

ПУШКИН.

Два факта останавливают прежде всего внимание исследователя Пушкина: 1) многократное и противоречивое осмысление его творчества со стороны современников и позднейших литературных поколений и 2) необычная по размерам и скорости эволюция его, как поэта.

Переосмысление литературных произведений — факт общий. Таков же факт борьбы младших литературных поколений со старшими. Но и борьба с Пушкиным и переосмысление его имеют необщий характер. Пушкин побывал уже в звании «романтика», «реалиста», «национального поэта» (в смысле, придаваемом этому слову Аполлоном Григорьевым и в другом, позднейшем), в эпоху символистов он был «символистом». Надеждин боролся с ним, как с пародизатором русской истории по поводу «Полтавы», часть современной Пушкину критики и Писарев — как с легкомысленным поэтом по поводу «Евгения Онегина». Самая природа оценок, доходящая до того, что любое литературное поколение либо борется с Пушкиным, либо зачисляет его в свои ряды по какому-либо одному признаку, либо, наконец, пройдя вначале первый этап, кончает последним — предполагает особые основы для этого в самом его творчестве. Эволюционный диапазон Пушкина нередко в понимании XIX века подменялся понятием широты и универсальности его жанров: лирики, эпоса, стиховой драмы, художественной прозы и журнальных жанров.

Между тем жанровая универсальность была общим признаком литературы 20-х годов (Кюхельбекер, например, писал и лирические стихотворения, и поэмы, и стиховые драмы, и художественную прозу и работал во всех журнальных жанрах). Понятие жанровой широты по отношению к Пушкину оказывается менее существенным, нежели быстрая, даже катастрофическая эволюция его творчества: «Руслан и Людмила» отделена от «Бориса Годунова» всего пятью годами. Оба основных факта находят объяснение в самых писательских методах Пушкина.

У Пушкина не было ученичества в том смысле, как оно было, например, у Лермонтова. Острый интерес последних лет XIX века и символистов к его так называемым «лицейским стихотворениям» вполне оправдан, и если все же в конце концов преобладает мнение, выраженное Брюсовым, что «лицейские стихи представляют интерес более исторический и биографический, нежели художественный» — это происходит от неправомерного сопоставления лицейской лирики с позднейшею. Пушкин никогда не отказывался от лицейских стихов. Будучи уже зрелым поэтом, работая над «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым», в 1825 г. Пушкин подготавливает к печати лицейские стихи, и рецидив лицейских приемов можно увидеть в таких стихотворениях этого года, как «Пред рыцарем блестит вода» (из Ариостова *Orlando Furioso*), «С португальского» («Там звезда зари взошла»), «Лишь розы увядают» и др. Подробный анализ этой позднейшей редакторской работы Пушкина над его лицейской лирикой не произведен и выводы не сделаны. А между тем они могли бы выяснить многое.

Эти поправки выражаются главным образом: 1) в сокращениях текста, 2) в лексическом упорядочении, или изменении лексической окраски, 3) в семантическом обогащении текста.

Примером сокращения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Красавице, которая нюхала табак». В стихах:

Тогда б, в сердечном восхищеньи,
 Рассыпался на грудь и, может, сквозь платок
 Проникнуть захотел. . . о сладость вожделенья!
 До тайных прелестей, которых сам Эрот
 Запирал за леса и горы,
 Чтоб не могли нескромны взоры
 Открыть вместилище божественных красот.
 Но что! мечта, мечта пустая!

выпущены стихи 3 — 5. Несомненно, эротизм, хоть и перифрастический стихов, мог показаться неудобным для печати, но любопытна свобода самого сокращения, перерыв на недоконченной фразе: «и может сквозь платок . . . Но что! мечта, мечта пустая!» Таким образом, вместо развитого перифрастического описания дается как бы свобода для догадок; перерыв, пауза на слове «платок» замещает его, и эту «свободой смысла» обогащает.

Примером семантического обогащения может служить позднейшая редакция «Элегии» («Я видел смерть»). Стихи:

Я видел гроб; открылась дверь его,
 Душа померкнув охладела. . .

изменены: «К нему душа с надеждой полетела»; стих «схожу я в хладную могилу» изменен: «схожу в отрадную могилу»; «Едва дыша, в болезненном боренье» изменено: «едва дыша, томясь еще желаньем». Вместо прямого развертывания темы имеем в результате осложнение темы противоречащими мотивами.

Наконец примером лексического упорядочения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Амур и Гимней». Стихи: «Его дурачество вело, Дурачество ведет Амура» изменены на: «Его безумие вело, Безумие ведет Эрота»; характеристика Гимнея: «Он из Кипридиных детей, Бедняжка дряхлый и

ленивый» изменены: «Он сын Вулкана молчаливый, холодный, дряхлый и ленивый»; беседа Эраста с Гимнеем: «Помилуй, братец Гимней! Что это? Я стыжусь, любе з н ы й» изменены: «Раввеселимся, Гимней! Забудь, товарищ мой любезный».

Факт длительного и неоднократного перерабатывания Пушкиным лицейских стихотворений (напр. «Элегия», «Я видел смерть») указывает на то, что Пушкин считал лицейские стихи не подготовительной черновой работой отроческих лет, а вполне определенным этапом своей поэзии. Самые приемы и результаты переработки указывают, что Пушкин не относился к ним как к сырым материалам, которые можно использовать для новых задач и в новых жанрах, а, напротив, применил новые средства, чтобы наиболее ясно проявились старые задачи. Жанр лицейских стихов оставался им в неприкосновенности. В лицейских стихах он является совершенно законченным поэтом особого типа. То была условная лирика, ставившая себе задачей стилизацию, то, что в Германии принято называть *Konventionel-Lyrik*. Лирика этого типа неразрывно связана с периферией литературного течения, называемого «карамзинизмом». Стилизация совершалась эклектически на основе результатов, достигнутых к тому времени Дмитриевым, Батюшковым и Жуковским. Она была возможна и осуществлялась, так как, казалось, реформа карамзинистов решила надолго вопрос об отношении к поэтическому слову.

Ломоносов и литературное течение одописцев XVIII века, отправляющееся от него, основывали свое отношение к поэтическому слову, как к слову ораторскому, витийственному.¹ «Лирический герой» - рупор оды — оратор, вития с ораторскими жестами.

¹ Подробнее см. выше, в статье «Ода как ораторский жанр».

Примером сокращения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Красавице, которая нюхала табак». В стихах:

Тогда б, в сердечном восхищеньи,
 Рассыпался на грудь и, может, сквозь платок
 Проникнуть захотел. . . о сладость вожделенья!
 До тайных прелестей, которых сам Эрот
 Запрятал за леса и горы,
 Чтоб не могли нескромны взоры
 Открыть вместилище божественных красот.
 Но что! мечта, мечта пустая!

выпущены стихи 3 — 5. Несомненно, эротизм, хоть и перифрастический стихов, мог показаться неудобным для печати, но любопытна свобода самого сокращения, перерыв на недоконченной фразе: «и может сквозь платок . . . Но что! мечта, мечта пустая!» Таким образом, вместо развитого перифрастического описания дается как бы свобода для догадок; перерыв, пауза на слове «платок» замещает его, и эту «свободу смысла» обогащает.

Примером семантического обогащения может служить позднейшая редакция «Элегии» («Я видел смерть»). Стихи:

Я видел гроб; открылась дверь его,
 Душа померкнув охладела. . .

изменены: «К нему душа с надеждой полетела»; стих «схожу я в хладную могилу» изменен: «схожу в отрадную могилу»; «Едва дыша, в болезненном боренье» изменено: «едва дыша, томясь еще желаньем». Вместо прямого развертывания темы имеем в результате осложнение темы противоречащими мотивами.

Наконец примером лексического упорядочения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Амур и Гименей». Стихи: «Его дурачество вело, Дурачество ведет Амура» изменены на: «Его безумие вело, Безумие ведет Эрота»; характеристика Гименея: «Он из Кипридных детей, Бедняжка дряхлый и

ленивый» изменены: «Он сын Вулкана молчаливый, холодный, дряхлый и ленивый»; беседа Эрота с Гимнеем: «Помилуй, братец Гимней! Что это? Я стыжусь, люблю тебя» изменены: «Развеселимся, Гимней! Забудь, товарищ мой любезный».

Факт длительного и неоднократного перерабатывания Пушкиным лицейских стихотворений (напр. «Элегия», «Я видел смерть») указывает на то, что Пушкин считал лицейские стихи не подготовительной черновой работой отроческих лет, а вполне определенным этапом своей поэзии. Самые приемы и результаты переработки указывают, что Пушкин не относился к ним как к сырым материалам, которые можно использовать для новых задач и в новых жанрах, а, напротив, применил новые средства, чтобы наиболее ясно проявились старые задачи. Жанр лицейских стихов оставлялся им в неприкосновенности. В лицейских стихах он является совершенно законченным поэтом особого типа. То была условная лирика, ставившая себе задачей стилизацию, то, что в Германии принято называть *Konventionel-Lyrik*. Лирика этого типа неразрывно связана с периферией литературного течения, называемого «карамзинизмом». Стилизация совершалась эклектически на основе результатов, достигнутых к тому времени Дмитриевым, Батюшковым и Жуковским. Она была возможна и осуществлялась, так как, казалось, реформа карамзинистов решила надолго вопрос об отношении к поэтическому слову.

Ломоносов и литературное течение одописцев XVIII века, отправляющееся от него, основывали свое отношение к поэтическому слову, как к слову ораторскому, витийственному.¹ «Лирический герой» - рупор оды — оратор, вития с ораторскими жестами.

¹ Подробнее см. выше, в статье: «Ода как ораторский жанр».

Эволюция поэзии сказывается сменой отношения к поэтической речи и сменой «лирического героя»-рупора. Смену высокой оды одой сатирической, комбинированной производит Державин. Ода при новом героe-рупоре заполняется описательным и сатирическим материалом, раздвигающим границы жанра и преобразующим ее до неузнаваемости. Этой революции в области жанра предшествовала работа Державина в легких родах: мадригалах, посланиях и т. д. «Лирический герой» был взят из смежного ряда прозы (связь «Фелицы» со «Сказкою о царевиче Хлоре» Екатерины). «Мурза» сменяет износившегося «витию». Державин доказывает, что можно «важно петь и играть на гудке».

Литературная эволюция связана со сменой установки и сменой «поэта», «лирического героя»-«монологиста», от имени которого ведется лирическая речь и который затем переходит в поэзию, как тематический материал, как «литературная личность». Подобно этому Карамзин изменил литературную установку; он сменил «кафедру профессора» на «посох путешественника» и выставил требование «личности»: введение «близких предметов» и «близких идей». «Обычное, то есть истинное» — этот лозунг Карамзина привел к преобразованию жанров. Но неминуемо, когда «герой-монологист» становится тематическим материалом, он приобретает условные черты, а условность эта используется стилизаторами и приводит, рано или поздно, к гибели «героя», к смене его другим. Окраска «литературной личности» в тона библейские, восточные, античные, национальные и т. д. конечно не случайна, это маскировка, которая подобно сценическому гриму мотивирует характер монолога.

Ко времени лицейского Пушкина «естественная пова» карамзинистов уже была близка к тому, чтобы обнаружилась условность ее. «Сентиментализм» уже был отчасти

тем, чем остался для позднейших поколений. Младшее поколение лириков — Жуковский и Батюшков, — расходясь по генетической основе своего искусства между собою и вовсе не совпадая с Карамзиным и его товарищами по жанрам, обновили течение. «Мудрец» и «мечтатель» получили новые черты. К 1814 году определилось и сконструировалось течение старших архаистов, «Беседа любителей российской словесности», борьба с которою дала новый материал для тем и для теории. Возникает «Арзамас» — шуточное и даже шутовское объединение, имеющее характер пародии на академию с того времени уже сделавшуюся нарицательным именем литературной косности, и на воинствующий отряд старого поколения, проповедующего Ломоносовские и Державинские принципы — «Беседу». Возникает пародическая и памфлетная литература с обеих сторон, карамзинисты выходят внешне победителями, но с 1818 г. дело принимает другой оборот: течение оказывается исчерпанным в его теоретических основах. Самый «Арзамас» был обществом, уже далеким от салона карамзинистов и разнородным по составу и направлениям. Пародические имена членов «Арзамаса» (все члены назывались по героям и словам баллад Жуковского) — та же знакомая маскировка, она была сделана с полемическими целями, но совершилась уже при полном осознании л и т е р а т у р н о с т и лирических героев центрального руководящего поэта. ¹

Литературная борьба и разнородные элементы поэтов, так или иначе связанных с карамзинизмом, дают мате-

¹ Нерасположение Любителей российской словесности к новым явлениям в нашей литературе подало мысль Арзамасцам называть своих участников именами и словами, встречающимися в балладах Жуковского, которые особенно не нравились тогда защитникам с е р ь е з н о й поэзии и старых форм стихотворства. Анненков, Мат., стр. 49.

риал для Пушкина-стилизатора — «лицейского Пушкина».

Его лицейские письма представляют собой настоящие «послания» карамзиниста (так и называет их Пушкин в письме к В. Л. Пушкину от 1816 г.). Они написаны прозой и стихами (не цитатными, а собственными), что является каноническим для эпохи Карамзина (ср. его письма к Дмитриеву), заново пересмотревшей вопрос об отношении стиховой и прозаической речи и ориентировавшей стих на прозаические темы; они по карамзински маскируют и перифразируют адресата: «Нестор Арзамаса» (В. Л. Пушкина), «князь — гроза всех князей стихотворцев на Ш.» (П. А. Вяземский). Подобным же образом маскируется, стилизуется, перифразируется и сам автор и его быт: «царскосельский пустынный, которого дергает бешеный демон бумагомарания», «девятимесячная беременность пера ленивейшего из поэтов-племянников».

По поводу лицейской лирики Пушкина обычно говорят о ее эротической тематике, в особенности, о влиянии на нее легкой французской поэзии, «*poésie fugitive*». Но вспомним, что к 1816 г. относится знаменитая речь Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на язык», в которой теоретически обосновано значение «легкого рода» (жанра) и в частности эротического рода. Вспомним, что русская лирика от конца XVIII века до середины первого десятилетия XIX века имела уже зрелые и устойчивые жанры «легких родов»: послания (трехстопные и четырехстопные, являющиеся разными жанрами), застольные песни, элегии (вольно-ямбические, четырехстопные и шестистопные), «романсы», «сказки» (*contes*), эпиграммы и пр. Таким образом, вопрос о французских влияниях в «лицейской лирике» Пушкина есть прежде всего вопрос не о материале, о литературном стимуле, а вопрос о влиянии *poésie fugitive*, общий вопрос того времени, но не частный вопрос изучения Пушкина. Пушкин двигался по

пути, уже известному в русской поэзии. Как поэт-стилизатор, лицейский Пушкин эклектически развивает все упомянутые жанры, употребляя «условно - античную» и «оссиановскую» окраску Батюшкова, «рыцарскую» и «идиллическую» окраску Жуковского по соответствующим жанрам и вне жанров.

К 1826 — 1828 гг. относится внимательная стилистическая критика Пушкина по отношению к Батюшкову. «Главный порок в сем прелестном послании (в «Моих Пенатах»), пишет он, есть слишком явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные: христианское воображение наше к ним привыкло; но норы и кельи, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином Суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит».

К стихам Батюшкова:

К чему сии куренья
И колокола вой,
И томны песнопенья
Над хладною доской,—¹

Пушкин делает примечание: «Стихи прекрасные, но опять то же противоречие». Такова же заметка его: «Сильваны, нимфы и наяды — м е ж сыром выписным и гамбургским журналом!».¹

Он отмечает у Батюшкова «неуместные библеизмы», а по поводу эпитета: «скальд — царь певцов» пишет: «Скальд и бард — одно и то же, по крайней мере для нашего воображения».

То, что отмечалось Пушкиным в Батюшкове, наличествует еще в большей мере в его лицейской лирике: это — противоречивость лексических рядов (она, главным образом,

¹ Л. Майков, Пушкин, 1899, «Пушкин о Батюшкове».

и изгонялась, как мы видели, Пушкиным при редактировании). После «седеющей на холме тьмы» из элегических рядов Жуковского, его же «мирной неги» и «нагоревшей свечки» следует батюшковский «богов домашний лик в кивоте небогатом», и «бледный ночник пред глиняным пенатом» (с батюшковским смешением рядов); эклектизм лексический дает в результате даже простое семантическое противоречие:

И тихий, тихий льется глас,
 Дрожат златые струны:
 В глухой, безмолвный мрака час
 Поэт мечтатель юный;
 Исполнен тайною тоской,
 Мечтаньем вдохновенный,
 Летает резвою рукой
 По лире оживленной. («Мечтатель».)

Маскировка поэта и адресатов в посланиях делается тем же порядком, что и маскировка предметов, в эклектической путанице лексических рядов.

Лирический герой «Городка»:

поэт молодой
 мечты невольник милый
 Чернец небогатый
 узник
 растрига.

Герой «Пирующих студентов»:

1. А п о с т о л неги и прохлад
 Мой добрый Галич, vale!
 Главу венками убери,
 Будь нашим президентом.
2. . . . милый наш певец,
 . . . любимый Аполлоном,
 Воспой властителя сердец
 Гитары тихим звоном.

Адресат послания «К Батюшкову»:

Философ резвый и пийт.

В итоге семантическая какофония:

И звезд ночных при бледном свете,
 Плывающих в дальней тишине,
 В уединенном кабинете,
 Волшебной внемя тишине,
 Слезами счастья грудь прекрасной
 Счастливец милый, орошай.

Эта эклектическая маскировка предметов, без учета лексической окраски слов, уживается поэтому легко у Пушкина с сочетаниями, воскрешающими державинский строй, основанный на столкновении далеких лексических рядов:

Хлеб-соль на чистом покрывале;
 Дымятся щи; вино в бокале;
 И щука в скатерти лежит.
 Соседи шумною толпою
 Взошли, прервали тишину;
 Садятся; чаш внимаем звону;
 Все хвалит Вакха и Помону
 И с ними красную весну.

Так как лицейский Пушкин не осознает еще значения лексической окраски слов, так как она служит только для маскировки предметов, размеры стихотворений оказываются расширенными: предмет влечет за собою описание, картину, ассоциативно с ним связанную. Лирический сюжет развивается прямо и исчерпывающе.

Нужны были особые условия, чтобы прервать порочный круг этой эклектической, стилизаторской лирики. Кривис относится к 1817 — 1818 гг. — годам окончания лицея и распада Арзамаса.

К этим годам в лицейской лирике Пушкина оказались уже замаскированными, загримированными под оссиановские, античные и шуточно-карамзинистские тона «любовницы», друзья, товарищи и профессора адресаты, сам поэт и лицейский быт. (Этот грим впоследствии создал легенду о бурных лицейских кутежах, которых на самом

деле не было.) К этим годам Арзамас, пародически загримированный в балладу, проделал большую разрушительную работу: самое шутовство общества похоронило обязательность литературных масок, из которых оно выросло, и поставило вопрос либо о прорыве литературы в общественность (речь Орлова-Рейна, 1818), либо о новом поэтическом рупоре, о новом поэте.

Для Пушкина биографически кончился лицейский грим. К 1818 г. относится его послание Юрьеву, где поэт сбрасывает его. Именно листок с этим стихотворением, по преданию, судорожно сжал в руках уходящий из литературы Батюшков и проговорил: «О, как стал писать этот злодей»: ¹

А я — повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взрощенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я правлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний.

Исключительно биографическими причинами эту смену «лирического героя» объяснить конечно нельзя: «взрощенный в дикой простоте» — мотив, противоречащий и лицейской лирике и биографии одновременно. Но смена «поэта» совершилась, выступает «поэт с адресом»: потомок негров безобразный.

Биография и даже «родословная» у поэтов не только существует, но «вызывается» и даже меняется в итоге смены лирического героя: освещается часть биографии, важная в этом смысле. Так Лермонтов долго воссоздавал и менял свою генеалогию, переходя от шотландца Лермонта к испанцу Лерме. Смена идиллического «Макарова» «дальней Африкой» была конечно того же типа. Это было и новым речевым рупором, новым лирическим героем и

¹ Анненков, Мат., стр. 55.

новой темой, «литературной личностью» одновременно. И герой-рупор и герой-тема в течение позднейшей деятельности Пушкина варьировались и меняли функцию. Так, «негр» позже явился руслом для подхода к историческому материалу и для выснения социальных отношений поэта. («Арап Петра Великого». «Моя родословная».) В середине 20-х годов выступают черты, подготовленные деятельностью Любомиров (высокий поэт, ср. «Поэт и Чернь»); тогда же в эту тему вступают новые черты столкновения с промышленным веком и подчинения ему («Разговор книгопродавца с поэтом»).

Эта смена лирического героя (речевого рупора) сказывается в лирике отрывом от условной интонации, ориентированной у карамзинистов на «разговор хорошего общества» и в переносе внимания на индивидуальную интонацию. (В стиховых черновиках Пушкина эта выправка интонаций занимает большое место.) Вместе с тем, при конкретности «автора» и неминуемо связанной с нею конкретности «лирических героев» и «адресатов», появляется та индивидуальная домашняя семантика, которая не терпит «пояснительных» мест и развитых описаний. Лирические стихотворения Пушкина с 20-х годов не только ведутся от имени конкретного «поэта», но, например, жанр посланий этим совершенно преобразуется: он полон той конкретной недоговоренности, которая присуща действительным обрывкам отношений между пишущим и адресатом. Возобновляя эти действительные отношения, комментаторы совершают, разумеется, необходимую работу. Не нужно только забывать, что все художественное значение этих семантических «ex abrupto» состоит как раз в читательской работе по конструированию содержания.

Вместе с тем, резко порвав с лицейским гримом, Пушкин не занимается в позднейшем «упорядочением» и «сглаживанием» ошибок стилизатора. а напротив, меняя самое

отношение к поэтическому слову, доводит до крайних выводов свою стилизаторскую работу и использует их. Исследователями отмечается тематическая и стилистическая связь между его лицейской и позднейшей лирикой. Лицейские темы и жанры не исчезают, они преобразуются.

В итоге эклектического отношения к предметным рядам, несовместимость их обнаружилась и в ясное поле выступило не предметное значение слова, а его лексическая окраска. Античное имя и слово остается у Пушкина, изгоняется отношение к нему как к предметному обозначению; то же и с «бытовыми словами» и именами, противоречиво связывавшимися в лицейской лирике. Маскировка предмета перешла в лексический тон, окрашивающий весь текст. «Женское имя, говорил по свидетельству Смирновой Пушкин в позднейшую пору, так же мало реально, как и все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только «название». В итоге эти слова не влекут за собой развитых картин и описаний. Одного слова-«названия» достаточно, чтобы вызвать соответствующие ассоциации и заставить читателя двигаться в определенном плане, причем это достигается выдержанностью плана. Слово стало заменять у Пушкина свою ассоциативную силу развитое и длинное описание. Ср. его отзыв о Дельвиге: «Эта прелесть, более отрицательная, чем положительная, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях, лишнего, неестественного в описании».

Смена «лексического плана» заставляет переключать ассоциации. Ср. послание Чаадаеву (1820), где сначала строго выдержан «античный план»: «грозный храм», «крови жаждущие боги», «жертвоприношение», «эвмениды», «Таврида», «развалины». Здесь не встречается ни единого значения, противоречащего этой античной окраске, но тем не менее здесь и всюду вовсе не возникает предметных

ассоциаций, так как просвечивают определенные современные темы. Предметы, их выбор и расположение таковы, что они превращаются в окраску других. Переход к конкретной теме: «Чадаев, помнишь ли былое?» переклюкает ассоциации, не разрушая их; оба ряда оказываются связанными словом «развалины» с многозначительным эпитетом «иные». Этот эпитет не влечет за собою развитого описания, а предоставляет читателю самому догадываться об интимном, домашнем содержании его, самому производить работу по конструированию этого содержания.

Это отношение к слову, как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций, дает возможность Пушкину передавать «эпохи» и «века» вне развитых описаний, одним семантическим колоритом. Это искусство достигает, например, в одном послании «К Вельможе» совмещения английского, французского, испанского и латинского колоритов и двух веков на несложной лирической фабуле. Дальнейшее утоньшение и обогащение семантического колорита дается связью его с фонетикой стиха: так в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» два противопологаемых семантических ряда — «Стамбул» и «Арзрум» проведены не только в различных лексических планах, но и на различных фонетических средствах (на разной инструментровке стиха, играющей, таким образом, смысловую роль). Это отношение к слову не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающему ассоциативные лексические ряды, делают слово у Пушкина двупланным.

Семантическая двупланность стихотворения «Аквилон», 1824 г. («Недавно дуб над высотой В красе надменной величался. Но ты поднялся, ты взыграл. . . — И дуб низвергнул величавый»), семантическая связь его с революцией декабристов не подлежит сомнению, так же как

двупланый смысл стихотворения «Арион» («Нас было много на челне. . . Погиб и кормщик и пловец. Лишь я, таинственный певец, На берег выброшен гровою»). В стих. «Герой», где изображается Наполеон, обходящий и ободряющий чумных больных (этот «возвышающий обман» опровергается «низкой истиной» прозаического примечания о том, что этого не было), было написано во время холеры в Москвѣ и посещения Москвы Николаем. Неудачи польской кампании совпадают с воскрешением 1812 г. (стихотворение «Перед гробницей святой», посвященное Кутузову, причем последние строфы: «Внемли ж^ѣ и днесь наш верный глас: Восстань, спаси царя и нас» — Пушкиным не печатались.) Слухи о возвращении декабристов из Сибири совпадают с переводом из Горация:

Кто из богов мне возвратил
 Того, с кем первые походы
 И браней ужас я делил,
 Когда за призраком свободы
 Нас Брут отчаянный волил.
 . . . Когда я, трепетный квирит,
 Бежал, нечестно броса щит,
 Творя обеты и молитвы. . .
 Как я боялся, как бежал!
 Но Эрмий сам незапной тучей
 Меня покрыл и вдаль умчал,
 И спас от смерти неминучей.
 . . . Я с другом праздную свиданье
 И рад рассудок утолить.

«Предметный» герой пьесы имеет имя и фамилию. Это Кюхельбекер.¹ Призрак свободы, за которым водил и

¹ Ср. Письмо Пушкина П. А. Осиповой 26 декабря 1835 г.: «L'empereur vient d'accorder la grâce à la plupart des conspirateurs de 1825, entre autres à mon pauvre Кюхельбекер». По указу должен он быть поселен в южной части Сибири. C'est un beau pays, mais je voudrais le savoir plus près de nous; et peut être lui permettra-t-on de se retirer sur les terres de M-me Glinka, sa soeur. Le gouvernement a toujours eu pour lui de la douceur et indulgence. (Переп. т. III, стр. 260). Стихотворение относится к 1835 г. Приурочение его к точ-

поэта и его друга «отчаянный Брут», предметно это революция декабристов.

Подобным же образом безупречно выдержанная в стиле «подражания латинскому» ода «На выздоровление Лукулла», относящаяся к тому же 1835 г., является пасквилем на гр. С. С. Уварова.¹ Но не следует думать, что нужно просто подставлять предметных героев в стихотворения; предметный герой сосуществует со своим стиховым двойником. Вся суть в колебании этих двух планов.

Стихотворение «К Н.***» («С Гомером долго ты беседовал один»), выдержанное в высоких антично-библейских лексических рядах, вызвало, например, легенду об «адресате», изложенную Гоголем: «адресатом» Гоголь назвал императора Николая. В последнее время доказано, что стихотворение относится к Гнедичу. Но Гнедич оказы-

ной дате не удавалось (Лернер относит его к марту 1835 г., Гофман приходит к заключению, что оно «написано» не позже 1835 г. «и неизвестно «когда именно», и высказывает предположение, что пьеса написана раньше — до 1835 г. (быть может в начале 30-х годов)). Приведенными соображениями дата уточняется. Это, повидимому, декабрь 1835 г. Стихотворение не печаталось при жизни Пушкина. Пушкин предназначил его, как вставной номер, в «Египетские ночи». Его должен был цитировать Петроний, с характерной ремаркой, в которой есть намек на современность, есть отношение Пушкина: «Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мцената своей трусостью, чтобы не напомнить им о другом».

¹ Употребляю термин «пасквиль» без того пейоративного оттенка, который внесен в это слово позднее. «Пасквиль в 20-х—30-х годах был совершенно законным жанром, имевшим такого славного представителя, как сатира «На Временщика» Рыльева. Ср. «Опыт науки изящного» Галича, 1825 г., где сатира делится на сатиру личную (пасквиль), частную и общую, § 224, стр. 209—210: «Пасквиль обнаруживает заразительный образ мыслей и поступков отдельного лица и жертвует спорною его честью общему благу, карая по сей причине только таких безумцев и порочных, коих пагубное влияние на общественную нравственность никакими и другими средствами отвращено быть не может». Также § 226: «Сатира личная... своевольна, обращается без разбору и к дурачкам и к странностям и к порокам, не исключая физических, и любит оригиналы отечественные и современные.»

вается только «предметным» адресатом, стоящим вне стихотворения. Он не лезет в текст, в силу слишком непроницаемой семантической окраски стихотворения. Предметный герой не дан, а задан.

. Семантическая система Пушкина делает слово у него «бездной пространства», по выражению Гоголя. Слово не имеет поэтому у Пушкина одного предметного значения, а является как бы колебанием между двумя и многими. Оно многосмысленно. Послание Катенину «Напрасно, пламенный поэт» может быть воспринято, как дружеское и даже в известной части комплиментарное, тогда как на самом деле в нем есть два плана: «предметных» укоризн и насмешек, лексически преобразованных в противоположное.

Семантика Пушкина — двупланна, «свободна» от одного предметного значения и поэтому противоречиво о с м ы с л е н и е его произведений происходит так интенсивно.

Легко заметить результаты эволюции: тогда как лицейский Пушкин движется почти исключительно в лирических жанрах, Пушкин после перелома, окончательные результаты которого мы только что очертили (но процесс которого углублялся и расширялся хотя и с катастрофической быстротой, но, разумеется, последовательно), является поэтом большой формы. Лицейская лирика, таким образом, была как бы опытным полем для эпоса, так же как естественно и органически эпос повел впоследствии Пушкина к стиховой драме. Позднейшая лирика уже не имеет этого характера.

Одним из результатов победы карамзинского течения было уничтожение, выведение за круг действующей литературы героической поэмы — эпопеи. Запоздалые «Александрюиды» и «Суворюиды» были столь несвоевременным явлением, что никакого существенного значения не имели. Героическая, но бесплодная попытка архаиста Шихматова

вернуться к героическому эпосу в поэме «Петр Великий» была похоронена эпиграммой Батюшкова:

Какое хочешь имя дай
 Твоей поэме полудикой:
 Петр Длинный, Петр Большой, но только Петр Великий
 Ее не называй.

Господство «среднего штиля» выразилось в лирике вытеснением «оды» (впрочем утратившей резкую жанровую характеристику еще при Державине), а в эпосе — вытеснением эпопеи. Господствовала «conte», легкая, новеллистическая поэма (Жозодавлев, Дмитриев, Батюшков и др.).

К 1815 г. относится первый серьезный эпический опыт Пушкина «Бова». Батюшков, который в то время уже решился изменить эпикурейское направление своей поэзии и настаивал на том, чтобы Жуковский занялся поэмой о Владимире Святом, подал и юноше Пушкину совет «посвятить свой талант важной эпопее».¹

Свидетельство о том сохранил нам сам Пушкин во втором своем послании к Батюшкову, относящемся к 1815 г.

А ты, певец забавы,
 И друг пермесских дев,
 Ты хочешь, чтобы славы
 Стезюю полетев,
 Простясь с Анакреоном,
 Спешил я за Мароном
 И пел при звуках лир
 Войны кровавый пир».

Неудача Жуковского и отказ Пушкина в деле создания важной, героической эпопеи понятны: работа карамзинистов слишком изменила характер литературы и опорочила грандиозные жанры. Пушкинский «Бова» начинается с того же, чем кончается послание к Батюшкову: с от-

¹ Соч. Батюшкова, 1887, т. I, стр. 254. Л. Майков. «О жизни и соч. Батюшкова».

каза от эпопеи и всего строя старой литературы, который ее позволял осуществлять; помимо примера опороченных еще Буало «северных» тем для эпопеи (Шапелен) и примера опороченных самим Батюшковым национально-героических тем для эпопеи (Рифматов-Шихматов), вступление к поэме опорачивает довольно смело даже для карамзинистов, предпочитавших нападать на второстепенные явления — Мильтона и Камюэнса. Выбор примера для подражания — Вольтер, но не Вольтер «Генриады», а Вольтер *contes* — имя А. Н. Радищева, как автора поэмы «Бова» это достаточно поясняет.¹ Выбор фантастически-народной темы был вполне понятен в ту пору, «легкие» эпические произведения XVIII века и карамзинистов его предсказывали. Этот выбор остался неизменным у Пушкина и во второй его поэме «Руслан и Людмила». Но тогда как «Руслан и Людмила» произвела жанровый переворот в русской поэзии, «Бова» остался незначительным и недоведенным до конца опытом.

Это объясняется тем, что Пушкин не наткнулся еще на разрешение важнейших вопросов поэтического стиля. Условная маска карамзинистского поэта «*causeur*'а» была достаточно выработана уже Карамзиным («Илья Муромец») и Херасковым («Бахариана»). (Поэма является близким подражанием «Илье Муромцу» Карамзина.) Наличие эротики, нарочитая литературность (вступление о героической эпопее), отступление в образах (у Карамзина — эротическая перифраза пейзажем, у Пушкина — отступление о Наполеоне), обращение к читателю и т. д. — все эти черты наличествуют в поэме. Пушкин действовал как стилизатор. Это явствует из стиля поэмы, представляющего неорганическое смешение предметных рядов,

¹ Следует отметить, что Пушкин считал А. Н. Радищева также автором поэмы «Алеша Попович», принадлежавшей его сыну, Н. А. Радищеву. (Статья его о Радищеве.)

характерное для всей его лицейской продукции. В полном соответствии с лицейской лирикой и предметные ряды и ряды героев: Бендокир Слабоумный, царь Додон и рядом Лекарь славный, Эскулапа внук, Эзельдорф «обритый весь»; «Отче наш и Богородица» рядом с Эротом. Главным элементом, который повлек за собою всю систему, был здесь метр. Метр, которым написана поэма (четырёхстопный безрифменный хорей с дактилическим окончанием), употреблялся ранее Карамзиным, Херасковым, но это был метр легкой *conte*, метр] сугубо говорной, «козерский».

«Руслан и Людмила» задумана в лицейское время, Пушкин работал над нею в годы перелома, окончена она в 1820 г. Ни одна поэма, по свидетельству Анненкова, не стоила Пушкину столько труда и ни одна не вызвала такого негодования и восхищения. Этою поэмою Пушкин совершает жанровую революцию, и вне понимания ее не может быть осознан пушкинский эпос.

Карамзинисты и теоретически и практически уничтожили героическую поэму, но вместе с ней оказался уничтоженным эпос, большая форма, вообще. Несмотря на размеры, иногда довольно значительные, «сказка», «*conte*» воспринималась как младший жанр, как мелочь.

В «Руслане и Людмиле» Пушкин принимает жанр сказки, но делает ее эпосом, большой эпической формой. Связь с «Бовой» в «Руслане и Людмиле» сказывается как тематическим, фабульным материалом сказки¹ (ср. даже деталь, напр. «чох» немца-лекаря в «Бове» со

¹ Нельзя не отметить роли «сказочного» элемента, с одной стороны, и нового метра, с другой, в самые ответственные эпохи и создания эпоса. Так, в 1866—1870 гг. Некрасов создает новый народный эпос на основе «сказки» и особого метра, представляющего новую разновидность говорного стиха. К этому же времени Полонский создает младший эпос «Кузнечик-Музыкант», на основе метра «натуралистов-поэтов» и травестийных масок.

знаменитым «чохом» головы в «Руслане и Людмиле»), так и характером авторского лица. И то и другое, однако, изменилось.

Поэма написана четырехстопным ямбом. Важность метра в жанровом отношении, его жанровая роль не подлежит сомнению. Послания, написанные трехстопным, четырехстопным и шестистопным ямбами, являются тремя совершенно разными жанрами. В том или ином метре (и даже в частных чертах его) есть целый ряд смысловых условий. Таким образом, метр является очень существенным компонентом стиховой речи, а не внешней ее формой. Этим объясняется, что метр может быть окрашен своими жанровыми компонентами. Так, известные формы ямба неминуемо вызывают окраску эпопеи, оды и т. д. Вступая в другие жанровые их соединения, эти формы своей окраски не теряют; но функция окраски меняется. Когда в «Домике в Коломне» Пушкин отходит от своего, прежнего эпоса, это сказывается в первую очередь в борьбе со старым метром и его метрическими целыми (строфа, абзац). Работа над новой стиховой драмой точно также влечет за собой у Пушкина пересмотр метрических вопросов и отказ от классического метра драмы александрийского. Четырехстопный ямб, с которым связаны главные поэмы Пушкина, представлял ряд смысловых условий, важных для жанра поэмы. Прежде всего, с ним не была связана определенная жанровая окраска: четырехстопным ямбом писались в XVIII—XIX веке и оды торжественные и оды «горациански-анакреонтические» (Капнист), и бурлескно-пародические поэмы XVIII века («Энеида» Осипова) и «contes», сказки («Сон», Козодавлева) и, наконец, послания. Все, за исключением героической поэмы. Ко времени написания «Руслана и Людмилы», четырехстопный ямб был по преимуществу лирическим стихом, а в посланиях очень быстро исчезала

определенная замкнутая строфа, чем стих этот стал удобен для неравномерных стиховых абзацов и чем он получил большую свободу в чередовании, количественном и качественном, — строк с мужским и женским окончанием.

Эта неопределенная жанровая функция метра освобождала Пушкина от ассоциаций с готовыми эпическими жанрами как старшими, так и младшими и давала возможность легкого перехода от повествования в собственном смысле к лирике.

В «conte» с говорным стихом авторское лицо, лицо рассказчика доминировало и окрашивало всю стиховую речь. В «Бове» перед нами чистое явление стихового сказа, подсказанное самым метром поэмы. В «Руслане и Людмиле» авторское лицо то появляется, то исчезает. Оно дано в виде обращений к читателю, риторических вопросов, замечаний и, наконец, выделено в особые группы так называемые «отступления». «Отступления» были характерны и для эпоса карамзинистов, но благодаря говорному стиху не осознавались, как отступления: все было в одинаковой мере «рассказом» (так называли тогда «сказ»).

Гибкий четырехстопный ямб, как губка, впитывал в себя лирику, и лирика была ощутительна как «отступление». Таковы элегические «отступления» в песне I («Ах, если мученик любви»), песне V («Я помню маленький лужок» и «Зачем судьбой не суждено»), таков же элегический зачин VI песни. Зачины же песен II — IV были как бы посланиями, переселившимися в поэму, а песня дев в IV песне поэмы — вставным романсом. И автор и читатель меняются в продолжении поэмы в зависимости от самого материала. Автор — то эпический рассказчик, то иронический болтун, сам забывающий, о чем идет речь (песнь V, «Да впрочем дело не о том», «Но по^видно, я болтаю вздор»). Это происходит оттого, что жанр поэмы оказался

комбинированным в «младший эпос», в «conte» замешалась лирика (элегия, послание, а в картине боя -- ода).

Пушкин остается в пределах «conte» по теме (волшебная народная сказка) и по вытекающей из темы сложности фабулы (ср. сложность фабулы «Бахарианы»), но гибкость и переменность материала, а вместе и способа его подачи (авторское лицо) выводит его на новую дорогу. Оставаться в кругу лексического однообразия «среднего штиля» выработанного карамзинистами, Пушкин не мог. Оно есть в поэме кусками. Но переход из одного тона в другой требовал нового стиля.

К 1818 г. относится кризис карамзинизма, к тому же году относится сближение Пушкина с архаистом Катениным. Элементы «высокого» и «низкого» штилей взамен нормативного однообразия «среднего штиля» были использованы Пушкиным для различной окраски материалов, а «низкий» словарь — для новой трактовки «народности». В итоге поэма перестала быть «легкой сказкой», на основе «младшего эпоса» вырос комбинированный жанр с использованием других, лирических жанров (что еще подчеркнуто лирическим эпилогом) и с частичным переходом в героический эпос (ср. знаменитый «бой» в VI песне, послуживший образцом для Полтавского боя в «Полтаве» и для Лермонтовского «Бородина»; Кюхельбекер ставил его выше, чем бой в «Полтаве»).

Поэма, будучи по тематической основе «легкой сказкой», имела все притязания стать новым большим эпосом. Шум и журнальная война по поводу нее превышает впечатление, произведенное позже каким-либо другим произведением Пушкина. Это было подлинной жанровой революцией. Озлоблены были вовсе не старшие архаисты, как это обыкновенно изображается, а либо «беспартийные консерваторы», либо те же старшие карамзинисты и близкие к ним. Воейков, описательный поэт, писавший в стиле

старших карамзинистов и близкий к ним, нападал на «подлость» слов в поэме. «Житель бутырской слободы» возмущался тем, что «народная сказка» преподнесена серьезно. Вожди старших карамзинистов не поняли, не увидели поэмы: Карамзин назвал ее «поэмкой», т. е. принял за мелочь. Дмитриев сравнивал ее с пародическим бурлеском XVIII века, «Энеидой» Осипова и осуждал ее эротизм.

Пушкин был, разумеется, неравнодушен к этой словесной войне. Уже в 1828 г., переиздавая вторым изданием поэму, он написал к ней предисловие, в котором бесстрастно выписал все бранные отзывы, оставив их без возражения. Тем явнее была ирония. К одной критике отнесся Пушкин, однако, особо внимательно — это была статья, которая вышла из круга Катенина и которую Пушкин сначала приписывал Катенину. Статья состояла в ряде вопросов о фабульных невязках в поэме («слабость создания поэмы»). С последним Пушкин был согласен (Заметка о «Руслане и Людмиле»).

¹ Обычный путь среднего писателя состоит в выправлении «недостатков механизма» и в честном выборе «пути наибольшего сопротивления»: научиться тому, что не удастся. В современной литературе это носит название «учебы». Эволюционный путь Пушкина не таков. Вместо того чтобы «увязывать» фабулу, он начинает строить свой эпос вне фабулы. Полный отказ от «conte», перерез пуповины с этой традицией, влечет за собою отказ от сложной, развитой фабулы. В результате комбинированного жанра «Руслана и Людмилы» была нащупана новая эпическая пружина большой мощности. В этой поэме обнаружился как бы два центра «интереса», динамики: 1) фабульный, 2) внефабульный. Сила отступлений была в переклещении из плана в план. Выступало значение этих «отступлений» не как самих по себе, не статическое, а значение их энергетическое: пере-

ключение, перенесение из одного плана в другой, само по себе двигало. Подобно этому сравнение (шире, образ) у Пушкина в этой поэме перестало быть уподоблением, сравнением предмета с предметом: оно то же стало средством переключения. Похищение «Руслана и Людмилы» сравнено с тем, как похищает коршун у петуха курицу. Переключение из «страшного замка колдуна» в «курятник» получается огромной силы и удаётся вовсе не из-за слабого слова «так» («Так видел я»), а благодаря стилистической образной связи: петух — «султан курятника спесивый», «трусливая курица» — «п о д р у г а», «л ю б о в н и ц а», коршун — «цыплят селенья старьй вор», «приявший губительные меры», «з л о д е й». Что это оказалось устойчивым результатом в конструкции образа, явствует из подобного же образа-отступления в «Онегине» «о волке и ягненке» и в «Графе Нулине» о кошке и мыши.

При этой внефабульной динамике сами герои оказались переключаемыми из плана в план. Осталось, в сущности, только амплуа героев, на которые нагружается разнообразный материал. Самым широким по захвату фабульного материала и самым невесомым оказался главный герой. К 1825 г. относится «Опыт науки изящного» лицейского учителя Пушкина, Галича, в котором говорится о герое эпопеи, как о «м н и м о м с р е д о т о ч и и», являющимся только точкой пересечения фабульных линий: «Круг жизни, раскрывающийся в эпопее, конечно, имеет нужду в средоточии, из коего разом обозреваются все явления и формы, и сие то идеальное, мнимое средоточие есть герой».¹ При переносе центра тяжести на внефабульный ход, на смену материалов, «мнимый герой» становился «свободным героем», носителем разнородного материала.

¹ «Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем», Санктпетербург, 1825, § 171, стр. 162 — 163.

«Кавказским пленником» сразу же после «Руслана и Людмилы» открывается ряд «южных» поэм Пушкина. Есть ряд литературных условий, при которых исторический и современный национальный материал становится литературным, в частности поэтическим. «Руслан и Людмила» была сказкой, в которой была подновлена (относительно) «народность», что и выразилось в противоречивом эпитете Пушкина «русский Ариост», который носится в 20-х годах. Выход в экзотику, «южных» поэм, как это ни странно, совпадал с теоретическим требованием «народности» в новой литературе, назвавшей себя «романтической»: так О. Сомов, в книге «О романтической поэзии» 1823 г. указывает на живописность национальных материалов, в которые зачисляет и Сибирь, и Украину, и Кавказ и Крым.¹ Так экзотические поэмы Пушкина были

¹ «О романтической поэзии. Опыт в трех статьях». Сочинение Ореста Сомова, СПб, 1823 г., статья III. «Часто я слышал суждения, что в России не может быть поэзии народной, что мы начали слишком поздно; . . . что природа нашего отечества равна и однообразна, не имеет ни тех блестящих прелестей, ни тех величественных ужасов, которыми отличается природа некоторых других стран. . . что век рыцарства для нас не существовал; что никакие наместники не пережили у нас старых былей, что преданий у нас весьма мало, и те почти не поэтические, и пр. и пр. Несправедливость сего мнения. . . сама собою опровергается, когда мы посмотрим вокруг себя и заглянем в старину Русскую» (стр. 83 — 84). «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно-русских, здесь являются малороссияне, с сладостными их песнями и славными воспоминаниями; там воинственные сыны тихого Дона и отважные переселенцы Сечи Запорожской: все они . . . носят черты отличия в нравах и наружности. Что ж, если мы окинем взором края России, обитаемые пыльными поляками и литовцами, народами финского и скандинавского происхождения, обитателями древней Колхиды, потомками переселенцев, видевших изгнание Овидия, остатками некогда грозных России татар, многочисленными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монгольцев, буйными жителями Кавказа, северными лапонцами и самоедами» (стр. 86). «Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданьями и тифоломиями, как Россия. . . кроме сего

в сознании современников романтическими, не только в силу их настроения, рвавшего со старой эпической традицией, но и по материалу. В «Кавказском пленнике» этот переход на «национальность» и на «современность» в фабуле закреплен эпилогом, который Вяземский называл «славословием резни» (кавказской). В соответствии с этим «Кавказский пленник» уже не «поэма», а «повесть», по пушкинской терминологии, на которой он впрочем не настаивал, ибо определенное название новых жанров указывало бы, что жанр уже стабилизировался. Принципы новой вещи были яснее всего указаны самим Пушкиным: «повесть, поэма или что вам угодно»; «описание нравов черкесских не связано с происшествием и есть не иное что, как географическая статья или отчет путешественника». «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести, но все это ни с чем не связано и есть истинный *hors d'oeuvre*». Примат материала, вытесняющего фабулу, ведет к простоте плана: «Простота плана близко подходит к бедности изобретения. . . Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы; мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер; всем этим я пренебрег: во-первых, от лени, во-вторых, оттого, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, когда обе части поэмы были уже кончены, а сызнова начинать не имел я духа».

сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующим нас с Востоком. И так поэты русские, не выходя за пределы своей родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока» (стр. 87). (Курсив мой. Ю. Т.) Таким образом, вопрос об экзотичности южных поэм меняется: это поэмы «национальные». Политическое сознание эпохи 20-х годов, к которым соотнесен литературный ряд, считал их таковыми в большей мере, чем поэмы на русском бытовом материале.

Карамзин принял новое жанровое построение за фабульный беспорядок: «слог жив, черты резкие, а сочинение плохо: как в его душе, так и в стихотворении нет порядка». Главный герой — герой лирический. Он был неудачной пока попыткой Пушкина обратить свободного героя в х а р а к т е р, попыткой психологизации, удавшейся значительно позднее: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт, характер, с которым я насилу сладил. Он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам». «Характер Пленника неудачен. Это доказывает, что я не гоюсь в герои романтического стихотворения». И, однако, это все же попытка создать характер на основе «свободного героя», а не оставить «амплуа»: «зачем не утопился мой Пленник вслед за черкешенкой? Как человек, он поступил очень благоразумно, но в герою поэмы не благоразумие требуется». Перевес «человека» над «героем» был у Пушкина намеренным.

Повесть была снабжена примечаниями. Примечания пояснительные к неизвестным словам и названиям — прием общий и прозе и стихам того времени. Некоторые примечания к поэме носят уже характер дополнительных сведений (напр. о гостеприимстве черкесов) и неожиданно прозаически освещают стиховую речь. Таково примечание к стихам о черкешенке: «Поет ему и песни гор», переносящее читателя к замечаниям путешественника о климате Грузии и ее песнях. Примечания эти интересны, как прямой ввод читателя в методы работы, как обнаружение прозаических материалов и связывание стиха с ними. (Пушкин использует документальные примечания во всех поэмах, основанных на экзотическом и историческом материалах. В «Евгении Онегине» он делает их средством полемики с критикой и пародирует самый метод.) Но особенно любопытны примечания, касающиеся литературных источников

поэмы. Пушкин приводит длинную выписку державинской «Оды к графу Зубову» и из послания Жуковского к Воейкову, из которых последнее было действительным пушкинским источником. Дело было, может быть, в том, что, «заимствование» вовсе не считалось в 20-х годах грехом и противопоставлялась самая обработка мотива, причем упор на точность, описания выделял пушкинскую обработку материала, а кроме того дело было и в жанровой разнице источников и поэмы. С этой точки зрения «Послание к Воейкову» Жуковского особенно любопытно: немногим по размерам уступая пушкинской поэме, оно остается посланием, между тем как тот же описательный материал, поставленный в сюжет и играя там роль сюжетную — временных перерывов, торможения, замены фабульных мотивов, давал ощущение большой формы (хоть он и был hors d'oeuvre, но вся вещь на нем и держалась).

Описательная же точность приводит Пушкина к новым стилевым явлениям; ср. эпитет «седых, румяных, сизых гор»; ср. собственное значение, которое кажется метафорическим именно в силу его обыденности: «стрела выходит из колчана», и т. д.¹ Упор на описание привел его и к новым методам: противопоставлению разных описательных моментов посредством их звуковой окраски. Ср. отрезок: «Когда с глухим сливаясь гулом, предтеча бури, гром гремел» с отрезком: «заря на знойный небосклон за днями новы дни возводит», «утих аул». (Ср. это с приведенным выше примером из позднейшей лирики: «Стамбул

¹ О черкесской песне: «На берегу заветных вод» Пушкин пишет Вяземскому: «Кубань — граница. На ней карантин и строго запрещается казакам переезжать об-он-пол. Изъясни это потолковее забавникам «Вестника Европы». Точность стихового слова сейчас не ощущается. Ср. пушкинское объяснение словоупотребления в «Бахчисарайском фонтане» «пронзительных лобзаний»: «Моя грузинка кусается. . . это ново».

гяуры нынче славят»). Но главным последствием этого упора на описание была новая трактовка сюжета. Основными для изображения героев и положений стали описательные детали: так, перед речью героини дается описание ситуации: «Раскрыв уста, без сил рыдая. . .», это описание предвещает самое положение: «Тогда кого-то слышно стало. . . мелькнуло девы покрывало, и вот печальна и бледна к нему приблизилась она». Описание означает временные перерывы и, наконец, самая развязка дана не прямо: «вдруг волны глухо зашумели и слышен отдаленный стон. . . И при луне в водах плеснувших струистый исчезает круг». ¹

В связи с упором на описание, авторское лицо по сравнению с «Русланом и Людмилой» в поэме спрятано (единственное прямое авторское отступление в части 1 — 8 строк «не вдруг увянет наша младость»), а элегия дана монологом героя и точкой зрения, ракурсом героя оправданы описания.

По поводу «Кавказского пленника» и южных поэм существует особая научная литература о байроновском влиянии. ² Эту тему необходимо, конечно, ограничить: принципы конструкции этих поэм развились из результатов, ставших ясными Пушкину после «Руслана и Людмилы» и связанных исторически со «сказкой», conte. Знакомство с Байроном могло их только поддержать и усугубить. В области же героя влияние Байрона несомненное, впрочем, сильно осложняется тем, что герой по самому своему положению в поэме был рупором современной элегии, стало быть конкретизацией стилевых

¹ Здесь можно говорить о влиянии приемов Байрона.

² Ср. книгу В. М. Жирмунского «Пушкин и Байрон», представляющую собою наиболее полный пересказ всех подражаний «Кавказскому пленнику» в поэзии 20-х и 30-х годов. Подражаний было очень много. Значение их в книге не выяснено.

явлений в лицо. В итоге внефабульного развития сюжета поэма по размерам получилась раза в четыре меньше «Руслана и Людмилы», а в итоге оперирования описательным материалом, как временными сюжетными элементами, она оказалась фрагментарной, с большой оцутимостью абзацев (характерен вставной номер, «Черкесская песнь», со сложной строфой).

Этот путь последовательно довел Пушкина до поэмы-фрагмента в «Братьях-разбойниках». Основанная на действительном происшествии, свидетелем которого был сам Пушкин в Екатеринославе, фабула есть дальнейшее углубление непосредственной связи с конкретным материалом. Сюжет оказался *tour de force*, виною этому полное исчезновение авторского лица и ведение рассказа через героя: для лирического сказа от имени героя не оказалось лексического строя; этот строй колеблется в поэме между «харчевней», «острогом», и «кнутом», с одной стороны, стилем «байронической элегии», с другой. «Снижение» героя, взятого с натуры, оказалось достаточно нейтрализованным этим обстоятельством. Но в этой поэме Пушкин делает попытку добиться интонации действующих лиц, и этот опыт краткой прерывистой речи героя, иногда переходящей в словесный жест, используется им позднее.

В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин точно также использовал материал путешествия, но впервые в эпосе прикоснулся к историческим материалам, правда, в виде предания: он «суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины». Материал восточного предания дан условно, и намеренно условно: «слог восточный был у меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Почему я не люблю Мура? Потому что он чересчур уж восточен». Авторское лицо в поэме обратилось в регулятор колорита, и отступления приобрели

функцию именно этого осмысления чужого материала, иногда осмысления иронического:

Над ним крестом осенена
Магометанская луна.
(Символ, конечно, дерзновенный,
Незнанья жалкая вина).

Автор — лирический проводник европеец по Востоку, и эта его текстовая роль дала материал для лирического конца поэмы. В соответствии с этим, авторское вмешательство в действие выражается в вопросах и ответах, «описывающих» самые действия. Метод описания, приложенный к сюжету в «Кавказском пленнике», обратился в полное завуалирование фабулы. Даже самое разрешение фабулы поставлено под знак вопроса (ср. Вяземский: «Творение искусства — обман. Чем менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому»). Здесь впервые появились те точки *à la ligne*, которые заменяют текст и мотивируют фрагментарность. Снова наличествует вставной номер «Татарская песня». Вместе с тем в поэме продолжались те же методы работы, что и в «Кавказском пленнике». Пушкин привлекает к изучению материалы («Histoire de Grimée», «Тавриду» Боброва). Вяземский говорит со слов Пушкина, что он «пишет поэму «Гарем» о Потоцкой, похищенной котрым-то ханом, с о б ы т и е и с т о р и ч е с к о е». Посылая поэму Вяземскому, Пушкин в качестве материала для предисловия или послесловия приложил «полицейское послание». Рисунки фонтана не был приложен к изданию только потому, что все это «верно описано в поэме». К изданию были приложены примечания документального характера из книги Муравьева-Апостола — «Путешествие по Тавриде». Однако, документ противоречит фабуле поэмы. В нем говорится о мавволее прекрасной г р у з и н к и, жены хана Керим-Гирея («новая Заира. . . она повелевала. . . но не-

долго: увял райский цвет в самое утро жизни своей). «Странно, — пишет Муравьев-Апостол, — что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек, — все доводы мои оставались бесполезными».¹ Здесь интересно цитатное указание самого Пушкина на неисторичность предания, а также и то, как распределились в две фабульные линии две версии, историческая и легендарная об одном лице: «грузинка или полячка» стали в фабуле Грузинкой и Полячкой.

Условная фабула в сочетании с условными героями вытравили «документальность», застилизовали ее. Может быть, в том обстоятельстве, что самые методы работы не развились, причина того, что сам Пушкин ставил «Бахчисарайский фонтан» ниже «Кавказского пленника».

Невязка условной фабулы с историческим материалом заставляла либо отказаться от исторического материала, либо от условной фабулы и условных героев. Первое происходит в «Цыганах», второе — в «Борисе Годунове». «Цыганы» завершают первый период эпоса и разрушают его. Экзотический и вместе национальный материал южных поэм здесь сугубо снижен, как и герои. О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и тот — медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с главещей публики. Вяземский повторил то же замечание. Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее. Всего бы лучше

¹ Путешествие по Тавриде в 1820 г., СП. 1823, стр. 118 — 119.

сделать из него чиновника или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: *ma tanto meglio*». «Помещик» и «чиновник» еще впереди; но в «Цыганах» снова перед Пушкиным возник вопрос о «герое» и «характере». Пушкин становится перед вопросом об изменении героя под влиянием появления второстепенных героев, изменения второстепенной «страдательной среды» (термин Салтыкова), в которой герой прикреплен. Полное отсутствие «авторского лица», перенесенного в эпилог, исполнение того, что в «Кавказском пленнике» стало ясно Пушкину только по окончании и оживление второстепенных героев, повлекло за собой своеобразное положение лирического «героя» среди характеров. Алеко оказался лицом другого жанрового измерения в ожившей «среде», лицом, оторванным от роли и ремесла, данного ему автором, и сюжетная катастрофа была в сущности катастрофой литературной: столкнулся лирический, элегический «герой» с эпическими «характерами». Отсюда замечание дамы, Вяземского и Рылеева.

«Цыганы» переросли жанровые пределы поэмы; развитие сюжета не только фрагментарно, но и распределены роли автора и героев; автор — эпик, он дает декорацию и нарочито краткий, «сценарный рассказ», герои в диалоге, без авторских ремарок, ведут действие. Стиховая ткань эпоса разорвана драматическим диалогом и вставными нумерами. Разорваны диалогом даже строки. Вместе с тем, поэма оказалась разорванной и метрически. «Характерное» освободилось от принудительной сглаживающей силы одного метра — впервые в ямбической поэме появились во вставных нумерах другие метры. Так Пушкин оказался перед поэмой, переросшей одновременно «героя», жанр и метр, — очутился перед стиховой драмой. Подготовительные изучения Пушкина к «Борису Годунову» превосходят по размаху и характеру своему все

практиковавшиеся им до этой поры. Изучения ведутся одновременно и теоретические и материально-документальные.

В области теоретической Пушкин ищет выхода из принятых законов трагедии, связанных с героями и фабулой, в исторически-документальной, более обязательной и новой связи с фактом. Свободное и широкое развитие характеров является его задачей. В «Цыганах» оно явилось результатом персонифицирования, оживления «страдательной среды». В «Борисе Годунове» — следующий этап: приравнение главных героев к второстепенным.

Русская стиховая трагедия имела две традиции: княжнинскую героическую трагедию и так называемую «романтическую» озеровскую, которую поддерживали карамзинисты. Пересмотр общих вопросов, связанных с карамзинизмом, заставил Пушкина уже в начале 20-х годов критически отнестись к озеровской драме, основанной на любовной интриге, влекущей неизбежно за собою соответствующую трактовку героев.

Опыт его стиховой драмы «Вадим» (1822), оставшийся отрывком, идет как по теме, так и по намеченному стилю от героической княжнинской традиции. К 20-м годам стиховая трагедия в русской литературе иссякает. Причиной является победа карамзинизма, с его камерной, эмоциональной установкой поэтического слова и с отрывом от грандиозных жанров. В лагере архаистов идет усиленная работа над стиховой драмой. В области стиховой комедии играет главенствующую роль Шаховской. К 20-м годам относится напряженная работа Грибоедова над его комедией и работа Кюхельбекера над трагедией «Аргивяне». Грибоедов разрушает канон стиховой комедии, сделав ее портретной и резко оперев на бытовую памфлет, вследствие чего фабула оказывается смещенной со своего главного места. Кюхельбекер одновременно пытается раз-

решить важные вопросы в области стиховой трагедии.¹ Таким вопросом является прежде всего перенос центра тяжести с «любвиной трагедии» на трагедию, где главным действующим лицом является масса. Самое заглавие трагедии это подчеркивает — «Аргивянами» его трагедия названа по недействующим лицам, которые составляют хор. Античный сюжет был органическим явлением в поэзии декабризма, окрашивавшего общественные темы своего времени в античные тона. Но перенесение античной конструкции в стиховую драму вызвало неудачу. Вместе с тем Кюхельбекер нащупал в своей трагедии массовое действие и одним из первых отказался от того метра, который был неразрывно связан со старою трагедией: он применяет белый пятистопный ямб вместо александрийского стиха. Пушкин признает за ним первенство в этом. Александрийский стих, дававший семантические условия для игры антитез и сентенции, для массовой трагедии, ставившей задачей широкие и свободные изображения характеров, был непригоден. С ним была исторически связана особая культура декламации («глухо-рев», по выражению Пушкина, шутливо осмыслявшего фамилию актера Глухарева), целиком вытекавшая из трактовки «героев» старой стиховой трагедии.

Целиком присоединяясь к отрицательной позиции архаистов по отношению к современной трагедии, Пушкин решительно отвергает и классический материал и обращается не только к материалам национальной истории, но и к национальным источникам этой истории. За жанровую основу Пушкин избирает шекспировскую хронику, привнеся в нее, однако, черты и трагедии фабульной: «Вы меня спросите: трагедия моя — трагедия ли характеров, или костюмов? Я выбрал наиболее удобный род, но стараюсь

¹ Подробнее об этом см. ниже, в статье об «Аргивянах».

соединить их оба». Фабульная интрига вошла в трагедию линией Димитрия: «С удовольствием мечтал я о трагедии без любви; но кроме того, что любовь составляла существенную часть романтического и страстного характера моего авантюриста, Дмитрий еще влюбляется у меня в Марину, чтобы мне лучше высказать странный характер этой последней». Таким образом фабульная сторона трагедии играет роль подчиненную, роль предлога, свободного поля для того же «вольного и широкого» изображения характеров.

В итоге, однако, и жанр «хроники» и жанр «трагедии» оказался снова смещенным, Пушкин называет ее то «трагедией», то «драмой». ¹ Он связывает ее с романтизмом и называет ее романтической, во-первых, потому, что в ней он обращается к «мутным, но кипящим источникам народной поэзии», и во-вторых, потому, что жанр самой вещи — комбинированный. Главными чертами «романтизма» для Пушкина являлась «народность» (что было общим взглядом) и новизна или комбинированность жанров (что было далеко не общим взглядом).

«Борис Годунов» при появлении (1831) был встречен враждебно критикою своего времени; причинами были: новый комбинированный жанр и новая стилистико-стиховая структура. Целью было «характерное» и при развитии интонационной стороны поэтической речи, здесь не было семантической среды четырехстопного ямба: «кар-

¹ Это отмечалось и критикой. Ср. Дельвиг «Лит. Газ.» 1831 г., № 1-2: «К какому роду должно отнести сие поэтическое произведение? Один называет его трагедией, другой романтической драмой, третий романической драмой и т. д.»

По тонкому замечанию Л. Поливанова, «само пушкинское название «Комедия о настоящей беде и т. д.» есть «термин пиес старого русского театра XVII века, далекий от всякой претензии различать виды драматической поэзии, в роде «Комедии о крепости Грубетона в ней же первая персона Александр царь Македонский» и т. д. Соч. Пушкина, изд. Льва Поливанова, т. III, стр. 10.

тин, игры слов, эффекта в мыслях и выражениях». По новому, под углом характерного разрешался вопрос о поэтических диалектах: «есть шутки грубые, сцены простонародные». Поэту не должно быть площадным из доброй воли, если можно их избежать; если ж нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным». «Народная», площадная драма, рассчитанная на идеальные «массы зрителя», не удалась. «Простонародные» и комические сцены Надеждин назвал фарсом.

Пушкин придавал совершенно особое значение успеху и неудаче своей трагедии: «с величайшим отвращением решаюсь я выдать на свет «Бориса Годунова». Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»... «Хоть я вообще довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен»... «Признаюсь искренно, успех драмы моей огорчил бы меня; ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина...»

Диалектическим результатом «Бориса Годунова» была для Пушкина выяснившаяся жанровая роль ф р а г м е н т а. В «Борисе Годунове» личная фабула была оттеснена на задний план широкой фактически-документальной исторической фабулой. Это вызвало массу действующих лиц и трагедия была дана монтажем характерных сцен (в «Борисе Годунове» их 24). Важность для Пушкина изображения характеров, при массе действующих лиц, обострила выбор положений и точку зрения автора в каждой данной сцене. При этом обнаружилась самостоятельная роль каждой сцены.

Эволюция стиха — от развитых описаний к замещению их словом, как лексическим тоном («бездна простран-

ства»), углубляясь, вызвала эволюцию жанровую: подобно тому, как развитое описание, картин^у заменяет у Пушкина слово, являющееся лексическим представителем целого ряда ассоциаций, так и отдельная сцена, фрагмент, является в последующей за «Борисом Годуновым» драматической работе Пушкина представителем целой драмы.

В стиховой драме Пушкина после «Бориса Годунова» совершается то же, что и в эпосе: при небольшом количестве стихов дается большая стиховая форма. В эпосе это достигается энергетическим моментом переключения из плана в план, в стиховой драме — энергетической окраской речи со стороны драматического положения. Драматическое пространство перестает играть у Пушкина декоративную роль, а вводится, как конструктивный момент, в самую речь. Это совершилось естественным путем в «Борисе Годунове»: важность выбора положения для изображения характеров при мозаичности нового жанра толкала на это. Должна была отпасть грузная документальность декораций, чтобы это новое завоевание укрепилось. Неудача «Бориса Годунова», являвшаяся результатом переоценки «социального заказа», развязывает ему руки. «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики, — пишет он, предугадывая неуспех трагедии, — и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени». Это первое признание ведет к другому, более важному: «так и быть, каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону». Дело идет здесь о «романтизме», а стало быть о материалах и жанрах.

Вопросы эти при неудаче «Бориса Годунова» с обычным литературным скептицизмом (а вернее, свободой) Пушкин разрешает в диаметрально противоположную сторону. Не характеры, а амплуа (а иногда маски: Фауст,

Дон Гуан). Не площадная драма, а трагедия «костюмов». И вместе с тем, при учете результатов «Бориса Годунова», преобразование этих видов в большие жанры. С полной силой эти методы преобразования сказываются уже в «Сцене из Фауста», где насыщенный, сжатый диалог не обращается в отдельные лирические стихотворения, а является подлинной драмой именно благодаря выбору драматического положения. Пространственные и декоративные драматические элементы здесь важны не как данности, а как речевая установка.

Фауст.

«Что там белеет? Говори.

Мефистофель.

Корабль испанский трехмачтовый. . .

Фауст.

Все утопить.

Мефистофель.

Сейчас. *(Исчезает.)*

Это переключение драматических аксессуаров в речевую установку обращает стиховое слово диалога в стиховой жест.

Совершенно естественен второй этап стиховой драмы Пушкина, так называемые (и неправильно называемые) «маленькие трагедии», данные на основе сценарно сжатого диалога. Черновые заглавия Пушкина «Зависть», «Скупой» указывают, как Пушкин переходит к героям классической трагедии. Установка на фрагмент сталкивает Пушкина с фрагментарной английской трагедией Барри Корнуоли и Вильсона. В итоге и здесь Пушкин дает новый жанр классической трагедии, преобразованной в стиле и объеме технического фрагмента. Любопытны в этом отношении проекты названий Пушкина для драматического цикла: «Драматические Сцены». «Драматические Очерки», «Драматические Изучения». «Опыт Драматических Изуче-

ний». Первые два подчеркивают жанрообразующую роль фрагмента, вторые два указывают, что стиховой жанр был не только новым, но и теоретически нащупывался. Сила драматических аксессуаров, введенных в самую речь, как элемент ее (ср. знаменитую реплику Лауре: «Приди — открой балкон»), так велика, что Пушкин не нуждается в настойчивом проведении одного какого-либо лексического тона, и такие имена, как «Иван» (слуга), такие обращения, как «барин», не разрывают лексической иноземной окраски произведения и вместе с тем доводят ее до минимума, до прозрачности. Так могли пригодиться как материал автобиографические черты в «Каменном Госте» — ссылка Пушкина:

Л е п о р е л л о.

А завтра же до короля дойдет,
Что Дон Гуан из ссылки самовольно
В Мадрид явился — что тогда, скажите,
Он с вами сделает?

Д о н Г у а н.

Пошлет назад.
Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник!
Меня он удалил, меня ж любя. . .

Л е п о р е л л о.

Ну то-то ж!
Сидели б вы себе спокойно там!

Д о н Г у а н.

Слуга покорный! Я едва-едва
Не умер там со скуки. Что за люди!
Что за земля! А небо? . . точный дым,
А женщины? . . ¹

¹ Ср. с этим письма об этом из ссылки: 1) Вяземскому 13/15 сентября 1825 г. «Они заботятся о жизни моей; благодарю — но чорт ли в эдакой жизни. Гораздо уж лучше умереть в Михайловском». 2) Жуковскому 6 октября 1825 г.: «все равно умереть со скуки или с аневризма». 3) Ему же, январь 1825 г.: «Вероятно

Точно также в «Скупом Рыцаре» автобиографическим материалом послужила скудость отца и известная стычка с ним.¹

На «Моцарта и Сальери», благодаря его семантической двупланности, обиделся Катенин (в изображении Моцарта и Сальери, а в особенности, в фабуле драмы Пушкин полемически разрешал вопрос о «поэте»,² а «Пир во время чумы» написан во время холерной эпидемии.

Семантическая структура трагедии костюмов, данная на иноземном материале, была полна современным автобиографическим материалом.

Между тем работа над «Борисом Годуновым» привела Пушкина к целому ряду общих последствий, и в этом отношении эволюционная роль этого произведения для второй половины творчества Пушкина может быть уподоблена роли «Руслана и Людмилы» для первой.

правительство удостоверилось, что я к заговору не принадлежу» и т. д. 4) Плетневу, январь 26 г.: «Покойный император в 1824 г. сослал меня в деревню за две строчки нерелигиозных — других художеств за собой не знаю». 5) Вяземскому, 26 мая 1826 г.: «Михайловское наводит на меня тоску и бешенство». 6) Дельвигу от 23/VII 1825 г.: «Некто Либий Серен, по доносу своего сына, был присужден Римским сенатом к заточению на каком-то безводном острове. Тиберий воспротивился этому решению, говоря, что человека, коему дарована жизнь, не должно лишать способов к поддержанию жизни. Слова, достойные ума светлого и человеколюбивого!»

¹ Ср. с материалом «Скупого Рыцаря» письмо Жуковскому, 31 октября 1824 г.: «Отец начал упрекать брата в том, что я преподаю ему безбожие. Я все молчал. Отец осердился. Я поклонился, сел верхом и уехал. Отец призывает брата и повелевает ему не знаться avec ce monstre, ce fils dénaturé. . . Голова моя закипела. Иду к отцу, нахожу его с матерью и высказываю ему все, что имел на сердце целых 3 месяца. Кончаю тем, что говорю ему в последний раз. Отец мой, воспользуясь отсутствием свидетелей, выбегает и всему дому объявляет, что я его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить. . . Но чего же он хочет для меня с уголовным своим обвинением? рудников сибирских и лишения чести. . . дойдет до Правительства, посуди, что будет. Доказывать по суду клевету отца — для меня ужасно, а на меня и суда нет.» (Ср. с обвинениями «Скупого Рыцаря».)

² См. выше, в статье «Арханглы и Пушкин».

Работа эта в совершенно новом виде поставила перед Пушкиным вопрос о материале. Материал стал для Пушкина в «Борисе Годунове» обаятельными, художественное произведение приблизилось к нему, был исключен момент авторского произвола по отношению к материалу, и этим самым художественное произведение приобрело совершенно новую внелитературную функцию. Недаром «Борис Годунов» вызвал в критике не только эстетические оценки, но и целые исторические штудии.

Эволюционировал и стих. Это была не только смена четырехстопного ямба пятистопным, но и новая организация стиховой речи, и не только в жанре стиховой драмы. Это было вызвано тем, что диалог, несущий на себе выразительные функции, был фактичен. Недаром в «Дамском журнале» был поставлен вопрос, «как он («Борис Годунов») был написан: стихами или прозой?» И был дан ответ: «И стихами, и прозой, и чем вам угодно. Мы теперь не называем стихами выражений, предлагаемых числом условленных слогов. Пишите прозой или стихами, и вы достигнете своей цели, если перо выразит душу». И недаром позднее Шевырев говорил о влиянии карамзинского прозаического периода на стих «Бориса Годунова». Это отозвалось и на новой трактовке четырехстопного ямба в последующих поэмах, и — с полной силой — на всей стиховой структуре «Домика в Коломне».

Вместе с тем, работа над подлинным историческим материалом необычайно обострила вопрос о методах современной обработки исторического материала: должно ли быть художественное произведение, построенное на историческом материале, археологически-документальным или трактовать вопросы исторические в плане современном. Уже сличение летописей с историей Карамзина должно было поставить эти вопросы, а внимание Пушкина к Пину, — этому персонифицированному методу идеальной

летописи, — доказывает их важность. «Граф Нулин», написанный непосредственно вслед за «Борисом Годуновым», является совершенно неожиданно методологическим откликом, реакцией на работу поэта над документами: «В конце 1825 г. находился я в деревне и, перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать затрепину Тарквинию? Быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был бы отступить. Лукреция бы не зарезалась, Публикола не взбесился бы — и мир, и история мира были бы не те. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась: я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть». Легкая повесть, примыкающая по материалам, по стилю к «Евгению Онегину», оцененная критикой, как скабрезный анекдот, была методологическим экспериментом. Отзыв о ней Надеждина любопытен: «Если имя поэта (*ποιητής*) должно оставаться всегда верным своей этимологии, по которой означало оно у древних греков творение из ничего, то певец «Нулина» есть *par excellence* поэт. Он сотворил чисто из ничего сию поэму. . . «Граф Нулин» есть н у л ь во всей мафематической полноте значения этого слова». Здесь замечательно, что от критика не ускользнул семантический замысел поэмы: эксперимент поэта, владеющего материалами, над приведением их в обратное измерение («нуль»). Частая игра словом «нуль» в современной критике в применении к поэме едва ли не совпадает с намеренной игрой самого Пушкина на имени героя.

Крайне любопытно, как Надеждин связывает «Графа Нулина» с «Полтавой». В статье о «Полтаве» он пишет: «Поэзия Пушкина есть просто пародия. . . Пушкина можно назвать по всем правам гением на карикатуры. . . По моему, самое лучшее его творение есть «Граф Нулин». В

соответствии с этим «Полтаву» он называет «Энеидой наивнанку», повторяя упрек Дмитриева по отношению к «Руслану и Людмиле».

Это не только странное непонимание. Причина этого отзыва, может быть, глубже, чем кажется, а упоминание о «Нулине» в связи с «Полтавой» у критика, не знавшего истории возникновения «Графа Нулина», поразительно. «Нулин» возник диалектически в итоге работы с историческим материалом, в итоге возникшего вопроса об историческом материале, как современном. Дальнейшие шаги в этом направлении сделаны Пушкиным в «Полтаве» и «Медном Всаднике». «Двойственность» плана и создания «Полтавы» неоднократно указывались критикой. Первоначальный интерес к романтико-исторической фабуле вырос при исторических изучениях в интерес к центральным событиям эпохи. Это обусловило как бы раздробление центров поэмы на два: фабульно-романтический и внефабульный. Поэма, основанная на этих двух центрах, имеет как бы два конца: фабула оказывается исчерпанной во второй песне, а третья песня представляет собой как бы самостоятельное развитие исторического материала с рудиментами исчерпанной фабулы, играющими здесь роль концовки. Материал перерос фабулу. В этом смысле раздробленная конструкция поэмы повторяет ту же борьбу фабульного и внефабульного начала, что и «Руслан и Людмила» и «Борис Годунов». «Полтава» и является в такой же мере смешанным комбинированным жанром: «стиховая повесть», основанная на романтической фабуле, комбинируется с эпосей, развернутой на основе оды. (Ср. в особенности: «И он промчался пред полками» и начало эпилога.)

Надеждинский отзыв объясняется стилевой трактовкой исторического материала. В «Борисе Годунове» материал был распределен по действующим лицам, и вопрос шел о

характерности их. В эпосе современный поэт-рассказчик сам взял слово по отношению к историческому материалу. Исторический материал оказался современным, однако, не только поэтому. Если учесть выбор его, двупланность исторического и современного станет ясна. Нам приходилось уже говорить о семантической двупланности Пушкина. Историческая поэма Пушкина после «Бориса Годунова» двупланна: современность сделана в них точкой зрения на исторический материал. Обстоятельствами, предшествовавшими появлению «Полтавы» (1829), были: подавление восстания и недавняя казнь вождей-декабристов, а обстоятельствами современными: персидская и турецкая кампания, как возобновление национальной империалистической русской политики. (В «Путешествии в Арзрум» Пушкин не забывает отметить совпадение «взятия Арзрума с годовщиною Полтавского боя».) Аналогия «Николай I — Петр», данная уже Пушкиным в знаменитых «Стансах» («В надежде славы и добра») и впоследствии разрушенная в сознании Пушкина: («beaucoup du prapochik et un peu du Pièrre le Grand»), — была еще в полной силе. Прямого политического смысла поэма не имела, слишком документальны были изучения Пушкина и слишком ограничен бы был замысел, но современен был выбор материала и стилистическая трактовка его. Эпилог: «Прошло сто лет» подчеркивал современного поэта-рассказчика и не случайно перекликался с той же фразой из пролога к «Медному Всаднику».

«Медный Всадник» является последней «исторической поэмой» Пушкина и вместе высшей фазой ее. Исторический материал не играет роли самодовлеющей, документально-археологической, современной только по выбору: он становится современным, активным, введенным в поэму в виде «мертвого героя», идеологического современного образа. Примат, первенство материала над главным ге-

роем оттеняется в пушкинском эпосе названиями: «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане», «Комедия о настоящей беде Московскому царству и т. д.», «Полтава». Эти названия подчеркивают эксцентрическое положение героя. Название «Медного Всадника» того же типа. В «Цыганах» было столкновение «героя» с ожившей «страдательной средой», второстепенными героями. В «Борисе Годунове» главные герои отступили, приравнены к второстепенным. В «Полтаве» имеем рецидив главных героев, «сильных, гордых сих мужей». В «Медном Всаднике» «главный герой» (Петр) вынесен за скобки: он дан во вступлении, а затем сквозь призму второстепенного. Процесс завершился: второстепенный герой оказался ведущим действием, главным. Этому предшествовала большая работа. Второстепенный герой, из современной «страдательной среды» обычен в литературе в виде комически или сатирически окрашенного. Должны измениться условия построения, чтобы он, потеряв эту окраску, принял ведущую роль. Работа над «Медным Всадником» велась Пушкиным вначале в виде сатирической поэмы «Родословная моего героя», где онегинская строфа, вызвав авторские отступления, мешала перемещению героя, но где совершилось уже вполне осовременение исторического материала (перенос его в родословную). В «Медном Всаднике» второстепенный герой победил: если не Алеко, так Евгений стал «чиновником». «Главное» положение второстепенного героя, ведущего действие, несущего на себе исторический и описательный материал, резко порывает с жанром комбинированной поэмы. Пушкин дает в «Медном Всаднике» чистый жанр стиховой повести. Фабула низведена до роли эпизода, центр перенесен на повествование, лирическая стиховая речь вынесена во вступление. Стиховое повествование, опирающееся на документы (Пушкин обставляет и эту поэму, как все предшествующие — примечаниями), сохраняя

все признаки стиха. во фразеологическом отношении опирается на прозу:

Всё перед ним завалено;
 Что сброшено, что снесено;
 Скривились домики, другие
 Совсем обрушились; иные
 Волнами сдвинуты; кругом,
 Как будто в поле боевом,
 Тела валяются. . .

Изменилось и литературное время, не прикрепленное к фабульному эпизоду. Это уже не время поэмы, соединенное с моментом завязки и катастрофы. Это широкое время — повести. То, что выносилось Пушкиным в эпилоги в жанре комбинированной поэмы, вошло в текст повести. На это жанровое преобразование несомненно повлияла работа Пушкина над прозаическими жанрами.

Эволюция пушкинского эпоса как бы в сокращенном виде отражена в «Евгении Онегине»: это произведение, эволюционирующее от главы к главе, «Онегина» Пушкин писал больше 8 лет, и отдельные главы его выходили в свет от 1825 по 1832 гг. Анненков пишет по этому поводу: «Евгений Онегин» кроме всех других качеств есть еще изумительный пример способа создания, противоречащего начальным правилам всякого сочинения. Литературная эволюция как раз и не считается с «начальными правилами».

Сам Пушкин, как всегда, понимавший свои вещи лучше современных критиков, дал два положения, два термина, необходимых для уразумения «Евгения Онегина».

Первое сообщение Пушкина о «Евгении Онегине» такое: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!»

Последняя строфа последней главы:

Промчалось много, много дней
 С тех пор, как юная Татьяна

И с ней Онегин в смутном сне
 Явились впервые мне —
 И даль свободного романа
 Я сквозь магический кристалл
 Еще неясно различал.

Итак: «не роман, а роман в стихах» и «свободный роман». — Начнем с последнего.

Борьба Пушкина против фабульной скованности поэмы; была борьбой за внесюжетное построение; внесюжетное построение — это развертывание вещи на материале, будь то лирический или описательный. В 1823 г. был уже проделан опыт «Кавказского Пленника» с удачей в создании большой формы на внефабульном построении и с неудачей первого опыта построения «характера». Уже во время работы над III главой «Онегина» написаны «Цыганы», где герой выведен из своего жанрового равновесия. В «Евгении Онегине» эти одновременные опыты и эти вопросы разрешаются опытом «свободного романа» и связанного с ним «свободного героя». И фабула и характер не задуманы во всех чертах, а предоставлены развертыванию, развитию. Вначале «Евгений Онегин» задуман как сатирическая поэма, «в роде Дон-Жуана Байрона», поэма не для печати, в которой поэт захлебывается желчью. А в 1825 г. он пишет Бестужеву: «Где у меня сатира? О ней и помина нет в «Евгении Онегине». Фабула должна была быть достаточно свободной и емкой для включения материала деревни, города, света, литературы, и развивалась, подталкиваемая собственной инерцией, — так, Онегин по первоначальному варианту, должен был влюбиться в Татьяну, в III главе. Вычеркнутая строфа (после XXI) главы II, первоначально относившаяся к характеристике Ольги, затем, по намерению поэта, должна была относиться к Татьяне. Подобно этому расширялись амплуа героев. Евгений был вначале задуман как «герой» (черты «Демона», прообраз Н. Раевского). При развертывании

романа не только расширяются материалы героя (внесение автобиографических черт), но он и осмысливается пародически. Ленский должен был быть «крикуном и мятежником странного вида» (с чертами Кюхельбекера), он становится элегиком, по контрастной связи с Онегиным и по злободневности вопроса об элегиях, что дает возможность внедрения злободневного материала. Герои, которые в критике были названы типами, были свободными, двухплановыми ампула для развертывания разнородного материала. (Ср. общие, отвлеченные названия Пушкина для глав: «Поэт», «Барышня».)

«Свободный роман» — «панорама», по выражению Пушкина, строит материал на переключении из плана в план, из одного тона в другой. Это переключение (так называемые «отступления») явилось главным сюжетным средством и уничтожило однотонность героя-ампула. Исключительной двухпланности достигает Пушкин в самых ответственных фабульных пунктах (высокий и иронический план смерти Ленского), совершенно изменяя этим функцию фабулы. Внесюжетная «свобода» романа подчеркнута его концом. Роман как начат, так и окончен внезапно. Прощание с Онегиным дано на напряженном фабульном моменте. Но и последняя глава (1832) и первое полное издание «Евгения Онегина» (1833) кончалось «отрывками из путешествия Евгения Онегина», которые и являются, таким образом, подлинным концом Онегина, подчеркивающим его «бесконечность». Эти отрывки не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизировали его. Последние 140 стихов написаны в виде отступлений от одной фразы: «я жил тогда в Одессе пыльной»:

63. Я жил тогда в Одессе пыльной. . .

91. А где бишь мой рассказ несвязный?

В Одессе пыльной, я сказал. . .

И весь «Евгений Онегин» кончается неконченной фразой:

203. Итак, я жил тогда в Одессе.

Свобода романа была в его развертывании, не только сюжетном, но и стилистическом:

Собрание пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных.

Сравнить подоснову стиховой речи I главы (установка на светскую речь и отсюда галлицизмы) с подосновой последней (разговорные интонации прозаического типа: «А он не едет. . .» «А Татьяне и дела нет. . .» «а он упрям»).

Свободным оказался в результате самый жанр. Вследствие непрерывных переключений из плана в план, жанр оказался необязательным, разомкнутым, пародически скольльзящим по многим замкнутым жанрам одновременно. Он скользит по жанру прозаического романа, типа вальтер-скоттовского и романа сентиментального:

Почтенный замок был построен
Как замки строиться должны (гл. II)
Господ соседственных селений
Ему не нравились пиры (гл. II)
Но прежде просит позволения
Пустынный замок навещать (гл. VII)

Она мечтой
Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам (гл. VII.)

Одновременно, в силу стиховой организации, подготовленная ироническими метонимиями (Приамы, Автомедонты, сельские циклопы) выплывает пародия на эпопею:

Пою приятеля младова (гл. VII).

Попутно, с целью переключений, Пушкин использует пародически малые стиховые жанры (элегия).

Для всего этого нужны были особые стиховые условия. Бесстрофический четырехстопный ямб, употребляемый

Пушкиным в его эпосе, не мог удовлетворить его. Отсутствие строф не давало сюжетной меры авторским отступлениям. Эта мера отчетливо выступает в строфе, где стиховое время и энергия равномерно уделяется каждой строфе, будь то отступление или рассказ или речь героя. Строфа «Евгения Онегина» есть в данном случае открытие Пушкина и является столь же законченной и полной смысловых условий строфической формой, как октава. Все дело было здесь в равнообразном объединении в стиховое целое малых стиховых единств (aAaA + + bb + BB + cCсc + DD) и, в особенности, в переключке сходных групп. В первом отношении первая перекрестно рифмуемая малая строфа является как бы стиховым тезисом, вторая малая строфа с опоясывающими рифмами — стиховым антитезисом. Во втором отношении важна переключка двух групп с мужскими рифмами (7-8 стих и два конечных стиха). Не будь первой группы, последняя была бы полным, замкнутым концом, вершиною всей строфы. Но перекликающаяся с нею пара 7-8 стих ослабляет это ее стиховое значение,¹ делает неполной вершину строфы.

Равнообразие построения строфы было культивируемо в оде и там же было нацупано значение парных групп (ср. Бобров, «Посвящение» в «Херсониде»). Значение парного конца, вершины было также учтено в более поздней оде (ср. Карамзин, «Освобождение Европы и слава Александра»). Но там именно не было предшествующей подобной группы.

Логическое противопоставление стихового тезиса и антитезиса давало возможность переключать из одного тона в другой на пространстве одной строфы (ср. последнюю

¹ Ср. с тем же явлением в области музыкальной. Вершина мелодической волны, которой предшествует подобная, очень ослаблена (Ernest Toch, Die Melodienlehre).

строфу последней главы «Евгения Онегина»). Ослабленность вершины в конце строфы позволяла применять ее с диаметрально-противоположными целями, то в виде «высокого» конца, то в виде комического. Любопытно, что двойственная природа стиха не позволяла на слишком большом пространстве выдерживать один и тот же эмоциональный тон. Вяземский замечает: «Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну без нарушения женской личности и правдоподобия в слоге: от страха сбиться на академическую оду, думал он написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски: но, наконец, счастливое вдохновение пришло кстати и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком»¹. Одические рудименты строфы, связанные с ее происхождением, при длительной выдержке одного тона, окрасили бы стиховую речь в оду. И «письмо Татьяны» и «письмо Онегина» написаны вне строфы, причем отпала лирическая вершина. Таким образом двойственная природа строфы была как бы регулятором разнообразия тона стиховой речи. При этих стиховых условиях была создана двойственная двупланная окраска современного материала.

Работа над документальным материалом истории, возникновение чисто научных методологических вопросов и сомнений по поводу него, постепенное вовлечение в стих огромных современных материалов, напряженные теоретические изучения, — все это черновая, подготовительная работа поэта уже к концу 20-х годов склоняет Пушкина к испробованию жанров художественной прозы.

Общее достижение литературной науки XIX и XX века по отношению к прозе Пушкина — это утверждение, высказанное еще Шевыревым и затем подтвержденное повд-

¹ П. А. Вяземский. «Об альманахах». Соч., т. II, стр. 23.

нейшими исследователями, что пушкинская проза стоит особняком по своим стилистическим особенностям в современной Пушкину литературе. Роль карамзинской прозы, как традиции пушкинской прозы, еще не изучена, а связь его прозы с западно-европейскими явлениями не уясняет специфического положения ее в русской литературе.

Подобно тому, как самое веское слово по отношению к семантике пушкинского стиха было сказано Гоголем: «бездна пространства», так самое веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым. В письме к Голохвастову от 1874 г. он пишет: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина?.. прочтите сначала все «Повести Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. . . Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна как жизнь; но все предметы поэзии и предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. . . чтение Гомера, Пушкина сжимает область и если возбуждает к работе, то безошибочно». ¹

¹ Полн. собр. соч., изд. Сытина, т. XXI, стр. 210. Сопоставить это с важностью для Толстого семантической организации пушкинской фразы. Известен рассказ о том впечатлении, которое произвел на Толстого пушкинский отрывок, начинающийся с фразы: «Гости съезжались на дачу». «Вот как надо начинать, сказал вслух Лев Николаевич. Пушкин наш учитель. Это сразу вводит читателя в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу. . . Лев Николаевич удалился в свою комнату и тут же набросал начало романа «Анны Карениной», которое в первом варианте начиналось так: «Все смешалось в доме Облонских». (П. Бирюков, т. II, 1913 г., стр. 204 — 205.) Первая фраза важна, как задаваемый фразеологический тон. Из области «традиций»: напрасно до сих пор пушкинская проза обходится у историков литературы, как живая

Итак «иерархия предметов», «правильность распределения предметов» — это утверждение в первую очередь относится к единицам построения пушкинской прозы.

Пушкинская проза преобразовывалась не внутри какого-либо одного прозаического жанра. Таким жанром не могли быть письма Пушкина, сами проделавшие сложную эволюцию от карамзинистской шуточной перифразы его ранних писем до фразеологической простоты и вместе обилия намеков («домашняя семантика») его позднейших писем. Эпистолярный жанр был устойчивым, достигшим большой культуры у карамзинистов, и эволюция его у Пушкина сама должна была быть вызвана какими-либо причинами. Жанр иронических предисловий, заметок и статей Пушкина несомненно должен быть изучен, но пока рано говорить о значении его как двигателя пушкинского стиля в прозе. Ранние заметки его о Шаховском доказывают, что лицейский Пушкин движется по иерархии карамзинистской прозы, и нужны были какие-то дополнительные условия, чтобы совершился сдвиг и в этой области.

Условия эти следует искать в стиховой работе Пушкина. Уже Сенковский в 1834 г. отметил это в личном письме к Пушкину: *Vous commencez une nouvelle prose. . . C'est le langage de vos poésies qui sont comprises et goûtées par toutes les classes également, que vous transportez dans votre prose de conteur; je reconnais ici la même langue et le même goût, le même charme*.¹ В наше время заочно поднял вопрос о родстве пушкинской прозы

действительная традиция толстовской прозы. Толстой, как никто, понял семантический строй пушкинской прозы. Вытекающие из этого последствия громадны — вплоть до создания «свободного героя» у Толстого, несущего на себе переменный психологический материал. В этом смысле традиционная борьба Пушкина с Гоголем, занимающая главное место в критике второй половины XIX века, есть борьба «свободного героя» против «типа». Тот и другой продолжались и развивались у разных писателей, в зависимости от семантической организации их прозы.

¹ Переписка, т. III, стр. 159.

со стихом Б. М. Эйхенбаум, проанализировавший фонетическое строение пушкинской прозаической фразы.

Верно отмеченное средство возбуждает, однако, вопрос об условиях, при которых стих мог до такой степени повлиять на прозу. Дело разъясняется, если мы обратимся не столько к стиху как результату, сколько к самой стиховой работе Пушкина.

Стиховая работа Пушкина, с опубликованием черновиков, совершенно разрушила ходкую в первой половине XIX века (когда рукописи его были недоступны) легенду о Пушкине-экспромптере. Прозаические планы, прозаические программы, стиховые черновики — вот краткий перечень этапов и методов его стиховой работы. Вместе с тем, при изучении массы его черновых материалов возникло противоположное убеждение, что пропасть лежит между ними и окончательным результатом — стихом. Однако анализ его прозаических планов и программ для стихов указывает, что этой пропасти и не существует. Пушкин намечает в планах и программах опорные фразовые пункты, выпуская между ними то, что предоставляется дальнейшему развитию стиховой речи.

Ср. 1) План письма Татьяны («У меня нет никого»). . . (Я знаю вас уже). . . «Я знаю, что вы презираете. . . Я долго хотела молчать, я думала, что вас увижу. . . Я ничего не хочу, я хочу вас видеть, — у меня нет никого, придите, вы должны быть т о и т о; если нет, меня бог обманул. (Зачем я вас увидела? Но теперь уже поздно. Когда. . .) Я не перечитываю письма, и письмо не имеет подписи, отгадайте, кто». . .

2) План речи Онегина к Татьяне: «Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению, то я бы вас выбрал — никого другого. . . я бы вас нашел. . . но я не создан для блаженства е t с. . . (недостоин) . . . Мне ли соединить мою судьбу

с вашей?.. Вы меня избрали: вероятно, я первая ваша raison — но уверены ли?.. Позвольте вам совет дать. . .»

3) Рядом стоящие в рукописи план и стихи: ¹ «Я шел к тебе сестра. . . (благо даже) в одном доме. . . Мы неделю не видались, что ты делал? Занят был. Сегодня я дома, приезжай, пожалуйста. Тебе надо быть у. . . Я даю завтрак. Бог знает какое общество. Зачем тебя нет в свете и проч. . .»

Скажи, какой судьбой друг другу мы попались;

В одном дому живем и месяц не видались.

Откуда и куда? Я шел к тебе, сестра,
Хотелось мне с тобой увидеться. — Пора.

Ей богу занят был... делами, службой,

Я дорожу, сестра, твоею дружбой,

Люблю тебя душой. . . Приду я иногда

С тобою посидеть, но видишь ли, беда,

Всегда разъедемся — я дома, ты в карете. . .

Никак не съедемся. . .

Но мы могли бы в свете

Видаться каждый день. . .

Конечно я бы мог

Пуститься в свет. Нет, нет, избави бог!

По счастью модный круг теперь совсем не в моде;

Ты знаешь. . . на свободе

Не ездим в общество, не знаем. . . дам,

И вас оставили на жертву. . .

Любезникам оснадцатого века.

А впрочем не найдешь живого человека

В отборном обществе

Хвалиться есть ли чем?

Что тут хорошего! (Ну) я прощаю тем,

Которые

Привыкли. . . лишь к пороку. . .

Казармы нравятся им больше наших зал.

Но ты, который с год учиться перестал,

Который не знал походной пыли с роду,

Зачем перенимать у них пустую моду.

¹ № 2365, 402 — 411, Якушкин, «Русск. Стар.» 1884 г., кн. IV, стр. 98.

4) Программа «Сказки о царе Салтане»: ¹ «Только она успела выговорить сии слова, как дверь отворилась и царь вошел без доклада. Царь имел привычку гулять поздно по городу и подслушивать речи своих подданных. Он с приятной улыбкой подошел к меньшей сестре, взял ее за руку и сказал: будь же царицей и роди мне царевича. Потом, обратясь к старшей и средней, сказал он: ты будь мне при дворе ткачихой, а ты кухаркой. С этим словом, не дав им образумиться, царь два раза свистнул; двор наполнился воинами и царедворцами; серебряная карета подъехала к (самому) крыльцу. Царь сел в нее с новою царицей, а своячениц велел вести во дворец; их посадили в телеги, и все поскакали».

Так, и речь героев (планы) и авторское повествование (программа) набрасывались Пушкиным в опорных фразеологических пунктах, причем в планах условные обозначения «то и то», «etc» указывали на эти свободные места, предоставленные стиховому развитию, развертыванию материала, а опорные пункты являются как бы семантическим пунктиром. В программе эти свободные места не обозначены и фразовые отрезки приведены в синтаксическую связь.

Эта фраза не явилась в итоге простым отражением стиховой фразы и не была, в то же время, прозаическим периодом. Огромные пространства, оставленные для свободного развития в стиховой речи, сказывались в большом временном обхвате фразы. Слова, как воссоединенные опорные пункты стиховой речи, уже не имели функции заполнения прозаического периода и являлись емкими обозначениями. «Иерархия предметов» явилась в результате программного значения прозы. Отсюда перенос центра тяже-

¹ № 2371, 46, Янушкин, «Русск. Стар.» 88, кн. VII, стр. 40.

сти не на период, а на краткую фразу; отсюда же учет веса, «иерархия слов», синтаксически воссоединяемых, и учет веса, «иерархия фраз», соединяющихся в период.

Как выбка грань, отделяющая пушкинские черновые программы от его чистовой прозы, видно из того, что иногда эти черновики становились сами по себе чистовой прозой. Так «Сцены из рыцарских времен» являются, повидимому, распространенным сценарием драмы (они носят пушкинское название «План»), а «Кирджали», напечатанный самим Пушкиным, является точно так же программой большого произведения.¹

Так, не стерта грань между программой и произведением в «Путешествии в Арзрум», где «NB» перед фразами, «и проч.», обрывающие ссылки, передают непосредственность речи путешественника. Здесь же легко проследить роль кратких фраз и значение абзацев:

1. «Соскочив с лошади, я хотел войти в первую саклю, но в дверях показался хозяин и оттолкнул меня с бранью. Я отвечал на его приветствие нагайкою. Турок раскричался; народ собрался. Проводник мой, кажется, за меня заступился. Мне указали караван-сарай; я вошел в большую саклю, похожую на хлев. Не было места, где бы я мог разостлать бурку. Я стал требовать лошадь. Ко мне явился турецкий старшина. На все его непонятные речи отвечал я одно: вербана ат (дай мне лошадь). Турки не соглашались. Наконец я догадался показать им деньги (с чего надлежало бы мне начать). Лошадь тотчас была приведена и мне дали проводника.

2. Между тем в Арзруме происходило большое смятение. Сераскир, прибежавший в город после своего поражения, распустил слух о совершенном разбитии русских. Вслед за ним отпущенные пленники доставали жителям

¹ За последнее указание я благодарен Ю. Г. Оксману.

воззвание графа Паскевича. Беглецы уличили Сераскира во лжи. Вскоре узнали о быстром приближении русских. Народ стал говорить о сдаче. Сераскир и войско думали защищаться. Произошел мятеж. Несколько франков были убиты озлобленной чернью.

3. Генералы подъехали к графу, прося позволения заставить молчать турецкие батареи. Арзрумские сановники, сидевшие под огнем своих же пушек, повторили ту же просьбу. Граф несколько времени медлил; наконец дал повеление, сказав: полно им дурачиться. Тотчас подвели пушки, стали стрелять, и неприятельская пальба мало-помалу затихла. Полки наши пошли в Арзрум, и 27 июня, в годовщину Полтавского сражения, в шесть часов вечера, русское знамя развевалось над Арзрумской цитаделью.

Мы видим, как в приведенных абзацах, краткая сценарная фраза брошена на разные временные отрезки, (1 — малый временный отрезок, 2 — большой, 3 — малый и большой, последовательно воссоединенные).

«Иерархия предметов» от этого нейтрального фразеологического построения получается совершенно своеобразная. Действия и события перечисляются, а не рассказываются; они не педализированы. Нейтральная сценарная фраза вырастает в нейтральную позу рассказчика, уже предсказывающую метод описания войны у Льва Толстого: «Я остался один, не знал, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божию. Я встретил генерала Бурцова, который взял меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я и поехал далее. Я увидел генерала Муравьева, расставлявшего пушки», и т. д.

Здесь были методы овладения внелитературными и литературными материалами: записи исторических анекдотов, пересказ литературных материалов (Джон Теннер, Записки бригадира Моро де Бразе) становились сами по себе литературными произведениями. Поэтому же анек-

дот как своеобразная программа является сюжетною основою его новелл («Повести Белкина», «Пиковая Дама»).

Этот же метод наличествует и в тех прозаических жанрах, которые достигли во время Пушкина значительного распространения и известной степени культуры: в исторической повести, разбойничьем романе и т. д. («Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская Дочка»).

Насколько нейтральный стиль пушкинской прозы помогал ему использовать документальные материалы, видно хотя бы из того, что главою «Дубровского» является подлинный современный судный документ, и что введение его в ткань романа не вызвало никакого стилистического разнобоя.

Это делает у Пушкина совершенно нейтральным лицо автора и позволяет в ряде случаев разделить его на два лица: выдвинуть вымышленное лицо рассказчика, а себе взять роль издателя («Повести Белкина», «История села Горюхина», «Капитанская Дочка»).

Отношение к материалу историческому для Пушкина вытекает из его работы над стиховым эпосом—материалы «вызываются» современной точкой зрения. Так, в «Арапе Петра Великого» Пушкин разрабатывает материалы своей родословной, бывшие актуальными для него, сначала как составная часть его «поэтического лица», а затем актуализованные социальными вопросами («Моя родословная»). Так, работа над «Капитанской Дочкой» совпадает с исторической работой над пугачевским бунтом, работой, также выдвинутой актуальными социальными проблемами, а «История села Горюхина» является экспериментом писателя-историка — пародическим осмыслением «Истории Государства Российского» Карамзина (Н. Страхов). Работа поэта, а затем и прозаика все больше сталкивает Пушкина с документом. Его художественная работа не только питается резервуаром науки, но

и по возникающим методологическим вопросам близка к ней.

Отсюда — диалектический переход на материал как на таковой. Пушкин становится историком. Его этнографическая собирательская работа (народные песни, исторические анекдоты и т. д.), «Пугаческий бунт», предварительная работа над «Историей Петра Великого», планы его работы над историей кавказских войн и намерение стать «историком французской революции» доказывают, что Пушкин постепенно, но неукоснительно шел к концу своей литературной деятельности, к широкому раскрытию пределов литературы, к включению в нее и научной литературы.

С этим совпадало и изменение авторского лица. Все более вырисовывавшаяся в его художественно-прозаической работе нейтральность авторского лица, лицо автора-издателя материалов, будучи явлением стиля, постепенно перерастало свою чисто стилистическую, внутренне-конструктивную функцию.

Когда Сенковский, воспользовавшись вымышленным именем и обликом Белкина напечатал за подписью Белкина несколько своих повестей, Пушкин так об этом писал Плетневу: «Радуюсь, что Сенковский промышленет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется из-за угла и тихонько, например в «М. Набл.») объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омина». ¹

Так вымышленное лицо циклизатора, которое было сродни многим западно-европейским явлениям (вымышленные циклизаторы у Вальтер-Скотта, Вашингтон-Ирвинга, ср. с русскими явлениями Гомозейки, казака Луганского, Пасичника рудого Панько и т. д.), у Пушкина дорастает

¹ 1835 г., Переписка, т. II, стр. 239.

до своеобразного явления как бы циклизатора журнала.

Стремление к собственному журналу растет у Пушкина постепенно, оно сочетается со сложными условиями литературной работы (борьба против монополии Булгарина и Греча), но к 30-м годам журнал становится для Пушкина необходимостью, вызванной эволюцией его литературной деятельности. Это доказывает хотя бы несостоявшееся предприятие «Литературный Дневник», в котором Пушкин шел на соглашение и сотрудничество с Булгариным. «Литературная Газета», издававшаяся Дельвигом при ближайшем сотрудничестве Пушкина, по небольшим своим размерам и узким задачам не могла удовлетворять его (мешали сотрудничеству в ней и биографические условия тогдашней его жизни — разъезды). Журналом Пушкина становится «Современник». При том широком объеме и содержании понятия «литература», которое в ту пору созрело у Пушкина, журнал его представляет собою любопытное явление. Несомненен его упор на чисто фактический, документальный материал. Сношения с лицами, не являющимися профессиональными литераторами, но много видевшими и любопытными: Н. А. Дуровой, В. А. Дуровым, Сухоруковым и т. д. — характерны для Пушкина-журналиста, так же как и попытки вызова литераторов из соседних с художественной литературой рядов, недаром последнее письмо Пушкина предлагает конкретное литературное сотрудничество в журнале детской писательнице Ишимовой.¹

Бесполезны догадки о том, что делал бы Пушкин, если бы в 1837 г. не был убит. Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и скорости. Литературная его форма переросла свою функцию, и

¹ В. Шкловский, Леф, 1928, № 3, «Лит. Дневник».

новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их.

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ

П Р И Б О Й
1929