критика справа, как нечто реакционное и мракобесное. И такая, конечно, существовала. Но несомненно, что не только такая.

Театр в эпоху Островского был едва ли не единственной или, во всяком случае, одной из немногих разрешенных форм общественной сродки. К тому же публика русских театров была демократичней по составу, чем читательская аудитория. Островский с его органическим демократизмом отлично понимал это (что засвидетельствовано его работами, касающимися организации театрального дела).

Таким образом, можно сказать, что в русской литературе Островский был отчасти как бы «человек публики».

Литература словно бы нуждалась в некоторой уравновешивающей силе внутри культуры, и едва ли не самой заметной из таких сил можно признать театр Островского.

ЗАМЕТКИ О ПУШКИНЕ В ДНЕВНИКАХ ПРИШВИНА

Дневники — лучшая часть наследства Пришвина по глубине мысли и простоте формы. «Дневники, — по признанию автора, — пишутся с целью самопознания, и ...процесс писания таких дневников есть разговор с самим собой»¹. Эта особенность его дневников в целом определяет характер пришвинских высказываний о Пушкине. В них Пришвин не претендует на научные критические изыскания, а обращается к самому близкому писателю для решения сложных жизненных вопросов, волнующих творческих проблем.

С Пушкиным Пришвин никогда не расстается: в своей автобиографической повести о прошлом катастрофичность века он выражает образом безумного Евгения с его угрозой «Ужо тебе!»; а в произведении о современности, строительстве Беломорского канала, волю и разум нового человека он утверждает словами: «Да умирится же с тобой и побежденная стихия». В одном из самых поэтических произведений Пришвина — повести «Фацелия» — звучат пушкинские слова «Вся жизнь — одна ли, две ли ночи», а книгу «Женьшень», которой Пришвин всегда проверяет своего настоящего читателя, он хочет в юношеском издании открыть пушкинским эпиграфом «Вдруг поверх... вод лебедь белая плывет...».

Даже в последний год своей жизни, когда, казалось, Пришвин сделал все, что хотел (вышла книга «Весна света», напечатаны первые два тома подготовленного собрания сочинений, определена в «Новый мир» новая повесть), он с удовлетворением записывает: «Чего же еще больше? Царствуй лежа на боку».

Пушкин для Пришвина был и остается единственным поэтом: «Будет много хороших поэтов, но только таких, как Пушкин, не будет»².

Чем же Пушкин особенно близок Пришвину? На этот вопрос тоже в какой-то мере отвечают его дневники. В одной из своих записей Пришвин объясняет, почему в его дневниках многие читатели «в минуту жизни труд-

¹ М. М. Пришвин. Собрание сочинений. ГИХЛ, М., 1957, т. VI, стр. 479. Далее цитируется по этому изданию.

² Т. VI, стр. 693.

ную» находили силы жить. Его дневники не отражают непосредственную боль, сомнение, а фиксируют только тот момент, когда найдено внутреннее решение как итог выстраданного и пережитого. Эти минуты гармонии, равновесия душевных сил Пришвин особенно ценит, так как в такие мгновения писатель создает новое, такие мгновения определяют его родственное внимание к читателю.

Это ощущение гармонии он чаще всего находит в пушкинской поэзии. Не Лермонтов с его отчаянием и горечью, а Пушкин — истинно пришвинский поэт. Пришвин объединяет Пушкина и Лермонтова только в размышлении об их трагической судьбе: «...такие удивительные, небывалые существа Пушкин и Лермонтов, такие отрицатели и беззаконники, рабски тяготеют к условиям аристократического круга и в исполнении их трагически погибают»³. Но если в этой записи о гибели Пушкина он останавливает внимание только на трагическом противоречии небывалого и узости, ограниченности среды, быта, сталкиваясь с которыми, неизбежно гибнет поэт, в других дневниковых записях о Лермонтове есть и доля пришвинского осуждения поэта. Для него он тот, кто «восхитил родину своей поэзией», но, получив огромный дар от природы, не сделал человеческих усилий, чтобы найти свой талант и сбечь его. «От нечего делать он связал сердца сотен людей, готовых за него умереть...». Но там, «где люди делом своим защищают, охраняют, берегут жизнь, он смеется над этой жизнью и даже не пробует защищать себя, когда враг спокойно целится в него из пистолета»⁴.

К лермонтовскому творчеству Пришвин обращается редко и по существу проходит мимо самого характерного в лермонтовской поэзии. Даже там, где Пришвин упоминает о поэме «Демон», его захватывает не трагический образ Демона, а минута его просветления, слова «на воздушном океане ...хоры стройные светил». В них ему дорого художественное выражение красоты и гармонии мироздания, и в этом образе он ищет успокоения от той безысходности, которую вызвало чтение астрономии Спенсера Джонса. И в лермонтовском «Парусе» Пришвину близко не столько ощущение тревоги, непримиримости с окружающим, сколько совсем иная минута настроения поэта, которая должна была предшествовать его вдохновенному порыву: «Пусть это парус, и пусть, пусть он, мятежный, ищет бури среди лазури и золота, — в полночи души поэта, перед тем как написать стихотворение, непременно должен прилететь ангел гармонии»⁵.

Пришвину остались чуждыми лермонтовские Печорин, Арбенин. О них он говорит односторонне и часто сниженно.

³ Т. VI, стр. 557.

⁴ Т. VI, стр. 770.

⁵ Т. V, стр. 488.

Пушкинские же образы входят в самый сокровенный духовный и творческий мир Пришвина. Так, в минуту, когда ему легко пишется, Пришвин понимает себя как Григорий Отрепьев в келье на послушании у старца Пимена: «Мне, как Григорию, — признается он, — самому хочется выкинуть небывалую штуку: так заточить свою фразу, чтобы она была острее всех пик. Но я смотрю на Пимена и понимаю, что не нужно мне оттачивать свою пику, чтобы стать лучше всех и преднамеренно выставляться»⁶.

Простота Пимена и его подлинное величие в исполнении долга не только иллюстрируют творческое состояние Пришвина, но в какой-то мере определяют и его творческое решение.

Особенно часто обращается Пришвин к образу Моцарта из маленьких трагедий Пушкина, и этот образ помогает Пришвину выразить свои раздумья о сущности таланта и поведении художника. Не рассудочный и волевой Сальери, а доверчивый и открытый людям, непосредственный в своем вдохновенном творчестве Моцарт создает бессмертные вещи. «С этой точки зрения Моцарт вел себя как следует, как творец цельной личности и не подменял ее рассудочным действием».

Так вот я хотел бы сказать и о себе, что моя поэзия есть акт моей дружбы с человеком и отсюда все мое поведение: пишу — значит люблю»⁷.

На пушкинском материале раскрывает Пришвин заветные для себя мысли о поэзии, не поддающейся планированию («Об этом, — замечает он, — сказано у Пушкина в сказке о золотой рыбке»⁸), о множестве современных писателей и единицах настоящих. Пришвин, например, высоко оценивает те возможности, которые открылись народу в его творческом развитии, когда «простой русский народ за время революции неузнаваемо поумнел». И если в прошлом большой народ оставался безграмотным и десятки возможных Пушкиных неузнанными, то теперь мы бережно выращиваем одаренное «в чайнии новых пушкиных», «каждый талант отмечаем премией». И писательство широко разрослось, так как отличными писателями могут быть многие. «Но Пушкина нет», и настоящих писателей по-прежнему единицы.

Пришвину важно понять свое место в писательском мире, ответить на вопрос, настоящий ли он писатель или растворившийся во множестве. Для него этот ответ можно найти только в сопоставлении с Пушкиным. И хотя он и Пушкин величны несоизмеримые, но они близки «по действию того же бессмертного духа». Лучшее, чему радуется в своем творчестве

⁶ Т. VI, стр. 592.

⁷ Т. V, стр. 440.

⁸ Т. VI, стр. 410.

Пришвин, он мысленно показывает Пушкину; «...и случилось в мечтах моих Пушкин меня обнимал».

Настоящее писателя, по Пришвину, в его небывалом. И он часто настойчиво повторяет свою любимую мысль, что у нас в литературе господствует потребитель, но нет ценителя, который узнает и встречает каждого нового творца как личность единственную и неповторимую. Он ждет критика, который в новом писателе будет искать не родство, а узнавать в новом таланте его «небывалое». И чувствуется, что Пришвину приходилось тратить немало сил, отстаивая свою индивидуальность, свои темы, иногда как будто бы далекие от современности, но в которых он, по словам одного умного редактора, «тактично проповедовал коммунизм». «Значит, все хорошо, и если сам себя считаешь «настоящим», то настоящим писателям никогда не жилось хорошо, начиная с самого Пушкина»⁹.

Обращаясь к Пушкину, Пришвин решает одну из самых сложных проблем литературоведения — проблему современности. Эта проблема для Пришвина, «сердцем слушающего время», — основная материя таланта. Но он далек от тех, кто современность заменяет «формальным обличьем». «Часто бывает, — пишет он, — упрямый и расчетливый газетчик какой-нибудь отлично чувствует время, но его отношение ко времени этому несовременное»¹⁰. Для Пришвина важно в потоке времени найти свою живую душу, найти свое место и «личную жизнь определить каким-нибудь поступком»: «Декабристы шли на виселицу, Пушкин заключал себя в слово и в нем встречал свою современность»¹¹.

Исходя из своего глубокого понимания современности, Пришвин всех художников, поэтов, работников на пути человеческого сознания делит на тех, кто остается с людьми после себя, и на тех, кто «раб своего времени и вместе со временем по времени, как по воде, уплывает от нас».

Многозначительна и другая запись, непосредственно связанная с проблемой современности и раскрывающая другой волнующий вопрос — «писатель» и «читатель». В томе V на странице 515 под заголовком «После меня» следует запись: «Всякий художник на первых порах питается сочувствием и такой «славой» удовлетворяется. В дальнейшем славу свою переживает и делается независимым от современников». Следует цитата из Пушкина «И долго буду тем любезен я народу...». Эта дневниковая запись ведет к глубокому восприятию пушкинского «Памятника». Пушкин мудрым пониманием исторической значимости своего творчества умел сквозь травлю, неприятие, «суд глупца и смех толпы холодной» со-

⁹ Т. V, стр. 369.

¹⁰ Т. VI, стр. 557.

¹¹ Т. IV, стр. 662.

хранить независимость своего творческого пути, мужество настоящего поэта.

Для Пришвина вопрос «писатель и его современник» очень существенен. Это не только литературная или общетеоретическая проблема, для него сама жизнь делится на 1) сейчас со мною и 2) после меня. И в этой жизни важно не только «сейчас», но прежде всего то, что останется людям «после себя».

Особо следует выделить заметки Пришвина о Пушкине, где он обращается к любимому поэту в связи с основной темой своего творчества — темой природы. В мире природы для Пришвина все так же дорого и значительно, как и в мире поэзии Пушкина. И тот и другой мир им воспринят навсегда и органично. Естественно, Пришвин часто и объясняет Пушкина в неразрывной связи с природой. О пушкинской весенней тревоге, воплощенной в трепетных словах «как грустно мне твое явленье, весна, весна, пора любви», Пришвин замечает: «Весна с нарастанием тревоги, с вопросом, найду ли в себе силы ответить зовам природы и переживу ли...». А творческий подъем Пушкина в любимое время года — это «убавка света» — «уверенность в себе, вера в возможность гармонии. Такова была осень для Пушкина».

Для Пришвина с его удивительным ощущением красоты природы Пушкин близок и как первооткрыватель русской природы в поэзии. Пришвин восхищается великорусским календарем природы в «Евгении Онегине» и сожалеет, что наши степи, наша тайга, наш Онега не имели такого певца природы, каким был Пушкин. Часто любяя примета в природе фиксируется Пришвиным и иллюстрируется тоже пушкинским текстом. 6 марта: «...прямо падающий свет теплом своим рубит снег, капель моет, ветер помогает... И как долго продолжалось это время хляби, когда Пушкин болел душой»¹². 24 июля: «Буря мглою небо кроет» и только что не снег, а дождь бьет в наш домик с севера вот уж который день»¹³.

Но даже уходя в мир природы и иллюстрируя свои наблюдения в нем пушкинским текстом, Пришвин мимоходом оставляет в связи с этим интересные раздумья о существе искусства. «Зима теплая. Снег выпал только в январе на третье в ночь». Эта пушкинская фраза ведет к интересному спору, и Пришвин рассказывает об астрономе, пытающемся установить точность астрономических фактов в пушкинской поэзии, о ботанике, доказывающем, что дерево, которого сейчас нет в Бессарабии, было при Пушкине. «Только, по-моему, — замечает Пришвин, — учет внешних событий в поэзии происходит автономно, без особого нарочитого внимания,

¹² Т. VI, стр. 375.

¹³ Т. VI, стр. 459.

обнажающего факт как-нибудь астрономически или ботанически: при обнаружении получается натурализм и неизбежно связанные с ним ошибки в поэзии. Так что поэзия должна быть непременно свободной, и на своем свободном пути она неминуемо тяготеет к фактам, как тяготеет внимание едущего по дороге к верстовым столбам»¹⁴.

Острое чувство природы у Пришвина помогает и его глубокому проникновению в поэтический текст. «Растения, — пишет он, — мы можем понимать по себе в исключительных случаях, вроде того, как у Толстого князь Андрей, влюбленный в Наташу, понял зеленеющий дуб, или как Пушкин понял в молодых соснах новое племя и послал в стихах ему свое человеческое «здравствуй»¹⁵. В этой записи Пришвин еще раз зафиксировал для нас пушкинское открытое, доверчивое отношение к новому поколению.

Эта пушкинская доверчивость, гуманность и от нас требует вдумчивого и бережного отношения к поэту. Пришвина иногда коробит самовлюбленность некоторых пушкиноведов, готовых в своей ученой важности снисходительно отнестись даже к Пушкину: «С какой надутой гордостью Х. сказал: «Мы принимаем Пушкина». Почему бы не спросить его: А примет ли Пушкин нас таких?

Знаю, он примет, но хорошо бы таким словом нос утереть дураку»¹⁶.

Мы еще в большом долгу перед поэтом. Иногда желая утвердить Пушкина, приумножить его славу, мы что-то нарушаем в нашей памяти к нему. В этом отношении интересна запись Пришвина о перенесении памятника Пушкина с Тверского бульвара: «Пушкин на своем старинном месте сделался как бы второй раз живым и великим. Но когда его преобразовали, то он сделался на площади почему-то маленьким...» И вдруг с болью: «...я признаю необходимость преобразования природы и хочу только одного, чтобы не трогали заповедников: стоять бы и стоять Пушкину на Тверском бульваре»¹⁷.

В небольшой статье можно было остановиться только на некоторых заметках Пришвина о Пушкине. В дневниках Пришвин обращается и к «Евгению Онегину», и к «Каменному гостю», сказкам Пушкина, «Египетским ночам». Эти записи Пришвина о Пушкине заслуживают нашего пристального внимания. Правда, они не столько открывают новое в Пушкине, сколько дают возможность глубже понять Пришвина, человека и писателя, с его своеобразной позицией в советской литературе.

¹⁴ Т. V, стр. 484.

¹⁵ Т. VI, стр. 488.

¹⁶ Т. VI, стр. 568.

¹⁷ Т. VI, стр. 510.

ПУШКИН И ТОЛСТОЙ

История отношений Л. Толстого к творчеству Пушкина освещалась уже в целом ряде научных работ, как специально посвященных этой теме, так и работ общего характера¹. Из этого не следует, что тему можно считать вполне исчерпанной. Отношения Толстого к Пушкину отличались сложностью и противоречивостью, и в них до сих пор не все до конца прояснено. Отношения эти в научном смысле до сих пор составляют проблему. И проблему важную. Тем более важную, что проблема Толстой — Пушкин теснейшим образом связана с более общей и не менее трудной проблемой: Пушкин и русская литература XIX века.

Пушкин для русской литературы никогда не переставал быть явлением живой жизни. При этом к его творчеству обращались чаще всего и больше всего тогда, когда русское общество осознавало в себе подъем жизненных сил и особенную тягу к переменам, к движению вперед, к лучшему будущему. Кажется, что всякое стремление к обновлению в России не могло обходиться без Пушкина. При этом Пушкин не всегда признавался прямым «соучастником» совершавшегося. Живое отношение к пушкинской традиции в русской литературе выражалось не только в преклонении, в следовании за Пушкиным, но и в своеобразном отталкивании от него. Часто бывало так, что те самые люди, которые не видели необходимости пушкинского слова на путях обновления общества, все-таки нуждались в его поэзии и, главное, не могли забыть о ней. Они соизмеряли, иногда противопоставляли свои непушкинские стремления Пушкину и тем самым объективно признавали его неумирающее величие и содействовали, хотя и особым образом, вечному продолжению жизни пушкинской поэзии.

¹ См. об этом, например, работы Б. М. Эйхенбаума о Л. Н. Толстом; А. Г. Цейтлин. Евгений Онегин и русская литература. В сб.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М.—Л., 1941; В. Горная. Из наблюдений над стилем романа «Анна Каренина». О пушкинских традициях в романе. В сб.: «Толстой-художник», М., 1961; Э. Г. Бабаев. Роман Льва Толстого «Анна Каренина». Тула, 1968; Е. А. Маймин. В споре с учителем. ж. «Нева», 1962, № 2.

Не однозначное, полное противоречий отношение к творчеству Пушкина на протяжении многих десятилетий после его смерти, сложное усвоение его наследия последующими поколениями писателей следует признать фактом исторически знаменательным, ибо он доказывал самым наглядным образом, что Пушкин в разные эпохи всегда ощущался в потоке современной жизни, в тесной и живой связи с современностью.

Все это имеет прямое отношение и ко Льву Толстому.

Когда В. И. Ленин пишет, что «противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоёв русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»², — то этим, собственно, и поясняется, почему Толстого, писавшего о себе: «Все ломаюсь, мучаюсь, тружусь, исправляюсь, учусь; ...а всё не могу не разворачивать самого себя»³, — должны были связывать с Пушкиным отношения неровные и нелёгкие. Эти отношения отразили в своем развитии «резкую изменчивость... взглядов и... поведения»⁴ писателя.

Толстой понимал жизнь человека как «художественное произведение»⁵; его непростая связь с Пушкиным была своего рода «сюжетом», который наряду с другими, складывался в «произведение» его жизни, сосредоточивая в себе, как в части, всю сложность целого.

Признает ли себя Толстой продолжателем пушкинской традиции или полемизирует с ней — именно потому, что не может совсем от нее оторваться — он неизменно соприкасается с Пушкиным как с живым и необходимым явлением.

Толстой обращается к Пушкину в тот момент, когда занятия литературой начинают осознаться им как важное и нелёгкое дело, быть может, дело всей жизни. Больше всего желая «увериться в чем-нибудь твердо и неизменно»⁶, Толстой начала 50-х годов мучительно переживает сомнения в своем призвании, которые то подводят его к «великой громадной мысли» о создании «новой религии»⁷, то побуждают к составлению «истинной правдивой истории нынешнего века»⁸, всякий раз будто бы подсказывая то единственное, главное дело жизни, которое может стать ее целью и содержанием. Про-

² В. И. Ленин. Л. Толстой. В сб. В. И. Ленин о Л. Н. Толстом. М., 1969, стр. 27.

³ Переписка Л. Н. Толстого с русскими писателями. М., 1962, стр. 406.

⁴ Б. М. Эйхенбаум. О противоречиях Льва Толстого. В кн.: Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, стр. 229.

⁵ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20 тт., т. 19. М., 1965, стр. 497. Далее цитируется по этому изданию.

⁶ Там же, стр. 81.

⁷ Там же, стр. 150.

⁸ Там же, стр. 101.

блема «что такое искусство?» решается молодым писателем как личный, глубоко касающийся его вопрос и, только уяснив себе, что целью существования может быть «добро, которое я могу сделать своими сочинениями», он готов признать, что «все-таки... преобладающее над всеми другими наклонностями и занятиями должна быть литература»⁹. Увлеченный первыми литературными опытами, Толстой, между тем, готовится быть «писателем *всеми* силами своей души»¹⁰, как готовятся к принятию высокого звания, понимая его по-пушкински: «слова поэта суть уже его дела»¹¹.

Толстой сошлется на это замечание Пушкина в конце жизни, но уже в дневниковых записях 1851 года содержится косвенное указание на то, что он читал статьи «Выбранных мест из переписки с друзьями», одна из которых содержит соответствующее высказывание поэта. Толстой словно бы вступает в ряды, где первым стоит Пушкин, и старается по нему равняться.

Пушкин интересуется его весь: как поэт и прозаик (в записях раннего Толстого немало рассуждений о том, что такое стихи и проза), собственно толстовская программа искусства составляется как бы с ведома и при участии Пушкина.

Интересно, что одно из первых высказываний Толстого о Пушкине носит отчасти критический характер. «Я читал «Капитанскую дочку», — записывает Толстой в 1853 году, — и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий. Повести Пушкина голы как-то»¹².

Толстой замечает это, будучи автором одной повести и нескольких рассказов, и вследствие этого чувствуя за собой право судить прозаические произведения предшествующей литературы в соотнесенности со своими замыслами и со своим пониманием литературного дела.

Процесс познания Толстым Пушкина отражает сложную эволюцию в познании им самого себя. По-видимому, открытие пушкинской прозы с ее романтической напряженностью и сдержанной силой повествования могло и должно было совершиться не раньше, чем мироощущение писателя обрело свойства, присущие романисту, и создание романа сделалось глубокой творческой потребностью. Именно тогда в пушкинском отрывке «Гости съезжались на дачу...» все для Толстого «вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман»¹³, ставший потом «Анной Карениной».

⁹ Т. 19, стр. 158.

¹⁰ Т. 17, стр. 272.

¹¹ Н. В. Гоголь. Сочинения. т. 4, М., 1889, стр. 18.

¹² Т. 19, стр. 117.

¹³ Т. 17, стр. 365.

Собираясь начать литературную деятельность «романом» («Четыре эпохи развития»), работая над «Романом русского помещика», Толстой, в сущности, был мало похож на романиста, каким он осознает себя впоследствии. Он занимается отделкой маленьких глав, каждая из которых «должна выражать одну только мысль или одно только чувство»¹⁴; постепенно уясняет себе основной принцип писания, который состоит в том, что «... надо каждое поэтическое чувство эпюизировать»¹⁵, в лиризме ли, в сцене ли, в изображении ли лица, характера или природы. План — второстепенное дело, то есть подробности плана»¹⁶.

Причисляя «Детство» к группе произведений, форма которых «совершенно оригинальная»¹⁷, поздний Толстой был точен: «Детство» осталось само по себе как отпечаток его творческого мира в особый, неповторимый момент самоопределения, разработки «существенных черт... таланта»¹⁸ — своеобразная предыстория будущих романов.

Чернышевский писал, что раннее творчество Толстого явилось только залогом того, «что совершит он впоследствии»¹⁹, в той же степени оно было «залогом» нового отношения к Пушкину, прозаическое наследие которого становилось Толстому тем ближе, чем далее он шел путем художественных завоеваний.

Пушкин, которого узнал Толстой-романист, был недоступен писателю в молодости, когда он искал в прозаических сочинениях отображение невидимого снаружи течения человеческой жизни, когда полагал, что в «Отрочестве» «внутренняя история» героя должна только «для разнообразия уступать место внешней истории лиц, его окружающих»²⁰. Качества, которые молодой Толстой считал столь необходимыми для писателя своего века, призванного быть психологом современной жизни, он не нашел в прозе Пушкина. Но это не значит, что он не нашел их в Пушкине вообще. Тот внутренний психологизм, который Толстой искал для себя, он обрел все в том же Пушкине, но не прозаике, а поэте, авторе поэм и, может быть, больше всего авторе «Евгения Онегина».

Лирический мир дневников, «Истории вчерашнего дня», автобиографической трилогии возник где-то рядом с интимной обстановкой «Евгения Онегина», которую создал поэт, присутствующий в романе «не только как автор, литературно существующий во всяком романе, а именно как персонаж,

¹⁴ Т. 19, стр. 126.

¹⁵ Изливать, исчерпать (фр.).

¹⁶ Л. Н. Толстой о литературе, М., 1955, стр. 41.

¹⁷ А. Гондельвейзер. Вблизи Толстого. М., 1922, т. I, стр. 93.

¹⁸ Н. Г. Чернышевский. Избранные литературно-критические статьи. Л., 1950, стр. 233.

¹⁹ Там же, стр. 237.

²⁰ Л. Н. Толстой о литературе, стр. 20.

свидетель, отчасти даже участник событий и историограф всего происходящего»²¹.

Создатель такой повести, которая «по своему смыслу вся должна стоять на психологических и лирических местах»²², страдающий от трудностей, вызванных необходимостью скрепить эти места прочной нитью сюжета («У меня есть большой недостаток — неумение просто и легко рассказывать обстоятельства романа, связывающие поэтические сцены») ²³, Толстой не мог не увлечься поэтической свободой романа в стихах, где автор передвигается легко и вольно, полагаясь только на свое художественное чувство, которое то стремится открыто излить себя в лирическом монологе, то прячется вглубь сюжета — объединяя собой неоконченные главы, пропуски — в единое цельное произведение.

«А где, бишь, мой рассказ несвязный?» — восклицал Пушкин.

Досадуя на себя за привычку к отступлениям, Толстой в то же время глубоко огорчен, заметив, что действие в «Отрочестве» «слишком последовательно во времени, а не последовательно в мысли»²⁴.

«...Да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами, — писал Пушкин Бестужеву, — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни...»²⁵ «Жду твоей новой повести, да возьми-ка за целый роман, — советует он в другой раз, — и пиши его со всею свободю разговора или письма...»²⁶.

Так намечался облик русского прозаического романа, который мог быть угадан Толстым по пушкинскому роману в стихах и затем явственно проступил некоторыми своими чертами как основа его собственных первых произведений.

В «Детстве» Толстой воспроизвел уже, в сущности, знакомый по «Евгению Онегину» характер взаимоотношений автора со своим созданием: характер, который складывается в процессе творчества и не только не утаивается от читателя, но, напротив, становится предметом художественного изображения. Между взрослым, «от автора» выступающим Иртеньевым и тем, что ему хочется высказать, налажена особого типа связь, осуществляющая себя через мир вымышленных героев и ситуаций. Характер ее меняется в процессе развития главного героя, мужания самого автора. «Неясно различая» в перспективе содержание «романа», который

²¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 166.

²² Т. 17, стр. 182.

²³ Т. 19, стр. 124.

²⁴ Там же, стр. 114.

²⁵ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16 тт., т. 13, АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 180.

²⁶ Там же, стр. 245.

должен представлять собой «эпохи развития» Николеньки, Толстой ведет его через них, как Пушкин — Онегина, одновременно переживая свои «эпохи», рассказ о которых включается в произведение как его органическая, необходимая принадлежность.

В 60-е годы, в период создания «Войны и мира», Толстой опять сблизился с «Евгением Онегиным», теперь уже уловив для себя, как главное, не столько его лирическое начало, естественное для романа в стихах, сколько общественный интерес содержания, сообщающий поэтическому рассказу значение романа, как понимал его Пушкин: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании»²⁷.

«Поэзия» произведения стала заключаться для Толстого «в картине нравов, построенных на историческом событии»²⁸.

Этим был предопределен следующий шаг писателя: к созданию социального романа из современной жизни и к новому узнаванию пушкинской прозы.

Белинский однажды заметил о «Капитанской дочке», что это «нечто вроде «Онегина» в прозе»²⁹.

Можно сказать, что творчество Толстого на разных этапах своего существования так или иначе оборачивалось чем-то «вроде» «Онегина» — но «в прозе», что в конечном счете привело к сближению писателя с прозой Пушкина как таковой.

Толстой словно бы по-своему пережил творческую эволюцию поэта: от поэзии — к повести, через роман в стихах, запечатлев ее содержанием своего художественного развития.

Очевидно, что Пушкин всегда был рядом с Толстым, сопутствуя ему на пути исканий, то отдаляясь, то приближаясь к писателю, в зависимости от их направленности, но никогда не исчезая безвозвратно.

²⁷ Указ. соч., т. 11, стр. 92.

²⁸ Т. 19, стр. 269.

²⁹ В. Г. Белинский. Сочинения в 4 тт., т. 3, СПб, 1896, стр. 702.

В. Н ГОЛИЦЫНА.

**СТИХОТВОРЕНИЕ Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО
«КОГДА БЫ Я НЕДВИЖНЫМ ТРУПОМ...»
И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ.**

Стихотворение «Когда бы я недвижимым трупом...» написано Заболоцким в 1957 году. Оно не было включено поэтом в план его собрания сочинений, как и несколько других стихотворений, созвучных ему («Медленно земля поворотилась...», «Во многом знании — немалая печаль...», «Разве ты объяснишь мне — откуда...»). Впервые эти стихотворения были напечатаны в 1965 году, в издании большой серии «Библиотеки поэта».

Почему автор не считал возможным включить эти стихотворения в свое собрание сочинений, хотя они по глубине мысли и художественному совершенству относятся к лучшим образцам его философской лирики? Некоторые интересные предположения уже высказывались исследователями поэзии Заболоцкого¹. Однако вопрос не может считаться решенным. Аргументированное объяснение вопроса может быть результатом внимательного изучения каждого из этих стихотворений как в отдельности, так и в их «оотнесенности со всей системой философской лирики Заболоцкого.

Следует сказать, что стихотворение «Когда бы я недвижимым трупом...» как-то выпало из круга тех произведений Заболоцкого, которые обычно анализируются исследователями его творчества. Между тем стихотворение это представляется нам весьма интересным по решению одной из ключевых тем поздней лирики Заболоцкого — темы бессмертия,

Когда бы я недвижимым трупом
Лежал, устав от бытия, —
Людским страстям, простым и грубым,
Уж неподвластен был бы я.
Я был бы только горстью глины,
Я превратился бы в сосуд,
Который девушки долины
Порой к источнику несут.
К людским прислушиваясь тайнам
И к верекличке вешних птиц,

¹ Например, в статье И. Ростовцевой «Смотри на мир, работай в нем ..», «Знамя», 1973, № 8.

Меж ними был бы я случайным
Соединением частиц.
Но и тогда, во тьме кромешной,
С самим собой наедине,
Я пел бы песню жизни грешной
И призывал ее во сне.²

Стихотворение органически включается в поэтическую систему философской лирики Заболоцкого. Проблематикой и атмосферой лирического мироощущения оно близко таким стихотворениям, как «Вчера, о смерти размышляя...», «Завещание», «Прощание с друзьями», «Сон». Их роднит направление мыслей и чувств лирического героя, стремящегося постичь связь человека с мирозданием, разгадать «секрет бессмертия».

При всей оригинальности каждого стихотворения ощущается в них не только тематическая близость, но и некоторое сходство структуры: композиция основана на принципе соотнесенности двух миров (живого и «загробного»), при этом лирический герой как бы стоит на грани этого двумирия или переступает порог земного бытия и познает «инобытие».

Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя,
И, погасив свечу, опять отправлюсь я
В необозримый мир туманных превращений...

(«Завещание», 1, 239)

Жилец земли, пятидесяти лет,
Подобно всем счастливый и несчастный,
Однажды я покинул этот свет
И очутился в местности безгласной.

(«Сон», 1, 269)

Подобная «завязка» и в стихотворении «Когда бы я недвижным трупом...». И здесь поэт переносит нас в своеобразный, но уже знакомый нам «загробный мир» его поэзии, со своими реалиями, населением и отношениями (жук-человек, щепочки, травинки, сылетение каких-то материалов). «Страна смерти, — замечает А. Македонов, — изображена с той же естественной объективностью и наглядностью, с какой была изображена тайга Дальнего Востока или Гурзуф»³. Но при всей видимой реальности этот мир подчинен иным законам, это мир «туманных превращений», где «все разъято, смешано, разбито».

Как уже отмечалось в научной литературе, иерархия ценностей в поэзии Заболоцкого такова: «на нижней ступени, за гранью бытия, — хаос; над ним — по-своему, пусть даже не-

² Н. Заболоцкий. Избранные произведения в 2 тт. «Художественная литература». М., 1972, т. 2, стр. 46. В дальнейшем произведения Заболоцкого цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц.

³ А. Македонов. Н. Заболоцкий. Жизнь, творчество, метаморфозы. «Советский писатель», Л., 1968, стр. 272.

разумно и неполноценно, но все же организованная природа и выше всего — целесообразная, творящая высшую гармонию, человеческая мысль»⁴.

В отличие от «Прощания с друзьями» и «Сна» в стихотворении «Когда бы я недвижимым трупом...» не так развернуто и детализированно изображена «страна смерти», но некоторых устойчивых примет и связей явлений вполне достаточно для того, чтобы ощутить атмосферу этого мира. Так же, как в «Прощании с друзьями», смерть, распадение не означает абсолютного уничтожения, жизнь материи продолжается, продолжается и цепь превращений:

Я был бы только горстью глины,
Я превратился бы в сосуд,
Который девушки долины
Порой к источнику несут.

Есть здесь и знакомое нам по другим стихотворениям противопоставление живых существ, людей как высшей формы организованной материи, и низшей материальности — результата распада:

К людским прислушиваясь тайнам
И к перекличке вешних птиц,
Меж ними был бы я случайным
Соединением частиц.

Это противостояние намечается и в предполагаемой уже в первом четверостишии разнице состояния. В жизни — страсти, тревоги, заботы, в смерти — возможности духовного покоя, избавления от тревог:

Когда бы я недвижимым трупом
Лежал, устав от бытия, —
Людским страстям, простым и грубым,
Уж неподвластен был бы я.

Покой этот кажется даже желанным, не случайно это уточнение «Лежал, устав от бытия».

Поэт как бы снова возвращается к издавна сложившемуся представлению о смерти как вечном покое, по-своему расшифровывает его (например, в «Сне»), испытывает сомнениями и антитезами, привлекая не только опыт научных знаний, но не в меньшей мере поэтический опыт своих предшественников. Сближаясь, отталкиваясь, споря с теми или иными поэтическими концепциями, Заболоцкий создает свою концепцию бессмертия, подвижную и многомерную, самобытность которой во многом обуславливается оригинальностью поэтической трансформации различных традиций.

Одним из вопросов, тревоживших воображение поэтов еще в те времена, когда господствовало религиозное представление о бессмертии души, был вопрос о возможности (или не-

⁴ Поэтический строй русской лирики. «Наука», Л., 1973, стр. 303.

возможности) общения между этими мирами, живым и мертвым, т. е. вопрос об абсолютности или относительности их разъединения. Эта тема была одной из основных в творчестве романтиков. Существенное место занимала она и в поэзии Пушкина. Интересно, что у Пушкина есть стихотворение, построенное на сопряжении разных представлений, — «Люблю ваш сумрак неизвестный...».

В первой части развернутый тезис:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!
Вы нас уверили, поэты,
Что тени легкою толпой
От берегов холодной Леты
Слетаются на брег земной
И невидимо навещают
Места, где было все милей,
И в сновиденьях утешают
Сердца покинутых друзей;
Они, бессмертные вкушая,
Их поджидают в Элизей,
Как ждет на пир семья родная
Своих замедливших гостей...

Ему противостоит антитеза второй части, начинающейся противительным «но»:

Но, может быть, мечты пустые —
Быть может, с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные,
И чужд мне будет мир земной;
Быть может, там, где все блистает
Нетленной славой и красой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия,
Минутных жизни впечатлений
Не сохранит душа моя,
Не буду ведать сожалений,
Тоску любви забуду я...⁵

Это противопоставление не сводится в стихотворении Пушкина к взаимоотрицанию. И первое представление — существование связи мертвых с живыми («И невидимо навещают...», «И в сновиденьях утешают...»), и второе — абсолютное разъединение двух миров («Все чувства брошу я земные, | И чужд мне будет мир земной») — в равной мере предположительны («Быть может»), они — «поэзии прелестной благословенные мечты». Тайна не разгадана, не случайно стихотворение кончается вопросом, но благословенна поэзия, пытающаяся приподнять завесу с этой тайны. Эти мотивы разнообразно варьируются другими поэтами: Баратынским,

⁵ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 тт., АН СССР, т. 2, М., 1963, стр. 293—294.

Лермонтовым, Тютчевым, Блоком и многими поэтами двадцатого века.

Позднего Заболоцкого при весьма существенном отличии исходных принципов его поэтического мироощущения (материалистическое мировоззрение прежде всего) многое связывает в решении проблемы бессмертия с поэтической традицией, в том числе и пушкинской.

Ориентация Заболоцкого на рационально-научное познание жизни, во многом определившая своеобразие его поэтического мира, не закрыла от поэта вечной таинственности бытия. В статье «Почему я не пессимист?» он так говорит об этом: «Я — часть человеческого общества, его единица. С моей помощью и природа и человечество преобразуют самих себя <...>. Но так же как разум еще не постиг всех тайн микрокосма, он и в области макрокосма еще только талантливое дитя, делающее свои первые удивительные открытия. Я, поэт, живу в мире очаровательных тайн <...>. Моя деятельность — мое художественное слово. Путешествуя в мире очаровательных тайн, истинный художник снимает с вещей и явлений пленку повседневности»⁶.

В разгадке тайн смерти и бессмертия в лирике Заболоцкого научные представления одухотворены поэтической мечтой, превращающей неполноту наших знаний в возможную поэтическую реальность. Убежденный в вечности жизни материи (один из аспектов решения бессмертия), Заболоцкий вслед за своими предшественниками размышляет над проблемой бессмертия духовного, не упрощая, не стремясь к однозначности ответа.

Стихотворение «Сон» — одно из поэтических видений смерти. Основной лейтмотив — смерть как утрата духовно-эмоциональной связи с земным. Превращение в «часть мироздания» сопряжено с потерей воли, желаний, страстей — распадом личности.

Я уплывал, я странствовал в дали,
Безвольный, равнодушный, молчаливый,
И тонкий свет исчезнувшей земли
Отталкивал рукой неторопливой... (1, 26)

В то же время жизнь материи продолжается:

Со мной бродил какой-то мальчуган,
Болтал со мной о массе пустяковин.
И даже он, похожий на туман,
Был больше материален, чем духовен. (1, 270)

Вместо устойчивого для идеалистической концепции представления (тленного тела — материи — и бессмертия души) у Заболоцкого приобщение к всеобщности мироздания оказывается более материальным, чем духовным.

⁶ Н. Заболоцкий. Т. 2, стр. 287—288.

Уже в стихотворении «Прощание с друзьями» звучат напряженно-тревожные, многозначные по смысловым оттенкам вопросы: «Спокойно ль вам, товарищи мои? Легко ли вам? И все ли вы забыли?». В этих вопросах и надежда, и сомнения, и тревога.

Стихотворение «Когда бы я недвижимым трупом...» — как бы дальнейшая стадия поисков ответа на них. Теперь уже сам герой оказывается в стране смерти, куда до того ушли его друзья, сам вовлекается в сферу туманных превращений (горсть глины, сосуд). Поначалу кажется, что это и есть неизбежная и даже желаемая форма «инобытия», дающая отдых от земных страстей. В этом ключе выдержаны три четверостишия, и лишь последнее, мускульным усилием, опираясь на противительное «но», как бы сбрасывает эту тяжесть могильного покоя, прорывается к земному, страстному, грешному, прорывается песней, эмоционально-творческим порывом:

Но и тогда, во тьме кромешной,
С самим собой наедине,
Я пел бы песню жизни грешной
И призывал ее во сне. (т. 2, стр. 46)

Конструктивно стихотворение построено по принципу сложноподчиненного предложения, части которого связаны союзом «когда — тогда». Причем именно последнее четверостишие выступает в функции главного предложения. В первом четверостишии намечается условие, детализированное в последующих двух. Последнее («Но и тогда...») заключает в себе действие, и в этом действии — преодоление бесстрастия и безволия.

У. М. Цветаевой есть интересные наблюдения над своеобразием разрешения темы бессмертия в пушкинском «Цире во время чумы»: «Священник ушел молиться, Пушкин — петь. Пушкин <...> уходит последним, с трудом (как: с мясом) отрываясь от своего двойника Вальсингама, вернее, в эту секунду Пушкин распадается: на себя — Вальсингама — и себя — поэта, себя — обреченного и себя — спасенного <...> Вальсингам Пушкина от чумы спасает в песню <...> Последний атом сопротивления стихии во славу ей — и есть искусство»⁷.

И в стихотворении Заболоцкого преодоление духовного распада, разъединения жизни и смерти претворяется в творческом акте искусства — в песне, акте волевым, сопротивляющемся стихии (превращению в случайное соединение частиц).

Когда мы читаем это стихотворение, у нас невольно возникает ассоциация с пушкинским «Пророком». Она улавли-

⁷ М. Цветаева. Мой Пушкин, «Советский писатель», М., 1967, стр. 226—227.

вается в ритмико-стилистическом сходстве: торжественной размерности строк, переданной любимым Пушкиным четырехстопным ямбом с чередованием женской и мужской рифмы, усиленной лексикой высокого стиля и перифразом пушкинского образа («Как труп в пустыне я лежал» — «Когда бы я недвижимым трупом || Лежал...»). Дело здесь, конечно, не во внешних аналогиях, а в общей тональности, переводящей нас из сферы житейской обыденности в сферу высокого напряжения, где мысли и чувства масштабны, а события философичны, где чудесное кажется естественной формой проявления максимализма мыслей и чувств. Роднит Заболоцкого с Пушкиным и мотив духовного томления, рожденного неполнотой знания тайн бытия, и стремление к его преодолению⁸.

Интересно отметить, что ассоциации с пушкинским «Пророком», связанные с теми же мучительными раздумьями над разъединенностью человека и природы, жизни и смерти, возникали в стихах Заболоцкого и раньше: достаточно напомнить известное стихотворение 1936 года «Вчера, о смерти размышляя...», которое перекликается с пушкинскими стихами близостью состояния героев, переживающих чудо прозрения.

И нестерпимая тоска разъединения
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Все, все услышал я — и трав вечерних пенья,
И речь воды, и камня мертвый крик.

Эта близость утверждается именем Пушкина, голос которого был услышан героем, познавшим суть бессмертия.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды,
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды. (т. 1, стр. 195)

Но как у всякого большого поэта, у Заболоцкого традиционные мотивы, включаясь в самобытную поэтическую систему, существенно трансформируются ею. Если в пушкинском «Пророке», выдержанном в духе библейской легенды, акцентируется предопределяющее значение божественной воли, то «я» в стихотворении Заболоцкого одновременно является страдательным и действенно-волевым началом. Именно волевой импульс (максимальная концентрация мысли и чувств) приводят героя к пониманию всеобщей связи сущего и существовавшего («И все существованья, все народы

⁸ Следует отметить особую значимость для поэзии Заболоцкого именно этих пушкинских мотивов, которые часто переплетаются в стихах Заболоцкого с мотивом пушкинского афоризма «На свете счастья нет, но есть покой и воля», по-своему интерпретированного Заболоцким с определенной ориентацией на более близкую ему традицию Блока («Покоя нет, покой нам только снится...»).

Нетленное хранили бытие»), к пониманию своего назначения, близкого пророческому в этом круговороте жизни («И сам я был не детище природы, Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!..»). В этом представлении о высоком назначении человека быть разумным организатором хаоса бытия видит поэт и возможность противодействия духовного начала распаду личности в смерти. Бессмертие проявляет себя не только в метаморфозе вещества (материи), но и в нетленности мысли, перевоплощающей самое природу.

Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанию моему.

(«Завещание», т. 1, стр. 239)

Воплощенная в жизни природы мысль снова возвращается к людям, обогащая их знанием бытия. Этот устойчивый мотив торжества человеческой мысли проходит и через его статьи: «Мысль — Образ — Музыка», «Почему я не пессимист».

Стихотворение «Когда бы я недвижимым трупом...» вырастает из той же почвы, но в нем ощущается и нечто новое, присущее уже лирике Заболоцкого последних лет: особое внимание к чувству, сердцу, неповторимости человеческой личности, что проявляется не только в своеобразном жанре «лирического портрета» («В кино», «Некрасивая девочка», «Актриса», «Городок» и др.), но и в сфере его философской лирики, в которой явно намечается преодоление рационализма, «брюсовского холодка»⁹.

В этом отношении стихотворение «Когда бы я недвижимым трупом...» симптоматично: оно входит в круг других стихотворений этого направления, созданных поэтом в том же 1957 году («Во многом знании — немалая печаль...», «Разве ты объяснишь мне — откуда...», «Медленно земля поворотилась...»). Им свойственна большая лирическая теплота, большая открытость лирического «я».

Парадоксальным кажется тот факт, что именно эти, прекрасные своей мудрой простотой стихи оказались самым автором не включенными в список его собрания сочинений. Но в этом парадоксе, наверное, есть своя логика, логика проявления натуры поэта. И. Ростовцева в своей статье «Смотри на мир, работай в нем...» высказывает, на наш взгляд, интересную гипотезу, объясняющую этот видимый парадокс: «Ну в чем же здесь нарушение «запретов» искусства поэзии? — спросит читатель. Разве... искренняя человеческая обнаженность чувства противопоказана лирике? Нарушений нет, но отступление от принципов эстетической системы Заболоцкого»

⁹ Д. Е. Максимов. О старом и новом в поэзии Заболоцкого. «Звезда», 1958, № 2.

го есть... Не каждое откровение мог позволить себе поэт, целомудренно боящийся «самовыражением» и самолюбованием разрушить те великолепные объемы мира, грандиозной постройкой которых он был занят по преимуществу»¹⁰.

Вероятно, это новое должно было еще устояться, гармонически слиться с уже сложившейся поэтической системой Заболоцкого.

¹⁰ И. Ростовцева. «Смотри на мир, работай в нем...», «Знамя», 1973, № 8, стр. 239.

СТИХОТВОРЕНИЕ С. П. ШЕВЫРЕВА «ПОСЛАНИЕ К А. С. ПУШКИНУ»

Современному читателю имя С. П. Шевырева, как правило, мало что говорит; если оно и известно специалистам, то преимущественно с отрицательной стороны.

Между тем в 20-е и отчасти в 30-е годы XIX века, во времена молодости, когда за Шевыревым еще не значилось тяжких грехов перед свободной русской мыслью, он был не только заметной, но и в общем положительной фигурой в литературной жизни. С сочувственным вниманием, и критически и одобрительно, относился к нему Пушкин, видевший в нем литератора, «заслужившего доверенность просвещенных читателей»¹. Он и был таковым в те годы.

В 20-е годы Шевырев выделялся как писатель плодотворный и эстетически образованный. Он был одним из авторитетнейших членов содружества поэтов-любомудров, группировавшегося вокруг журнала «Московский вестник», в чем-то близкого Пушкину и одновременно противопоставляющего себя пушкинскому направлению в русской поэзии.

Литературная деятельность Шевырева 20—30-х годов, мало исследованная, требует к себе серьезного научного внимания. Пусть его произведения и не представляют для нас живой эстетической ценности, но они несомненно имеют значительный историко-литературный интерес.

Одно из самых интересных в историко-литературном смысле произведений Шевырева — его «Послание к А. С. Пушкину». Стихотворение написано в 1830 году и в следующем году напечатано в альманахе «Денница». 20 июня 1830 года Шевырев писал Погодину: «Мы возвратились в 11 часов... Я ожидал от тебя письма... и оно как тут. Все забыто... и я со всеми вами... Читаю бесценные строки от всех вас... Тут и Пушкин, Хомяков и Языков — наша русская слава...» И далее: «Прошу тебя раздать следующие ответы. Пушкину: его строки были электрическими; в Риме читать письмо от Пушкина — что-то неизъяснимо сладкое душе — возбуди-

¹ А. С. Пушкин. «Об обязанностях человека». Сочинение Сидвико Пелико, Полное собр. сочинений в десяти томах, т. 7, АН СССР, М. — Л., 1951, стр. 444.

тельно; он мне прислал спирту русского против неги полу-денной, ослабляющей нервы! (еще до письма у меня в голове было к нему послание из Рима; теперь оно скорее созреет — он сам кстати дал искру; я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина; осмелюсь говорить ему об этом и об языке русском...»².

Написав послание, Шевырев через Погодина посылает его Пушкину, отмечая это в дневнике как существенное событие своей жизни³. Через некоторое время он получает от Погодина ответ: «Послание Пушкину отдал; очень, очень благодарен и хотел ответить тебе стихами же; разве только свадьба теперь помешает...»⁴.

Сам Пушкин так и не ответил Шевыреву — и скорее всего не из-за свадьбы. Но Шевырева, за отсутствием ответа Пушкина, версия Погодина, видимо, устраивала. Он пишет Соболевскому: «Он обещался мне отвечать на Послание, но, видишь, пьян своею женою...»⁵.

В письме к Соболевскому чувствуется, впрочем, и едва прикрытое огорчение Шевырева. Ответа Пушкина он, очевидно, ждал, ибо на свое послание в литературном смысле очень рассчитывал. Он видел в нем изложение программы не только своей, но и кружка Любомудров в целом. Это был для него литературный манифест общего значения, а не только исповедание собственной веры.

К чему же сводились программные декларации Шевырева, как они выступили в его «Послании к Пушкину»? С первых же строк стихотворения Шевырев заявляет о себе как о страстном поклоннике Пушкина — и одновременно как об оппоненте его. Он видит в Пушкине народного певца, первого поэта России и своего наставника в поэзии — но это не мешает ему в отдельных пунктах не соглашаться с Пушкиным и спорить с ним:

Из гроба древности тебе привет:
Тебе сей глас, глас неокрепый, юный;
Тебе звучат, наш камертон Поэт,
На лад твоих настроенные струны.
Простишь меня великодушно в том,
Когда твой слух взыскательный и нежной
Я оскорблю неслаженным стихом
Иль рифмою нестройной и мятежной...

² Письма Шевырева к Погодину. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 116/об.

³ См. запись в дневнике от 17 июля 1830 г. Рукописный отдел Публичной библиотеки им. С.Щедрина, ф. 850, л. 1/об.

⁴ Письмо Погодина от 25 января 1831 г., «Русский архив», 1882, книга третья, стр. 180.

⁵ Письмо Шевырева от 30 сентября — 12 октября 1831 г., «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 749.

«Настроенный» на Пушкина, Шевырев позволяет себе уже в самом начале разговора с ним скрытую полемику. Он просит прощения за свой негармонический, «неслаженный» стих, но за этим кажущимся смирением младшего поэта перед старшим нетрудно почувствовать заявку на свое особое мнение — и даже гордыню: от «неслаженного стиха» и «нестройной рифмы» Шевырев отнюдь не намерен отказываться. В Пушкине он видит «гармонического поэта» — сам он не только не таков, но таким и не хочет быть.

Слова своего послания — в частности, и те, что содержат скрытую полемику с Пушкиным — Шевырев рассматривает как своеобразное пророчество о русской поэзии: «Из Рима мой к тебе несется стих, весь трепетный, но полный чувством тайным, пророчеством, невнятным для других, но для тебя не темным, не случайным». Пророческий пафос, вообще свойственный Любомудрам, очень характерен для программного послания Шевырева к Пушкину. Он чувствует, чем дальше, тем больше. Рядом с пророчеством о русской поэзии у Шевырева пророчество о России:

Здесь расшатавшись от изнеможенья,
В развалины распался древний мир,
И на обломках начат новый пир,
Блистательный, во здравье просвещенья,
Куда чредой все племена земли,
Избранники, сосуды принесли;
Куда и мы приходим с честью равной,
Последние, как древле Рим пришел,
Да скажем наш решительный глагол,
Да поднесем и свой сосуд заздравной! —
Здесь двух миров и грудь и колыбель,
Здесь нового святое зарождеенье:
Предчувствием объеблю я отсель
Великое отчизны назначенье!

Замечательно, что мысль о великом назначении России в послании тесно связывается с мыслью о Пушкине. Это как и в письме Шевырева к Погодину («Я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина»), это как позднее будет в сознании Гоголя и Достоевского.

Даже споря с Пушкиным, тайно и явно, Шевырев не может не восхищаться им, не может не признать величия его поэтического гения и его значения для народной культуры. Этим и определяются одические интонации в той части послания, где Шевырев дает характеристику Пушкину-поэту:

Но чьи из всех родимых звуков мне
Теснятся в грудь неотразимой силой?
Все русское звучит в их глубине,
Надежды все и славы Руси милой,
Что с детских лет втвердилось в слова,
Что сердце жмет и будит вздох заочный:
Твой — певец! избранник божества,
Любовию народа полномощный!

Гимном Пушкину завершается своеобразная интродукция стихотворения. За ней идет главная часть — в которой ставятся главные вопросы и высказываются основные, программные идеи. Эта часть вся об языке поэзии, о его настоящем и будущем. Тон стихотворения меняется. На смену интонациям одическим приходят интонации иронические, а местами и гневные. Главнейшему «носителю русского языка», Пушкину, Шевырев открывает свои сомнения и свои думы, рисует «историю болезни» и предлагает от нее лекарство.

На взгляд Шевырева, русский язык, ставший на ноги «уменьем рыбака» (Ломоносова), сделавшийся богатырем, гремя «под бурею водопада» (т. е. в поэзии Державина), очистившись и обретя священный пыл в «народных исповедях» Карамзина и в патриотических песнях Жуковского, — теперь переживает кризис и нуждается в срочном лечении:

Что ж ныне стал наш мощный богатырь?
Он, галльской диетой замучен,
Весь испитой, стал бледен, вял и скучен,
И прихотлив, как лакомый визирь...

Шевырев ставит диагноз болезни в точном соответствии с общей программой поэтов-любомудров, ориентировавшихся на сближение поэзии с философской мыслью. Болезнь языка, по Шевыреву, заключается в его «неспособности слушать мысли — поэзии мысли:

... Так наш язык: от слова ль праздный слог
Чуть отогнешь, небережно ли вынешь,
Теснее ль в речь мысль новую водвинешь, —
Уж болен он, не вынесет, кряхтит,
И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный, отборный густозвон.
Что если б встал Державин из могилы,
Какую б он наслал ему грозу!...

В своих размышлениях о языке поэзии Шевырев не случайно поминает Державина, видит в нем высший авторитет и высший суд. В отношении языка — да и не только языка — именно Державин был первым и главным учителем Шевырева. Во вступительной лекции к курсу русской словесности Шевырев говорил: «Гений одного Державина может, конечно, стать наравне с возвышеннейшими гениями Германии...»⁶.

Начав с гимна Пушкину, Шевырев, увлекаясь, доходит до косвенного противопоставления Пушкину Державина. «Непушкинское» направление литературной программы Шевырева постепенно из подтекста выходит на поверхность.

⁶ Общее обозрение развития русской словесности (Вступительная лекция З. О. профессора Шевырева), библиотека ИРЛИ, 4308, стр. 42.

В финале стихотворения, в последних его сентенциях, Шевырев не удерживается от прямых уроков Пушкину:

... Врачуй его: под хладным русским Фебом
Корми его почаще сытным хлебом,
От суетных печалей отучи
И русскими в нем чувствами звучи...

Критика языка поэзии и языковая программа, которые содержатся в стихотворном послании Шевырева, несмотря на их отчасти антипушкинскую направленность, вполне соответствуют духу времени. Более того, они не очень новы. О недостатках языка современной литературы — причем близкое Шевыреву по мыслям — писали до него и Бестужев, и Кюхельбекер, и Веневитинов. Бестужев в «Полярной звезде на 1824 год» отмечал: «Один недостаток — у нас мало творческих мыслей. Язык наш можно угодить прекрасному усыпленному младенцу: он лепечет сквозь сон гармонические звуки или стонет о чем-то; но луч мысли редко блуждает по его лицу...»⁷.

«Из слова же русского, — писал Кюхельбекер, — богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык...»⁸.

И у Бестужева, и у Кюхельбекера — как позднее и у Шевырева — критика современного состояния языка русской поэзии связана прежде всего с заботой о ее содержании, со стремлением обогатить поэзию философскими идеями. Это еще более заметно у Веневитинова.

Требование языковой реформы, которое содержало послание Шевырева, было подготовлено всем развитием русской поэтической и эстетической мысли начала XIX века. Поэты и литераторы, которые стремились создать в России философскую школу поэзии, думали о языке, способном наилучшим образом ответить новым поэтическим целям и задачам. Зачинатели в поэзии — действительные и даже мнимые, удачливые и неудачливые — всегда озабочены соответствующей перестройкой поэтического языка, его обновлением. В этом смысле нетрудно понять тот пафос, с каким Шевырев говорит в своем послании к Пушкину об языковых проблемах.

Но весь пафос Шевырева в значительной мере сработал вхолостую. Его языковые декларации, призывы к решительным переменам в языке не сыграли сколько-нибудь заметной роли в русской поэтической жизни 30-х годов. Чем же это можно объяснить?

⁷ А. Бестужев. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года, Собр. сочинений, «Сов. писатель», Л., 1948, стр. 176.

⁸ В. Кюхельбекер. О направлении нашей поэзии., «Мнемозина», часть II, М., 1824, стр. 38.

Послание Шевырева содержит в себе многие суждения, которые, если взять их в общем виде, нельзя не признать основательными. Таковы, например, требования мысли в поэзии, так же как и требования свободы языкового выражения. Однако напрасно Шевырев преподносил их Пушкину в тоне поучения и урока. Пушкин еще задолго до Шевырева, в 1822 году, писал: «...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется...»⁹.

Впрочем, дело даже не в декларациях Пушкина. Их как раз у него сравнительно немного. Несравненно существеннее и важнее другое. То, к чему призывали и Бестужев, и Кюхельбекер, и Веневитинов, и Шевырев, по-своему и без каких-либо специальных манифестов осуществлял Пушкин в своей поэтической практике. Именно поэтому призывы Шевырева к обновлению поэтического языка оставили его холодным и равнодушным: они должны были казаться ему общими местами и трюизмами. Пушкин сам был языковым реформатором, и, в отличие от Шевырева, реформатором удачливым и великим — ибо он был великим поэтом.

Шевырев не способен был на роль преобразователя в области языка прежде всего потому, что он был литератором, но не поэтом. Его писательская судьба во многом напоминает судьбу Тредиаковского. Собственный язык Шевырева более всего доказывает, насколько неспособен он был выступать в качестве реформатора или даже просто в качестве проводника нового: на практике он сплошь и рядом лишь дискредитировал свои в принципе верные идеи.

Согласно программе Шевырева, одной из задач языковой реформы; им задуманной, должно быть возрождение державинских языковых традиций. Такая установка, при правильном подходе, не только имела право на жизнь, но и была реальным фактом поэтической жизни конца 20-х и 30-х годов. Об этом свидетельствуют лирико-философские опыты Баратынского и Тютчева, медитативные стихи Пушкина второй половины 20-х годов и его поэма «Медный всадник»¹⁰. Но если Баратынскому, Тютчеву, Пушкину — каждому, естественно, по-разному — державинская стилистика помогала одерживать художественные победы, то у Шевырева, который больше всех за нее ратовал, она чаще выступала признаком художественной слабости, нежели силы. Приведу не-

⁹ А. С. Пушкин. О прозе, Полное собр. соч. в десяти томах, т. VII, М.—Л., изд. АН СССР, 1951, стр. 16.

¹⁰ Подробнее об этом см. в моей статье: «Державинские традиции и философская поэзия 20—30-х годов XIX столетия». (В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века, Л., «Наука», 1969).

сколько примеров из произведений Шевырева; разных по времени написания и тематике:

Из пьесы 1825 года «Мой идеал» — «Люблю не огонь твоих очей, не розы свежее дыханье, не звуки сладостных речей, не юных персей волнованье...»;

Из стихотворения 1826 года «Создание красавицы» — «Он снял кору древесную с каштановых плодов, и вот коса рассыпалась из шелковых волос — и пали шелковистые с главы ее — волной на выю, перси млечные, на стан ее прямой...»;

Из стихотворения 1828 года «Мудрость» — «...и сотряслась мой составы, и зазвучали как тимпан: мне долу вторил океан, горе мне вторили перуны: мой все жилы были струны, я сам — хваления орган...» и пр., и т. п.

Не только в этих специально подобранных примерах, но и во многих других случаях (заметное исключение составляет стихотворение «Мысль») архаизмы Шевырева кажутся нарочитыми, они далеко не всегда оправданы художественным контекстом. Для современника Пушкина это недостаток непростительный. Архаизмы Шевырева похожи на державинские только самым внешним образом. Им не хватает державинской органичности. У Шевырева точно вымученные архаизмы. В его стихах следование Державину, установка на его стилистику сплошь и рядом оборачивается в род языкового эпигонства.

Под стать архаической лексике в языке Шевырева и его не менее архаический синтаксис, с утяжеленными, не оправданными смыслом инверсиями. Со стороны синтаксической иные стихи Шевырева свидетельствуют о тенденциях крайне регрессивных: они вызывают в памяти обороты и построения не Державина даже, а поэтов начала XVIII века. Вот один подобный оборот у Шевырева, взятый из стихотворения альбомного жанра: «Души в заветном туалете ужель не будет места мне...». То, что пример взят из произведения легкого жанра, делает его особо показательным. Несоответствие тяжелых конструкций облегченным заданиям пьесы выявляет наглядно крайность архаических увлечений Шевырева.

Синтаксическая затрудненность видна в стихах Шевырева и там, где он не впадает в прямые крайности. Это не частый промах — это общая тенденция языка его поэзии. Тенденция, которая в своей конкретной реализации сама есть в некотором роде промах.

Судя по «Посланию к А. С. Пушкину», в обновлении и оздоровлении языка, о котором мечтал Шевырев, наряду с установкой на архаически-высокую речь, отводилось важное место и свободному, смелому поэтическому слову. Свобода словоупотребления — одно из главных программных требований Шевырева. Порывы к языковой свободе наблю-

дались и в его творчестве. Но приводили они, как правило, тоже к неудачам.

Языковая смелость у Шевырева чаще всего оборачивалась тяжелой неловкостью. В отрывке из «Фауста», названном «Елена», Шевырев употребляет слово в оскраям: «Привесь к оскраям ушей дары блестящие морей».

Слово «оскраям» явный неологизм. Само создание его и употребление в контексте, претендующем на художественность, требует известного бесстрашия. Но в данном случае это выглядит как бесстрашие неудачника.

В художественной речи достоинство того или иного слова и выражения определяется не только его собственными качествами, но и его местом в контексте — его уместностью. В письме к Кюхельбекеру Пушкин замечает по поводу его «Духов»: «...выражения не всегда точно русские — например, слушать в оба уха»¹¹. А на другой день, никак специально не оговаривая, в письме к Плетневу использует эту неправильность — использует в контексте иронически-шутливого, фамильярного звучания: «Милый, дело не до стихов — слушай в оба уха...»¹².

У Пушкина неправильность заиграла, приобрела художественную ценность и достоинство — потому что она оказалась уместной. В отличие от Пушкина, языковые вольности Шевырева кажутся в высшей степени неуместными.

Стихотворение Шевырева «К старцу» начинается словами: «Ты без волос, как солнце без лучей, стоишь торжественно в объятиях гробницы, — и светлый луч бессмертия денницы сияет радостно в огне твоих очей...». Образ «солнца без лучей», с которым сопоставляется старец, достаточно смелый образ — но еще в большей мере он безвкусный. Отсутствие поэтического вкуса и неуместность словоупотребления у Шевырева тесно между собой связаны: одно у него определяет другое.

У Шевырева есть стихотворение, в котором его установка на языковую свободу особенно заметна — как заметной оказывается и его неудача. Стихотворение называется «В альбом В. С. Т(опорин)ой». Оно было напечатано в альманахе «Галатея» за 1829 г.

И по содержанию, и по форме стихотворное послание Топориной представляет собой очевидную шутку — но значение ему Шевырев придавал далеко не шуточное. Уже сам факт публикации этого сугубо альбомного стихотворения показывает, как ценил он его и как на него рассчитывал. Видимо, стихотворение для Шевырева и являлось опытом той языко-

¹¹ А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, т. X, М.—Л., АН СССР, 1951, стр. 194. Письмо от 1—6 декабря 1825 г.

¹² Там же, стр. 195. Письмо от 4—6 декабря 1825 г.

вой свободы, о которой он так много думал и о которой декларировал вскоре в послании к Пушкину.

Послание Топориной действительно кажется смелым и свободным — и не только по языку. Его сюжет строится на неожиданном и отчасти рискованном сопоставлении сердца девушки с ее уборной. В принципе это очень во вкусе Державина. Державин любил и умел быть неожиданным и дерзким в своих стихах. Но Шевыреву, в отличие от Державина, поэтическая дерзость почти никогда не удавалась. Не удалась она и здесь, хотя Шевырев и пытался ее обосновать, так сказать, структурно, построив на исходном сравнении целое стихотворное рассуждение — вид словесной и поэтической игры:

Служитель муз и ваш покорный,
Я тем ваш пол не оскорблю,
Коль сердце девушки сравню
С ее таинственной уборной.
Все в ней блистает чистотой,
И вкус и беспорядок дружны;
Всегда заботливой рукой
Сметают пыль и сор ненужный...

Все это написано с явной установкой на свободу — Шевырев это сам подчеркивает:

Как своенравна, нескромна
Мечта свободного поэта!
Дерзает вольная она
Проникнуть в тайны туалета...

В приведенной «самохарактеристике» Шевыреву не случайно говорит о «свободном» поэте, о его «своенравии», «дерзости», «вольности». Это именно те качества, на которые Шевырев претендует. Но без больших оснований. Его «своенравие» кажется натянутым и мало свободным — и оттого совсем не поэтическим.

По поводу стихотворения «В. С. Т(опорин)ой» поэт И. И. Дмитриев написал Вяземскому письмо, полное желчи и возмущения: «Я не мог равнодушно читать Шевырева стихов в альбом какой-то его дамочки, которую, уподобляя ее комнате, говорит, что как горнишная метет пол: «так выметаете и вы из кабинета чувств душевных пыль впечатлений ежедневных и мусор ветреной молвы...».

Заключая письмо, после столь же гневного осуждения драмы Кюхельбекера «Ижорский», И. И. Дмитриев пишет: «Что это? Проза или поэзия? и после таких гадостей Карамзина школу называют в одном....., напечатанном в Сыне Отечества, временем упадка нашей словесности, а эпоху Полевого, Погодина возрождением Народнои, Гениальных умов, и наше юношество обоего пола начинает учиться языку торговок и сапожников...»¹³.

¹³ «Старина и Новизна», 1907, книга 12, стр. 331—332. Письмо И. И. Дмитриева Вяземскому от 1 мая 1829 г.

В словах И. И. Дмитриева легко обнаружить пристрастия и преувеличения поэта не только старой, но и устаревшей школы. В своем гневе он говорит явно не те слова. Язык «торговок и сапожников» и язык Шевырева и Кюхельбекера — это понятия мало совместимые. Как раз истинной народности и недоставало в языке Шевырева — да и Кюхельбекера тоже. Той народности, о которой столь пренебрежительно говорит И. И. Дмитриев и которую высоко ценил Пушкин, советуя молодым писателям «прислушиваться к московским просвирям»¹⁴.

Однако в том, что конкретно касается стихотворения Шевырева, И. И. Дмитриев во многом прав. Вместо подлинной языковой свободы, у Шевырева потуги на свободу, вместо речевой смелости и новизны — слова и выражения чаще всего искусственные, тяжелые, в художественном смысле плохо мотивированные.

В значительной мере это справедливо и в отношении к языку его научной и критической прозы. В прозе он также не годился на роль обновителя и реформатора языка, как и в поэзии. И. В. Киреевский, очень сочувственно относившийся к Шевыреву и высоко ценивший его «Историю русской словесности», писал о языке последней: «...язык такой изысканный, напыщенный, неточный, поставленный на ходули, поднятый на дыбы, что самому читателю за него больно. Можно бы было помириться с Шевыревым, если бы это был недостаток дара красноречия: не всякому талант дается; если даже незнание языка: нет, это умышленное терзание языка; Шевырев словечка не скажет в простоте, все с ужимкою, да какою!»¹⁶.

Шевырев не годился на роль реформатора поэтического языка больше всего не по слабости или принципиальной ошибочности своих теоретических понятий, а по отсутствию истинного поэтического дара. В сфере языка самые основательные суждения и декларации могут претендовать лишь на отвлеченный, умозрительный интерес, если они не подкрепляются живым примером, собственной художественной, языковой практикой. Тот, кто призывает к мысли, сам должен мыслить глубоко и оригинально, кто призывает к свободе — сам должен быть свободным, кто требует сильного слова — должен быть не только ценителем, но и творцом такого слова. Всего этого недоставало Шевыреву. Ведь даже его «Послание к А. С. Пушкину» — произведение, которое посвящено настоящему и будущему языка русской поэзии, — своим собственным языком способно было скорее смутить читателя, нежели воодушевить.

¹⁴ См.: А. С. Пушкин. Опровержение на критики, Полное собр. соч. в десяти томах, т. VII, М.—Л., АН СССР, 1951, стр. 175.

¹⁶ «Русская старина», 1883, сентябрь, стр. 627. Письмо И. В. Киреевского к А. М. Языкову от 6 ноября 1846 г.

ИРОНИЯ В ПОВЕСТИ ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА».

Вопрос о литературных источниках «Пиковой дамы» подробно освещен во многих исследованиях. Не менее интересно выяснить, почему Пушкин обратился к теме карточной игры, таинственным образом связанной с судьбой героя, и в чем заключается ирония повести, лишь мимоходом замечаемая исследователями.

Как указывает В. В. Виноградов¹, в литературе XVIII—XIX веков карточная игра нередко служила символом человеческой жизни, символом судьбы. Действительно, эти мотивы можно найти в «Бригадире» Фонвизина, в «Маскараде» и «Фаталисте» Лермонтова, «Игроках» Гоголя, в романах Достоевского. Еще до «Пиковой дамы» обращался к ним и Пушкин: тему карточной игры, прямо связанной со смертью, находим у него в стихотворном отрывке 1825 года («Что козырь?» — «Черви» — «Мне ходить»), звучит она и в «Выстреле».

Карточная игра — игра судьбы. Невозможно предугадать, как лягут карты в колоде, невозможно предвидеть, как сложатся обстоятельства жизни. Знать заранее ход игры, значит овладеть случаем, овладеть судьбой, подчинить случай, судьбу, саму жизнь своей воле, своим расчетам. В этом — желание, страсть Германна.

Можно ли навязать жизни свои требования, указать ей произвольное направление, уложить ее в заранее заданную схему — вот вопросы, которые интересуют Пушкина и которые он разрешает на примере Германна. Вопросы эти были подсказаны историей, прежде всего европейской. Французская революция явилась великой попыткой дать жизни новое направление, но результаты революции принесли ее современникам горькие разочарования. С грандиозной программой покорения и преобразования Европы выступил Наполеон и стяжал себе трагически бесславный конец. Пушкина занимали вопросы исторического развития и его законов, он обра-

¹ В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, кн. 2, с. 91—104.

щался к историческим темам неоднократно, они нашли своеобразное преломление в его «Пиковой даме»².

Интрига «Пиковой дамы» завязывается в I главе повести. Томский рассказывает анекдот о трех картах, он описывает события шестидесятилетней давности, и в его рассказ вплетается ирония, дающая ключ к разгадке повести.

В рассказе Томского есть одно забавное несоответствие: описывая неотразимую молодую красавицу — *la Vénus moscovite* — Венеру Московскую, он называет ее бабушкой. С его стороны это вполне естественно: ведь Томский — внук графини, но весь рассказ приобретает ироническую окраску.

Обратим внимание на еще одно, сугубо ироническое место в повести. На похоронах графини «молодой» архиерей произнес надгробное слово». В трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного». После описания во II главе времяпрепровождения Анны Федотовны слова о тихой умирительной жизни праведницы звучат иронически. Заканчивается же речь архиерея величайшей двусмысленностью. Для архиерея «жених полуночный» — господь. В общем контексте повести «женихом полуночным» легко может назваться Германн, в полночь проникший в апартаменты графини.

Важно отметить, что в обоих рассмотренных эпизодах мы имели дело не с самой действительностью, не с самим живым течением жизни. То были два пересказа, две попытки воспроизведения жизни. Оба — и Томский, и церковный оратор говорят легко и, каждый по-своему, выразительно. Но при всей яркости их речей жизнь ни одним из них не улавливается. Ирония разъедает ткань их повествования.

Каждое явление жизни полноценно живет лишь единожды в своем первичном, единственно живом проявлении. Повторить, воспроизвести жизнь без изъяна невозможно.

Первая ошибка Германна заключается именно в том, что он хочет вернуть, оживить события давно минувшие, давно умершие. Это не удастся ему, как не удастся и Томскому. Но Томский претендует на малое — только пересказать жизнь, и его рассказ затронут лишь легкой иронией. Германн строит грандиозный план покорения жизни собственной воле — и жизнь усмехается ему пиковой дамой, которая сводит его с ума. В повести присутствуют и волей Германна переплетаются две эпохи: живая эпоха настоящего, XIX века и эпоха минувшего XVIII столетия. Германн хочет совместить эти эпо-

² Об историзме творческого мышления Пушкина см.: Б. В. Томашевский. Пушкин. М.—Л., 1961, с. 154, 521.

хи, хочет жить сразу в обеих, не желая понять, что одна из них — мертвая. Когда накануне свидания с графиней Германн проникает в ее дом, вся обстановка будто говорит ему о неосуществимости его плана. Он как будто попадает в антикварную лавку, хранящую предметы XVIII века. «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Легоу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом». Каждая деталь обстановки говорит о том, что принадлежит эпохе умершей. «Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой стояли в печальной симметрии около стен...» Этот мир, некогда сиявший затейливыми красками, капризно поблескивавший позолотой, теперь полинял, облез, выцвел. Картина завершается раздеванием старухи, обнажением желтого безобразного полутрупа. Тут не случайно параллель к рассказу Томского, где молодая графиня тоже приезжает с бала, отлепливает мушки, отвязывает фижмы. Кажется, жизнь в последний раз пытается внушить Германну, что это жалкое сморщенное существо ничего уже не имеет общего с гордой московской красавицей, обладательницей тайны трех карт.

Поразительно, с какой точностью Пушкин отмечает день и даже час каждого нового события повести. Особенно ярко это выступает в главе, описывающей свидание Германна с графиней. «В десять часов вечера он уже стоял перед домом графини... Наконец графинину карету подали... Швейцар запер двери. Окна померкли. Германн... подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого... Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо... Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать, — и все умолкло опять... Часы пробили первый и второй час утра, — и он услышал дальний стук кареты».

Объективно Германн живет в измерениях теперешнего, настоящего времени. Не в его силах заглушить этот часовой перезвон, сдвинуть время, заставить его биться по-своему. Но Германн глух к голосу времени. Желая овладеть тайной жизни, он глух к постоянным ее проявлениям. Историю о трех картах Германн слышит от Томского. Увлеченный открывающейся ему идеей, он не замечает изъяна, не чувствует иронии в его рассказе, как не слышит странности слов архиерея на похоронах. Он глух к этому — а ведь это жизнь делает ему предостережения. Выслушав рассказ о молодой красавице, он не смущается, найдя эту Венеру с трясущейся головой и скрюченным телом. При его глухоте ко времени неудивительно его нелепейшее желание сделаться любовником восьми-

десятилетиями старухи. Его невнимание к жизни, к времени вызывает страшную иронию слов «перестаньте ребячиться», обращенных к трупу.

В какой-то момент кажется, что Германну действительно удастся вызвать отжившее. Призрак графини Анны Федотовны является ему, открывает ему тайну.

Но это лишь последняя насмешка жизни над ним. За невнимание к живым проявлениям жизни Германн наказан обыкновенной человеческой невнимательностью, помешавшей ему воспользоваться мистической тайной трех карт: во время игры он берет пиковую даму вместо туза.

Итак, подкачанная историей тема «Пиковой дамы» решается на материале истории. Не случайно так подчеркнуто в повести соотношение двух эпох. Невозможно повторить в XIX веке то, что было пережито в XVIII. Отсюда — иронический подтекст, который слышится уже в рассказе Томского и архиерея. Более явственно звучит ирония в теме Германна, задумавшего повторить историю и слепого ко всем приметам времени в своей навязчивой идее — вырвать тайну трех карт.

Германн инженер, человек, верующий в схемы и формулы. Он думает, что овладеть тайной чудесного выигрыша, тайной судьбы — значит знать три цифры, три карты. Загнать жизнь в точную и тесную схему — вот желание Германна. Но жизнь не ложится в схему, каждый раз она оказывается шире всякой формулы, всякого определения. В повести каждый раз иронически опрокидываются любые попытки окончательно определить, сформулировать самые разные явления, будь то человеческий характер, обстоятельства жизни или что-нибудь еще. Так Томский характеризует Германна: «Германн немец: он расчетлив, вот и все!». И сам Германн подтверждает эту характеристику: «Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Обе фразы, а в особенности фраза Германна, звучат как выношенные, сложившиеся определения, как законченные формулы характера. Дальнейший ход повести сметает, переворачивает эти формулировки. Характер Германна не исчерпывается расчетом. Из самой его глубины вырывается бешеная страсть, и этой страстью он жертвует всем, вплоть до собственного рассудка. В последний раз Германн пытается еще подкрепить эти прежние схемы новой: «Расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты», — и тут же, очертя голову, бросается в погоню за тремя другими — мистическими картами.

Подобный ход совершается и по отношению к другой героине повести — Лизавете Ивановне. В начале II главы описывается несчастное существование бедной воспитанницы знатной старухи. Это описание заканчивается горькой мыслью Лизаветы Ивановны: «И вот моя жизнь». Эти слова как бы дают окончательную формулировку ее судьбы, как бы подво-

дят последний итог. Но проходит время, и все в буквальном смысле переворачивается. В эпилоге мы читаем: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека... У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница».

В повести имеется еще один ряд опрокинутых, несостоятельных формул. Это эпитафии, предваряющие каждую главу³. По своей природе эпитафия претендует на то, чтобы выразить самую сущность следующего за ним содержания. Исходя из этого, между эпитафией и содержанием главы должно быть строгое соответствие. В «Пиковой даме» мы постоянно наталкиваемся на историческое их несоответствие.

Выстроим рядом эпитафии к II, III и IV главам:⁴

«Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок? — Что делать, сударыня, они свежее».

«Вы мне пишете, мой ангел, письма на четырех страницах быстрее, чем я успеваю их прочесть».

«Человек без нравственных и религиозных устоев».

Глядя только на эпитафии, можно решить, что речь здесь идет о завязке, течении и трагической развязке некоей любовной интриги. На деле все обстоит иначе. В. В. Виноградов в своей статье о «Пиковой даме»⁵ доказал, что ничего похожего на любовь к Лизавете Ивановне Германн не испытывает. Его страсть, все его помыслы направлены мимо Лизы, к старухе-графине, обладательнице тайны.

Эпитафия к V главе иронична уже сама по себе: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник». В первой части эпитафии рассказывается о явлении призрака — событии чрезвычайном, которое описывается торжественным, возвышенным слогом. Во II части приводятся слова призрака — обыденные, скучные, каждодневные. В главе все происходит наоборот. Призрак приходит, самым прозаическим образом шаркая туфлями, его принимают за пьяного денщика. Характерно уже сравнение стилей. В эпитафии покойница является «вся в белом» — стиль торжественный, в главе — «в белое платье» — стиль обыденный. Зато слова, сказанные призраком, в противоположность словам из эпитафии, заключают в себе тайну, принесенную из потустороннего мира.

Итак, эпитафии «Пиковой дамы» — это несостоятельные схемы, опрокидывающиеся самим содержанием повести.

³ Об ироничности самих эпитафий, в частности общего эпитафия ко всей повести и эпитафия ко II главе см. В Шкловский. Заметки о прозе русских классиков М., 1953, с. 67—68

⁴ Эпитафии приведены в русском переводе

⁵ В. В. Виноградов Стиль «Пиковой дамы» Временник Пушкинской комиссии М.—Л., 1936, кн. 2

В повести есть еще один пример неудачной попытки обойтись с жизнью посредством формулы. Выпытывая у старухи ее тайну, Германн играет стилями. Он пробует говорить сентенциями: «Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? Они богаты и без того, они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете; несмотря ни на какие демонские усилия». Затем, став на колени, впадает в сентиментально-романтический тон: «Если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни,.. откройте мне вашу тайну...». Далее Германн выступает в роли злодея-разбойника: «Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы. — Так я ж заставлю тебя отвечать... С этим словом он вынул из кармана пистолет». Пистолет Германна не заряжен. Это не орудие убийства, а лишь игрушка для запугивания. Так и обращение к каждому новому стилю не отражает действительно душевного состояния Германна, а является лишь продолжением игры. Германн подбирает стили, как подбирают формулу, как пробуют — не подойдет ли ключ. Жизнь не терпит такого с ней обращения. Она не поддается Германну, не отвечает ему. Переход от одного стиля к другому обрамляется словами: «Графиня молчала... Графиня молчала... Старуха не отвечала ни слова... Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла».

Итак, жизнь не отмыкается формулами. Владея формулой «тройка, семерка, туз», Германн не вышел победителем. Сосредоточенный на старинной тайне, Германн не замечает бьющуюся вокруг него живую жизнь. Точно так же, сосредоточив все напряжение на ходе игры, он не справляется с самим собой, и от этого, несмотря на колоссальное напряжение, допускает ошибку по невнимательности. Так судьба наказывает Германна за предательство по отношению к жизни и к самому себе.

У Германна — профиль Наполеона. Связь героя повести с великим героем истории несомненна и неслучайна. Наполеон, как и Германн, герой страсти и расчета, человек, не считающийся с живой жизнью и подчиняющий ее собственной воле. Как и над Германном, судьба насмеялась над ним за это. Ирония судьбы Наполеона — сожженная Москва:

В повести перед нами проходят три исторических типа людей. Первое поколение — век XVIII, век бездумного наслаждения жизнью уже неведомо для нее обреченной аристократии. В графине воплотился дух XVIII столетия. Пушкин подробно рисует ее капризный, въедливый эгоизм, но при всех ее

пороках в ней — молодой — есть прелесть беззаботности. Она не боится ставить на карту свое состояние и свою участь, и судьба, капризная, как сама графиня, улыбается ей.

На смену этому поколению приходит XIX столетие — век Наполеона, век Германна. Это эпоха людей, желающих насильственно завладеть судьбой, подчинить ее своим дерзким расчетам. Но судьба ускользает от них, не дается им, наказывает их. Они гибнут сами и несут гибель другим. Вечные вопросы таких людей — постоянная тема Достоевского. Начало истории Раскольникова — сюжетная вариация «Пиковой дамы». План Раскольникова тоже построен на точном расчете, но опрокидывает его уже не ироническая пиковая дама, а трагически незащитная Лизавета. Подчиняя жизнь схеме, Раскольников совершает убийство невинного, совершает преступление против самой жизни.

И все же в задачах этих людей, в их страстях и страданиях есть несомненное величие. Это особенно ясно, когда переводишь взгляд на третий тип людей, мимоходом очерченных в повести. В эпилоге сказано: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека, он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини». Следует вспомнить, что в главе II о челяди старой графини сказано, что она «делала, что хотела, наперерыв обкрадывая умирающую старуху». Несомненно, что порядочное состояние любезнейшего мужа Лизаветы Ивановны — плод усердия его отца-управителя, который попросту обкрадывал старуху, действуя самыми реалистически и надежными средствами, в то время как Германн пытался постичь мистический способ обогащения. На сцену выходят срединные люди, не желающие глядеть дальше общедоступного, умеющие завладеть всем прозаическим в жизни и не нуждающиеся ни в чем, выходящем за рамки прозаичности.

Итак, основная тема «Пиковой дамы» — неподатливость жизни, невозможность уложить ее в произвольные схемы, противоречащие внутренним, имманентным ее законам. Ирония повести, которая прячется в ее подтексте, относится ко всяким попыткам схематизации жизни.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Ю. Н. Чумаков. Дон Жуан Пушкина	3
Л. С. Сидяков. «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828—1830 годов (характеры и ситуации)	28
Ю. М. Лотман. Посвящение «Полтавы» (текст, функция)	40
В. С. Белькинд. Еще раз о «загадке» И. П. Белкина	55
Г. В. Краснов. «Апокалипсическая песнь» А. С. Пушкина (к спорам о стихотворении «Герой»)	59
К. И. Соколова. Элегия П. А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А. С. Пушкина	67
Л. И. Вольперт. «Фоблас» Луве де Кувре в творчестве Пушкина	87
А. И. Журавлева. Островский и Пушкин (место в литературном процессе)	120
М. Т. Ефимова. Заметки о Пушкине в дневниках Пришвина	138
Н. Л. Вершинина. Пушкин и Толстой	144
В. Н. Голицына. Стихотворение Н. Заболоцкого «Когда бы я недвижим трупом...» и некоторые вопросы пушкинской традиции	150
Е. А. Маймин. Стихотворение С. П. Шевырева «Послание к А. С. Пушкину»	159
М. Н. Виролайнен. Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама»	169

Сдано в набор 11/IX-74 г.

Подписано в печать 3/1-75 г.

М 26505 Объем 11 п. л.

Тираж 1000 экз.

Цена 80 коп. Заказ 2006

Великолукская городская типография управления издательств,
полиграфии и книжной торговли Псковского облисполкома,
г. Великие Луки, Половская, 13.

Цена 80 коп.