

**Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдине
Горьковский
ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет
им. Н. И. Лобачевского**

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

**Горький
Волго-Вятское книжное издательство
1982**

ББК 83. Зр1

Б 79

Редакционная коллегия:

Н. А. Борисова, В. А. Грехнев, Г. И. Золотухин,
Г. В. Краснов, Г. В. Москвичева, Н. М. Фортунатов

Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское
Б. 79 кн. изд-во, 1982. — 190 с.

65 коп.

Основу настоящего сборника составили материалы XI
Болдинских чтений.

Центральное место в книге занимают статьи, посвящен-
ные различным аспектам изучения романа «Евгений Онегин».
В книгу включены также работы о других проблемах, связан-
ных с творчеством А. С. Пушкина, и музееведческие материа-
лы.

Сборник адресован филологам и любителям русской сло-
весности.

Б 70202—088
М140(03)—82

ББК 83.Зр1

© Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдине, 1982 г.

**«Евгений Онегин»
Замысел,
поэтика,
текстология,
проблемы
интерпретации**



У истоков замысла романа в стихах «Евгений Онегин»

В огромной литературе о романе «Евгений Онегин» буквально единицами насчитываются статьи о творческой истории произведения. До недавнего времени такого рода исследования были посвящены в основном окончанию романа¹. Между тем начальный этап работы Пушкина над романом едва ли не более важен для осмысления, так как имеет самое непосредственное отношение к проблеме становления реалистического метода в русской литературе.

Первый план романа до нас не дошел. Возможно, такого плана не существовало вообще — в том случае если, приступая к работе над произведением, автор ориентировался на какой-то известный ему литературный образец.

Давно замечено некоторое сюжетное сходство романа в стихах Пушкина с поэмой «Кавказский пленник»². В самом деле, в центре обоих произведений — характер молодого человека с «уставшею душой», и этот герой испытывается в сопоставлении с иным характером, воплощающим в себе эстетический идеал поэта, — с дочерью природы, способной на сильное и глубокое чувство, уже недоступное герою. Если к тому же учесть, что в тексте

¹ В последние годы этот интерес все более распространяется на всю сложную динамику замысла произведения. См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980; Комментарий А. Е. Тархова в издании: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1980; статью И. М. Дьяконова в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. X (в печати).

² См.: Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. 5-е изд. М., 1964, с. 94—96.

романа сохранились следы нереализованного замысла, который предполагал раннюю 'дибель Татьяны'³, то подобие сюжетного «хода» двух этих произведений становится еще более определенным.

Однако если «кавказская повесть» рассказана в элегическом ключе, то роман в стихах начат в ключе ироническом, причем ирония автора направлена здесь не только на окружающий героя мир, но и на самого Онегина.

Важно подчеркнуть, что первая попытка Пушкина дать характер светского молодого человека в сниженном, ироническом освещении относится к 1821 году, когда он, вскоре после завершения поэмы «Кавказский пленник» (15 мая), набрасывает в рабочей тетради программу и первую сцену так называемой «комедии об игроке» (здесь же даты: «4 июня ночью, 5 июня поутру»). Герой ее лишен элегического самоуспоения Пленника, но еще более, чем он, разочарован в обществе:

По счастью, модный круг совсем теперь не в моде.
Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе,
Не ездим в общество, не знаем наших дам.
Мы их оставили на жертву старикам,
Любезным баловням осьмнадцатого века.
А впрочем — не найдешь живого человека
В отборном обществе.⁴ (VII, 246)

В пушкинском плане главный герой пьесы обозначен фамилией петербургского актера Сосницкого, который прославился в ампуа светских повес⁵ в так называемой салонной (светской, легкой) комедии, открытой на русской сцене пьесой А. С. Грибоедова «Молодые супруги» (1815), но получившей наиболее яркое воплощение в творчестве Н. И. Хмельницкого. Светская комедия была едва ли не самым популярным жанром на рубеже 1820-х годов, в лучших своих образцах привлекая зрителей тонким психологизмом, колкостью злободневных намеков, звучностью стихов, нередко приобретающих афористическую форму. С большим одобрением к это-

³ См.: Лакшин В. Движение «свободного романа» Заметки о романе «Евгений Онегин». — Литературное обозрение, 1979, № 6, с. 20

⁴ Здесь и далее цитируется по изд.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 17-ти т. М., АН СССР, 1937—1957.

⁵ Между прочим, Сосницкий копировал на сцене известных петербургских щеголей — в частности графа Соллогуба, упомянутого в черновиках первой главы романа среди «бульварных лиц» (см., VI, 227).

му жанру относились в кружке «Зеленая лампа», сам же Пушкин чрезвычайно высоко ценил комедийные опыты Хмельницкого. В мае 1825 года он писал брату: «А Хмельницкий моя старинная любовница. Я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ую песнь Онегина (да кой черт! говорят, он сердится, если об нем упоминают, как о драматическом писателе)...» (XIII, 175), — а в 1831 году в письме к Хмельницкому называл его «любимым поэтом» (XIV, 157).

В вариантах первой главы романа в стихах Евгений был сближен с персонажем комедии, обозначенным в плане фамилией Брянского, — с тем самым, который, угождая своей любовнице, «опасает» ее брата:

Как он умел отцу быть нужен,
Привлечь в невидимую сеть,
Как он умел быть с нею дружен,
Потом необходим и
(Далее приписано: «[хозяйке] братом дружен») (VI, 223)

Сосредоточив свое внимание на том из персонажей, который всецело был предан «науке страсти нежной», Пушкин не мог, вероятно, не учитывать опыта легкой комедии, сюжет которой всегда был основан на «любовных испытаниях». Что же касается «страсти к банку», то она тоже вспоминается в вариантах второй главы романа (см. строфу XVIIб—VI, 281), но лишь по контрасту с привычками и интересами главного героя.

Вообще говоря, лиро-эпическая интерпретация традиционного драматического сюжета была обычной для творческой манеры Пушкина конца 1810-х — начала 1820-х годов. В свое время Л. Гроссман писал о «Руслане и Людмиле» как о «поэме-балете»⁶. Однако вернее было бы сблизить ее не с балетом, а с не менее популярным в начале XIX века театральным жанром волшебнo-комической оперы, сюжет которой был обычно построен на приключениях князя, отправляющегося на поиски своей невесты, разлученной с ним волшебными чарами⁷. В качестве сюжетной коллизии поэмы о разбойниках (1821) Пушкин намеревался использовать мотивы народной драмы «Лодка» (см. VII, 372—373). Обдумывая

⁶ См. в кн.: Гроссман Л. Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 1. М., 1928, с. 344—349.

⁷ Подробнее об этом см. в моей статье «Драматургия Пушкина» в кн.: История русской драматургии (в печати).

в том же году замысел трагедии с традиционным сюжетом о Вадиме, Пушкин пытался написать поэму на тот же сюжет.

Давно замечено, что фамилия главного героя романа в стихах пришла из легкой комедии А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай», в которой она появилась, несомненно, по аналогии с фамилией «Ленский», использованной в комедии А. С. Грибоедова и А. А. Жандра «Притворная неверность» (1818) и специально отмеченной в качестве удачной новации журнальным рецензентом⁸. Характерно, что, прежде чем взять и эту фамилию для своего героя, Пушкин «примерял» к нему другую — «Холмский», (см. VI, 267), также заимствованную из комедийной практики (см. в комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», 1815). По тому же принципу образована и фамилия «Ларины» (возможно, здесь предусмотрена была пародийная игра значениями, подобная эпиграфам ко второй главе романа: Лары — ларь).

Разумеется, ономастика романа Пушкина не может служить твердым основанием для сближения сюжета «Евгения Онегина» с легкой комедией, являясь тем не менее выразительным сигналом такого сближения.

Главное же заключалось в том, что до романа Пушкина ни в одном другом жанре русской литературы, кроме светской комедии, не был так выдвинут на первый план тип молодого повесы, любовные похождения и характер которого изображались в тоне сочувственного комизма.

Думается, с избранным жанровым образцом связаны и некоторые черты как поэтики⁹, так и сюжетики романа в стихах «Евгений Онегин».

Первая глава романа посвящена описанию одного дня светского повесы. Нельзя не заметить, что в салонной комедии подобные (хотя, конечно, и не столь детализированные) описания были общим местом. Ср., например:

Ах! с бала в пять часов приедешь чуть жива,
Проснешься — и скачи к Роленше за обновой,

⁸ Ср.: «Переводчики «Притворной неверности»... дали почти всем действующим лицам своим имена русские, заимствованные от собственных имен русских городов, рек и пр. (напр., Рославлев, Ленский и т. п.). По нашему мнению, они весьма хорошо поступили в сем случае...» — Сын отечества, 1818, ч. 49, № 19.

⁹ См.: Фесенко Ю. П. Пушкин и Грибоедов. Творческие взаимосвязи. Автореферат диссертации. Л., 1980.

Там встретишь кой-кого, узнаешь кое-что,
И утро пролетит; спешишь домой на то,
Чтоб слишком два часа за туалетом биться;
Поедешь на обед, — и надо торопиться
В театр французский: в нем всегда ужасный съезд;
Лишь только явишься, лорнеты уж встречают,
И в ложу к нам почти все кресла побывают,
Займут, развеселят. Ах! даже и разъезд
Свои приятности имел: садясь в карету,
С одним поклонисься, с другим поговоришь;
Опять скорей домой, и снова к туалету.
На бал иль на вечер без памяти спешишь.
И вот в каком чаду кружились мы вечно...¹⁰

В самом начале первой главы романа уже была намечена сюжетообразующая деталь: перенос места действия произведения из столицы в деревню. Такой сюжетный ход опять же был достаточно частым в построении легкой комедии, в которой городской житель нередко действовал в поместье, переселяясь туда на время (ср., например, комедии Хмельницкого «Воздушные замки» и «Взаимные испытания», а также комедийный замысел самого Пушкина «Насилу выехать решили из Москвы...»)¹¹.

Нельзя не обратить также внимание и на взаимоотношения в романе Пушкина главных героев, образующих ансамбль из двух противоположных по характерам любовных пар: Онегин — Татьяна, Ленский — Ольга. Такая расстановка героев была излюбленной в легкой комедии, стремящейся к углубленному психологизму¹².

¹⁰ Шаховской А. А. Какаду, или Следствие урока кокеткам (1820). — В кн.: Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961, с. 572. Б. Л. Модзалевский (см.: Русская старина, 1899, сентябрь, с. 602—603) отметил сходство описания дня Онегина со стихотворением Я. Н. Толстого «Послание к петербургскому жителю». Однако Я. Н. Толстой, страстный театрал и член кружка «Зеленая лампа», в своем стихотворении, вероятно, тоже отталкивался от мотивов светской комедии.

¹¹ Этот набросок Пушкина принято датировать 1827 годом по сходству с комедией Хмельницкого «Взаимные испытания» (1826) (См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. [Л.], 1935, с. 674). Однако и до переделки Хмельницкого Пушкину был знаком французский ее оригинал пьеса Форжо «Испытания» (1785). Повторное обращение Пушкина к этой пьесе после Хмельницкого едва ли было бы возможным, учитывая восторженное отношение Пушкина к нему. Поэтому было бы точнее считать, что комедийный набросок был написан Пушкиным до знакомства с комедией Хмельницкого, то есть до 1827 года, — как мне представляется, в начале 1820-х годов, в пору расцвета в русской литературе жанра легкой комедии.

¹² В 1827 году Пушкин заметит: «Противуположности характеров вовсе не искусство, но пошлая пружина французских трагедий» (XII, 232).

Так, в комедии Грибоедова и Жандра «Притворная неверность» действуют две сестры: кокетливая Эледина и застенчивая Лиза, — и влюбленные в них холодный Ленский и пылкий Рославлев. «Хмельницкий <...> — писал о пьесе «Взаимные испытания» Катенин, — открыл одноактную комедию <...> в четыре лица, как партия в вист».

Поворотным пунктом сюжета романа (по сути дела, его завязкой) является письмо Татьяны. Это также обычный сюжетный ход светской комедии, ни одна из которых, пожалуй, не обходилась без письма, определяющего или завязку комедии или ее развязку. Упомянем в этой связи пушкинский замысел «Насилу выехать решились из Москвы...», забавные недоразумения в которой должны были быть predetermined переадресованным письмом. Однако именно с третьей главы (в которую включено письмо Татьяны) роман в стихах уже далеко отходит от обычных сюжетных схем и стилевых приемов светской комедии. Предприняв в начале романа лиро-эпическую интерпретацию легкой комедии, Пушкин, перейдя собственно к действию, строит свое произведение совершенно по иным законам.

Не возвышаясь обычно до сатирического обличения, светская комедия была по-своему внимательна к быту, «колко» подмечая его привычные приметы. Между прочим, в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин также не выходит обычно за сферу быта, оставляя в стороне факты истории. Замечено (в диссертации Ю. П. Фесенко), что даже исторические лица упоминаются здесь в сниженной бытовой интерпретации — например:

Руссо (замечу мимоходом)
Не мог понять, как важный Грим
Смел чистить ногти перед ним,
Красноречивым сумасбродом.
Защитник вольности и прав
В сем случае совсем неправ. (VI, 15)

Черновики онегинских строф наглядно свидетельствуют, что чем дальше, тем с большим трудом Пушкин удерживался от включения в текст романа историко-политических рассуждений. Это лишь отчасти было связано, вероятно, с автоцензурой; поначалу же (когда Пушкин писал «спустя рукава», без оглядки на цензуру) здесь получила отражение сознательная авторская установка на быт. Однако рядом с онегинскими строками в рабочих тетрадах поэта то и дело возникают мотивы политической и философской лирики — упомянем, например,

сопутствующие онегинскому замыслу (перебывающие его) такие стихотворения, как «Кто, волны, вас остановил...», «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», «Зачем ты послан был и кто тебя послал...», «К морю», «Мне жаль великия жены...». Заметим, что в так называемой «десятой главе» романа Пушкин словно задним числом дополняет первые главы панорамой исторических событий, причем характерно, что строки, впоследствии послужившие ключом к зашифрованному фрагменту:

Сей муж судьбы, сей странник бранный,
Пред кем унизились цари,
Сей всадник, папою венчанный,
Исчезнувший как тень зари... (VI, 522—523), —

были впервые Пушкиным намечены в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», возникшем во время раздумий над второй главой «Евгения Онегина».

Однако история в первых главах романа присутствует, можно сказать, в подтексте, во взгляде на частных лиц как на ее продукт. Поэтому так органична для романа «наполеоновская тема», намеченная в качестве своеобразной психологической мотивировки повседневных поступков современников Пушкина:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно... (VI, 37) —

Анализируя черновики начала второй главы, Ю. М. Лотман обоснованно замечает: «Видимо, по первоначальному замыслу споры энтузиаста Ленского и скептика Онегина должны были составить основное содержание главы»¹³. Это дало бы возможность Пушкину коснуться многих выдающихся событий прошлого и настоящего. Но Пушкин не случайно, по-видимому, отказывается от дстализации бесед Онегина и Ленского. В первых главах романа история, повторяем, запечатлена лишь в судьбах «обыкновенных людей». Впрочем, они, по мнению Пушкина, в иных случаях способны перейти в разряд исторических лиц. Ср. строки, посвященные нереализованной, но возможной судьбе Ленского: «Быть мо-

¹³ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», с. 191.

жет, он для блага мира Иль хоть для славы был рожден» (VI, 133), и в особенности невозможную в цензурном тексте строфу XXXVIII шестой главы—см. VI, 612¹⁴.

В первых главах романа внимание автора направлено на детальный анализ характеров героев, на объяснение их психологического склада условиями воспитания и той общественной средой, в которой происходило их становление. Вполне очевидна просветительская основа такой трактовки человека, противопоставленная романтическому идеалу «свободы», контраста героя с обыденной средой.

Между тем инерция романтических приемов в обрисовке характера главного героя нет-нет да проявляется во время работы над первыми главами романа. Так, во вторую главу переносятся строки стихотворения «Демон» (см. VI, 279—280) и далее Пушкин продолжает:

Какие страсти в нем кипели
В его измученной груди,
Давно ль, надолго ль присмирели,
Они проснутся — погоди... (VI, 280)

Впоследствии этот пассаж нашел свое более органическое место в тексте «Цыган». Приступая в конце 1824 года к работе над исповедью Онегина, Пушкин также первоначально окрашивает ее в романтические тона, как бы сближает впрямую Онегина и Кавказского пленника:

Я жертва долгих заблуждений,
Разврата пламенных страстей,
И жажды сильных впечатлений,
И бурной юности моей... (VI, 342).

Наверное, именно в это время Пушкин и намечает про себя (о чем говорилось выше) трагический вариант судьбы героини, едва ли брезживший ему в самом начале повествования, начисто лишенном трагических нот. Но характерно, что в окончательном варианте четвертой главы исповедь Онегина не только значительно сокращена и «заземлена» («Я, сколько ни любил бы вас, Привыкнув, разлюблю тотчас...» — VI, 78), но и перенесена от-

¹⁴ Ср. внешне сходное, а по сути глубоко различное замечание Пушкина в «Путешествии в Арзрум» (1835): «Люди верят только Славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском телеграфе» (VIII, 461). В указанных строках о Ленском не содержится прямого его уподобления Наполеону, Нельсону, Рылееву, а идет речь о власти обстоятельств, определяющих судьбу человека.

части в начало главы уже в качестве иронического авторского отступления.

Глубоко психологически очерченные характеры, сведенные вместе, уже действовали в романе, подчиняясь собственной логике, «выходя из-под контроля» автора (в чем он впоследствии сам признавался). Нельзя не заметить в этом следствия драматургических интересов поэта, его «шексперизма», обнаружившегося не только в работе над «Борисом Годуновым» (с конца 1824 года), но и во всем творчестве Пушкина той поры.

Таким образом, логика творчества Пушкина, обогащение его художественного метода заставляли поэта преобразовывать те жанры, к которым он испытывал наибольший интерес. В этом отношении обращение Пушкина к легкой комедии и непосредственно («Насилу выехать решились из Москвы...»), и в сложном преобразованном виде («Евгений Онегин») может показаться вполне случайным, ничего существенно не решающим в его творческих поисках.

Однако это, вероятно, не так. Дело в том, что за этим жанром с его предромантическими тенденциями, выразившимися в углубленном психологизме, стояла культура Просвещения, чрезвычайно близкая Пушкину. Реализм поэта, вбирая романтические завоевания, возникал в основном на просветительской мировоззренческой основе, как и реализм Грибоедова, для которого опыт легкой комедии был также важен.

А. Е. Тархов, В. Джунь



«Там колыбель моего Онегина»

Творческая история пушкинского романа в стихах известна нам далеко не полностью; и, может быть, самым темным местом остается генезис романа, включая сюда вопросы и о литературной генеалогии, и об истоках духовной проблематики, и о жизненно-биографической почве этого замысла. Тем более ценным представляется единственное авторское свидетельство о зарождении романа. 10 ноября 1836 года Пушкин писал из Петербурга князю Николаю Борисовичу Голицыну, жившему в Крыму, в усадьбе Артек: «Как я завидую вашему прекрасному крымскому климату: письмо ваше разбудило во мне множество воспоминаний всякого рода. Там колыбель моего «Онегина»: и вы, конечно, узнали некоторых лиц» (т. XVI, с. 395). Очевидно, ни одно исследование генезиса романа не может обойтись без анализа этих пушкинских строк; предварительно, конечно, следует взвесить степень авторской откровенности в них — для чего необходимо рассмотреть личность адресата и характер взаимоотношений с поэтом. Минуя здесь этот вопрос, мы будем исходить из допущения стопроцентной достоверности пушкинского сообщения и попробуем выявить содержащуюся в нем информацию.

В новейшем научном издании интересующие нас слова о Крыме как колыбели «Онегина» прокомментированы следующим образом: «Воспоминания о Крыме отразились в «Путешествии Онегина», а также в строфе XXXIII первой главы и в строфе IV восьмой главы романа; в черновиках XLVI строфы первой главы есть рисунок Золотых ворот Карадага»¹. Подобный комментарий

¹ Пушкин А. С. Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969, с. 334.

представляется нам недостаточным уже потому, что он фиксирует только явные проявления крымской темы в романе; между тем она живет в нем и в скрытом виде. Вот только один пример: в строфе XL главы шестой при описании места могилы Ленского сказано:

Там пахарь любит отдыхать,
И жницы в волны погружать
Приходят звонкие кувшины.

В средней полосе России крестьянки не ходят за водой со «звонкими», то есть медными, кувшинами: это — характерная принадлежность южного быта. Специальное исследование, вероятно, выявило бы немало подобных скрытых «крымских реалий» в романе. Однако, сколь бы значителен ни был пласт явных и скрытых, прямых и косвенных упоминаний Крыма в романе, этот материал сам по себе еще не дает объяснения: почему же Крым стал «колыбелью» романа. Ответить на этот вопрос можно только в том случае, если удастся выявить связанность именно с крымскими впечатлениями важнейших жизненно-идейных корней романа, его исходных сюжетно-тематических констант.

Попробуем начать рассмотрение пушкинского свидетельства с уточнения «некоторых лиц» («вы, конечно, узнали некоторых лиц»), в которых Н. Голицын должен был без труда узнать некоторых прототипов романа. В упомянутом выше издании² это место пушкинского письма комментируется одной фразой: «По-видимому, речь идет о семье Раевских». Эта гипотеза малоубедительна уже потому, что Раевские — люди случайные в Крыму, посетившие его лишь на краткое время; весь же контекст пушкинского письма, адресованного в Артек, к крымскому жителю, говорит о том, что автор «Евгения Онегина» имеет в виду каких-то коренных обитателей Крыма. Нам не придется долго искать более вероятных кандидатов, если мы вспомним о тех людях, которым обязаны и Раевские и Пушкин своим посещением Крыма. Приведем соображения, высказанные некогда авторитетнейшим знатоком крымской темы А. Бертье-Делагардом: «...можно утверждать, что и сами Раевские, уже будучи на Кавказе, еще не знали, где они будут жить в Крыму. В ту пору слово «Крым» было лишь общим местом в их пе-

² Пушкин А. С. Письма последних лет, с. 334.

реписке. Это вне сомнения явствует из письма Раевского-младшего к матери с Кавказа от 6-го июня 1820 г. Он надеется, что мать со старшими сестрами останутся в Кучук-Ламбате... Кучук-Ламбат принадлежал тогда... их родственнику А. М. Бороздину... Можно с уверенностью сказать, что мысль о помощи Бороздина, как родственника, в выборе места в самом Крыму, руководила ими всеми и заранее этот выбор не был и не мог быть сделан. Возможно, что и вся поездка в Крым вызвана была именно пребыванием там Бороздина»³. Андрей Михайлович Бороздин (1765—1838) был женат на Софье Львовне Давыдовой, единоутробной сестре Н. Раевского-старшего; он занимал пост Таврического губернатора в 1807—1816 годах, а выйдя в отставку, вел в Крыму жизнь богатого и гостеприимного помещика. Кучук-Ламбат — это южнобережное имение Бороздина, находившееся по соседству с пустовавшим гурзуфским домом Ришелье. «Этот дом и возможность в нем поселиться был указан Раевскому, конечно, Бороздиным, у которого хотя тоже и давно уже начали строить дом неподалеку, в Кучук-Ламбате, но никак не могли его кончить»⁴.

Кучук-Ламбат — это лишь южнобережная дача, а основное место пребывания Бороздина и его семьи — это большое поместье Саблы в 15 километрах от Симферополя. Саблы интересны тем, что они представляли собой как бы перенесенную с севера на юг первую в Крыму типичную русскую дворянскую усадьбу — и в смысле планировки и устройства и в отношении жизненного уклада. И если уж искать в Крыму «колыбель Онегина», то прежде всего нужно обратить внимание на эту усадьбу Бороздиных, которая могла дать Пушкину материал при разработке той сюжетной ситуации, которая легла в основу его романа, а именно: Онегин в деревне. Прежнее, послелицейское знакомство с русской усадьбой уже было идеологически освоено поэтом в стихотворении «Деревня»; теперь Пушкин находился на новой стадии своего духовного развития и ему важен был новый жизненный опыт этого рода. Онегин — южный герой Пушкина, и нетрудно увидеть типологическое родство сюжетной ситуации «Онегин в деревне» с другими пушкинскими произведениями южного периода: охладельй Плен-

³ Бертъе-Делагард А. Л. Память о Пушкине в Гурзуфе. — В кн.: Пушкин и его современники. Вып. XVII—XVIII. СПб., 1913, с. 119—120.

⁴ Там же, с. 125.

ник — среди поэзии дикой жизни черкесов; разочарованный Алеко — среди первобытно-простой жизни молдавских цыган. Онегинская деревня стоит в одном ряду с горами Кавказа и степями Молдавии; она им гораздо ближе, чем будущей сурово-прозаической деревне болдинского периода.

В справочнике Л. Черейского «Пушкин и его окружение» Бороздины прямо названы «крымскими знакомыми Пушкина», причем автор с уверенностью предполагает, что «Пушкин и Раевский-старший, будучи в Симферополе и Гурзуфе, посетили Бороздиных»⁵. Иного вывода и невозможно сделать при знакомстве с двумя главными источниками о крымской жизни 1820 года: «Путевыми записками» Г. Геракова и «Путешествием по Тавриде» И. Муравьева-Апостола. Оба автора свидетельствуют о контактах Бороздиных и Раевских в Крыму летом и осенью 1820 года. Загадка, однако, состоит в том, что Пушкин при рассказе о своем крымском путешествии ни разу о Бороздиных не обмолвился: ни в письме к брату от 24 сентября 1820 года, ни в письме к Дельвигу в декабре 1824 года, нигде вообще в своих письмах или записках. Такое загадочное умолчание скорее говорит не о незнании, а, наоборот, о достаточно близком знакомстве, которое Пушкин по каким-то причинам предпочитает не предавать огласке. На сегодняшний день известно только одно прямое свидетельство контакта Пушкина с семьей Бороздиных, но оно достаточно красноречиво: по словам К. Данзаса, одна из трех дочерей Бороздиных «показала себя Пушкину в наготе, кажется при купании»⁶. Эти слова — прямой биографический комментарий к крымскому стихотворению «Нереида»; сдержанный эротизм этого стихотворения затем как будто разрешается в страстно-чувственных строках поэмы «Таврида» («За нею по наклону гор» и т. д.), которые, после уничтожения поэмы, входят в первую главу романа как XXXIII строфа:

Нет, никогда средь пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем...

⁵ Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 44.

⁶ Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929, с. 338—339.

Коснувшись этой строфы романа, мы волей-неволей встаем перед вопросом о так называемой «крымской любви» Пушкина. Убежденность в существовании таковой идет уже от первых биографов Пушкина (П. Бартенева и др.); последующие комментаторы предложили несколько конкретных имен. Наиболее популярна здесь кандидатура Марии Раевской, которая в своих воспоминаниях отнесла к себе начальные строки XXXIII строфы («Я помню море пред грозой»), связав их с эпизодом у Таганрогского залива летом 1820 года. Однако версия о Марии Раевской как о «крымской любви» поэта должна быть признана следствием явного недоразумения. Раевская относит к себе первые четыре строки XXXIII строфы, но как будто не замечает десяти последующих; и следом за ней то же самое делают и все сторонники этой версии. Нельзя не согласиться со следующим суждением Л. Гроссмана: «В названной строфе нет никакого описания игры девочки с морским прибором. Грациозная картинка, запечатленная Марией Николаевной в ее мемуарах и изображающая подростка в ясный день у Азовского моря, не имеет ничего общего с байронической черноморской «мариной», зарисованной в XXXIII строфе «Евгения Онегина»... К тринадцатилетней ли девочке можно отнести и завершающий возглас, полный чувственной муки:

Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!»⁷

Показательно, что три авторитетнейших специалиста по теме «Пушкин и Крым»: А. Бертье-Делагард, Б. Недзельский и Л. Гроссман — в один голос отрицают за Марией Раевской какую-либо возможность претендовать на роль «крымской возлюбленной» поэта и почти столь же единодушно эти исследователи полагают, что Мария Раевская позже все же вошла в жизнь и творчество Пушкина — но и биографически, и творчески это происходит за пределами его крымской жизни. Полностью присоединяясь к такому выводу, мы не собираемся сейчас обсуждать биографический аспект «крымской любви» поэта, заменять Раевских Бороздинами и т. п. Эта задача специального исследования. Здесь же попробуем выявить, что дает факт существования этой «особой любви»

⁷ Гроссман Л. П. У истоков «Бахчисарайского фонтана». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Том III. М.; Л., 1960, с. 94—95.

Пушкина для понимания интересующего нас свидетельства о Крыме как «колыбели» романа в стихах.

В «Отрывках из Путешествия Онегина» есть строки о том, какой впервые увидел Тавриду Пушкин:

Прекрасны вы, брега Тавриды,
Когда вас видишь с корабля
При свете утренней Киприды,
Как вас впервой увидел я...

Итак, Крым является поэту под знаком «звезды любви» — Венеры. Этот образ, хотя и отмечает сразу Тавриду как «обитель любви», но сам по себе является слишком универсально-всеобщим. Но вот в следующей строчке той же строфы крымская любовь получает определение, единственное в своем роде у Пушкина: берега этого места любви предстали поэту «в блеске брачном». Эта загадочная строка романа, кажется, не имеет еще никакого комментария — и неудивительно: во всей огромной литературе о Пушкине нет и намека на то, что поэт в 1820 году, что называется, «ходил в женихах». Но, может быть, то, что было тщательно скрывается в жизни, открывалось в творчестве? Действительно, мы находим среди пушкинской лирики черновой набросок начала 1820-х годов, сам по себе трудно постижимый, но в соединении с приведенной строкой из романа вдруг начинающий «говорить» и объяснять эту строку:

На небесах печальная луна
Встречается с веселою зарею,
Одна горит, другая холодна,
Заря блестит невестой молодою,
Луна пред ней, как мертвая, бледна.
Так встретился, Эльвина, я с тобою⁸.

Трудно переоценить уникальную автобиографическую значимость этих строк⁹. Для нашей темы они дают исключительно важный материал. «Эльвина» — имя хотя и условное, но, кажется, у Пушкина закрепленное за крымской возлюбленной. (Одно из самых значительных

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. II, с. 418.

⁹ Насколько нам известно, первым исследователем, взявшим на себя труд биографического истолкования этого лирического фрагмента Пушкина, был Д. С. Дарский. Первый вариант его работы о «крымской любви» Пушкина был им прочитан в Москве в 1924 году (см.: Пушкин. Сборник первый Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности. М., 1924, с. 310—314). Окончательный вариант этого исследования вошел в неопубликованную работу Д. С. Дарского «Три любви Пушкина» (хранится в ЦГАЛИ).

крымских стихотворений — «Желание» — содержит обращение: «Златой предел! Любимый край Эльвины...»). Представим теперь на крымской почве некую драматичную любовную историю, герои которой не просто влюбленные, но предназначенные друг для друга невеста и жених, которым не суждено соединиться. Тогда перед нами появляется отчетливый прообраз основной романной коллизии: ведь «Евгений Онегин» как любовный роман есть трагическая история двух суженых (по точному замечанию Г. Гуковского), которые «тайно и глубоко близки друг другу»¹⁰. Так мы получаем еще одно объяснение того, почему Крым мог быть «колыбелью» пушкинского романа.

Становление замысла «Евгения Онегина» происходило в южную пору жизни и творчества поэта, и роман множеством нитей связан с южной лирикой и поэмами. Не составляет исключения и незавершенная поэма (или большая элегия) «Таврида»; самое «онегинское» в этом произведении — это образ автора, как он проступает в прозаической программе «Тавриды»: «Страсти мои утихают, тишина царствует в душе моей, ненависть, раскаяние, все исчезает — любовь одушевление»¹¹. «Страсти», «ненависть», «раскаяние» — это тот исходный психологический комплекс, который после сложного пути идейной трансформации привел к созданию образа Онегина. В нем Пушкин воплотил свое понимание героя времени как «духа отрицания». Ирина Николаевна Медведева в известной статье «Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» справедливо писала о том, что духовный тип Онегина «требует прежде всего сопоставления с демоническими героями мировой литературы»¹². Однако в том сложнейшем явлении, которое представляет собой образ Евгения Онегина, есть два главных центра — как бы два полюса этого образа. Один из них — скептическая охлажденность, «демонизм»; о другом говорит известная характеристика Евгения как «гения любви», причем этот его дар по-настоящему раскрывается лишь к концу романа.

Эти два полюса — «дух отрицания» и «гений люб-

¹⁰ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1956, с. 125.

¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. II, с. 758.

¹² Медведева И. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., 1941, с. 230.

ви» — не только «аккумулируют» в себе драму героя, но и как бы хранят потенцию всего развития романа.

Нетрудно заметить, что как бы первоначальный набросок подобного конфликтного построения содержится в упомянутой прозаической программе «Тавриды», где «страсти», «ненависть», «раскаяние» и «тишина», «любовь» образуют два полюса внутри одного героя. Крым выступает в этой поэме как «страна благодати», где находит исцеление некий духовный недуг:

Ты вновь со мною, наслажденье;
В душе утихло мрачных дум
Однообразное волненье!
Воскресли чувства, ясен ум...¹³

«Златой предел», «счастливый край» — таков доминирующий образ Крыма в творчестве Пушкина; однако один факт говорит за то, что поэту был известен и другой Крым — этот «другой полюс» весьма важен при рассмотрении вопроса о «колыбели «Онегина». Еще в 1930 году А. Эфрос впервые опубликовал рисунок Пушкина, назвав его «Гора со сквозным ходом»¹⁴. В 1956 году рисунок был атрибутирован в связи с крымским путешествием Пушкина: «В черновых тетрадах около наброска XLVI строфы первой главы «Евгения Онегина» (октябрь 1823 г.) сохранился сделанный по памяти, но довольно точный рисунок скалы, стоящей в море, в которой нельзя не узнать известных Золотых ворот Карадага. Настолько были сильны впечатления Пушкина о виденных им берегах Крыма, что он не забыл очертания скал и через три года»¹⁵.

Это объяснение пушкинского рисунка вызывает несколько возражений: прежде всего против того, что поэт произвольно, неизвестно почему выделил эту скалу из всей береговой панорамы и затем три года спустя, механически воспроизвел эту скалу в рисунке.

Почему же этого удостоилась какая-то скала у восточного берега Крыма? Сколько-нибудь вразумительный ответ на этот вопрос может быть начат прежде всего с уточнения названия этой скалы. «Золотые ворота» — название случайное, позднейшее, а исконное название, отражающее дух этого ландшафтного памятника, —

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. II, с. 256.

¹⁴ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1930, с. 61.

¹⁵ Томашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1956, с. 483.

«Шайтан капу», «Чертовы ворота» Карадага. За этими воротами, стоящими в воде, — мрачная торжественность застывшего вулкана Карадаг, со вздыбленными выходами лавы, мрачными провалами и расщелинами, таинственными пещерами. Поэт XX века писал об этих местах:

Войди в таинственные гроты,
Вглядишься в провалы и пустоты,
Похожие на вход в Аид.

«Вход в Аид» — это не плод фантазии М. Волошина: это исконная легенда этих мест, идущая с глубокой древности. Нет сомнения, что это предание не прошло мимо такого знатока Крыма, каким был житель Феодосии Семен Михайлович Броневский, в гостях у которого два дня, 17 и 18 августа 1820 года, находились Раевские и Пушкин¹⁶. Более чем вероятно, что Броневский сообщил гостям о такой достопримечательности феодосийской округи, какой являлся Карадаг. И тогда восемнадцать верст от Феодосии до Карадага не могли стать препятствием для Пушкина, который помчался увидеть «адское место» и «вход в преисподнюю»...

После всего сказанного становится понятным появление изображения карадагских ворот — и не где-нибудь, а в черновиках «Онегина». На несомненную связь текста и рисунка впервые обратила внимание И. Медведева. «...Осенью 1823 года, когда работал он над строфами, изображающими резкий, демонический характер Онегина, пришло ему на память мрачное видение, которое тут же набросал он между строф. Пушкин нарисовал черную скалу в виде ворот, стоящих на светлой поверхности, немного ниже — мрачную фигуру беса, сокрытого во тьме, а вокруг него — плещущих мелких бесенят и ведьму на помеле»¹⁷. Образно говоря, Карадаг оказался для Пушкина не менее важным, чем Аюдаг. «Поистине Крым есть частичка рая» — так отозвался о Крыме один из путешественников начала XIX века. Пушкин полностью вкусил «райского блаженства» в благословенной Тавриде, но в ней же он открыл для себя и другую сторону: Чертовы ворота, вход в Аид. Эта «двуполярность» Крыма и была той поэтической почвой, которая столь существенно сказалась в главном герое всего южного пушкинского творчества — Евгении Онегине.

¹⁶ Бертъе-Делагард А. Л., указ. соч., с. 107.

¹⁷ Медведева И. Таврида. Л., 1956, с. 402.

И последнее замечание. Для пушкинского романа характерны всякого рода «возвратные движения», «кольцевые возвращения». В таком случае можно было бы ожидать, что и главный герой в конце своего пути окажется там, откуда он вышел. Каково самое последнее упоминание об Онегине в романе?

Спустя три года, вслед за мною
Скитаясь в той же стороне,
Онегин вспомнил обо мне.

«В той же стороне», то есть в Крыму, последний раз является пушкинский герой в романе и здесь исчезает, тем самым как бы подтверждая слова своего творца о том, где была «колыбель Онегина».



Предисловие к первой главе «Евгения Онегина»

Авторское предисловие — обычный жанр в западно-европейской и русской литературе XVIII в. Писатель пояснял свой замысел, литературную позицию, традиционность и новизну своего произведения. Писатель выносил свое произведение на суд публики. От мнений читателя, критики могла зависеть судьба самого произведения. Байрон представлял свою поэму «Пророчество Данте»: «Если ее поймут и одобряют, я намерен дополнить ее новыми песнями и довести до естественного конца, — до наших дней»¹; В. Гюго — начало нового прозаического цикла: «...история Бюг-Жаргалья — это только одно из звеньев более крупного произведения, которое должно было называться «Рассказы в походной палатке»... Приведенный ниже эпизод был одним из серии этих рассказов; его можно легко отделить от них; к тому же произведение, часть которого он должен представлять, не закончено, никогда не будет закончено и не стоит того, чтоб его написали»². В этом предисловии есть и своеобразная литературная игра, и авторская надежда на положительную оценку своего творения.

Пушкинский талант созревал в постоянном соприкосновении с литературными противниками. Поэту для полемики не хватало площадки своего литературного произведения. Он просит П. А. Вяземского написать вступление или предисловие ко второму изданию «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника»: «Не хвали меня, но побрани Русь и русскую публику — стань за немцев

¹ Байрон. Поэмы. М., 1940, т. 2, с. 275.

² Гюго Виктор. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1953, т. 1, с. 39.

и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии...»³. Предисловие Вяземского должно было защитить романтизм от нападков архаистов, классиков. В другом случае уже другая просьба, опять-таки к Вяземскому: «Припиши к «Бахчисараю» предисловие... прилагаю при сем полицейское послание, яко материал; почерпни из него сведения (разумеется, умолчав об их источнике). Посмотри также в «Путешествии» Апостола-Муравьева статью «Бахчи-Сарай», выпиши из нее что поновее — да заворижи все это своею прозою...»⁴.

Пушкину как-то неудобно самому представлять читателю свое произведение: Кроме того, по его мнению, Вяземский это сделает лучше. Вяземский предисловие написал («Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова»), но оно, как мы увидим далее, не удовлетворило поэта.

В первых же «песнях «Евгения Онегина» видно отмежевание поэта от литературной традиции:

С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас...

И все же при издании первой «песни», после того, как уже были по существу написаны две последующие и значительная часть четвертой, потребовалось «Предисловие», написанное на сей раз автором «Евгения Онегина». Первая его фраза — в духе цитировавшегося выше предисловия Гюго: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено»⁵. Такое предостережение, по-видимому, прежде всего натолкнуло Ю. М. Лотмана на размышление, что «предисловие имеет характер мистификации и проникнуто глубокой, хотя и скрытой иронией»⁶. Если это и так, то вид мистификации очень необычный — своего рода разведка, известная в литературной традиции. Помимо примера из Гюго напомним другой, из «Дон Жуана» Байрона:

Продолжу ль мой рассказ, пойду ли Жуану вслед, —
Зависит полностью от одобренья света:
Прочтет ли публика вот эту песнь или нет?
(Песнь первая, строфа 199, перевод Г. Шенгели)

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937, т. 13, с. 66.

⁴ Там же, с. 73.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 6, с. 638.

⁶ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» Комментарий. Л., 1980, с. 118.

Предисловие прежде всего обращает внимание на новизну стиля первых «песен», их тон: «...они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей первые произведения автора «Руслана и Людмилы» (в начале предисловия), «... да будет нам позволено обратить внимание читателей на достоинства, редкие в сатирическом писателе: отсутствие оскорбительной личности и наблюдение строгой благопристойности в шуточном описании нравов» (конец предисловия). Предупреждение, в котором слышны отзвуки первых споров по поводу еще не вышедшей из печати первой главы романа. В начале 1824 г. Пушкин предупреждает своего младшего брата, что их приятель Н. Н. Раевский нашел в «Онегине» лишь «сатиру и цинизм и порядочно не расчихал»⁷.

Пушкин сразу же сбивал общественный, читательский настрой только на поиски сатиры в его новом произведении. Его не особенно задевает уничижительное сопоставление «Онегина» с сатирой «Дон Жуана» Байрона, сделанное А. А. Бестужевым. «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона, — отвечает Пушкин Бестужеву, — и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира*? о ней и помину нет в «Евгении Онегине». У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатире. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...»⁸. Пушкин рассуждает о разных вещах — о характере сатиры, о характере своего произведения.

В «Онегине» не должно быть обычной сатиры, «резкой», как в «Недоросле», в «Горе от ума», «картины нравов». В пушкинском романе погоды не делают герои на час, типа Репетилова или Загорецкого, судьбу героя не определяют сплетни, светская болтовня. Онегин уже в первой главе романа, как и Чацкий, — «добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком» (Пушкиным) и «напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями». Но ведет он себя совершенно иначе, в сравнении с героем Грибоедова. Чацкий, по мнению Пушкина, мечет «бисера перед Репетиловыми и тому подоб.»⁹. «Все, что говорит он, — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московском бабушкам? Молчалину? Это непроститель-

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 87.

⁸ Там же, с. 155.

⁹ Там же, с. 138.

но». Вопросы Пушкина явно риторичны, носят утвердительный характер¹⁰.

Петербургский бал в первой главе «Евгения Онегина» показан вне общественного злословия, обличительных диалогов. Тут другого рода вольность:

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд;
Люблю их ножки...

Как и в предшествующей сцене, изображающей притягательность театра, балета, автор подменяет своего героя. Поведение героя в данной ситуации ему как бы безразлично. Существенно другое — дыхание молодости, свежести чувств, самой жизни.

...Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись.

Или:

Мне памятно другое время!
В заветных иногда мечтах
Держу я счастливое стремя..
И ножку чувствую в руках;
Опять кипит воображенье,
Опять ее прикосновенье
Зажгло в увядшем сердце кровь,
Опять тоска, опять любовь!..

Совсем другой в сравнении с «Горем от ума» художественный прицел! Совсем другое обращение к читателю-зрителю: доверительный, интимный разговор с ним.

Своеобразное дублирование образов, двойничество оказывается необходимым для «описания светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 г.» — цитата из того же предисловия. В этом описании Пушкин находил цельность («нечто целое»), завершенность. «...Я сам ее люблю», — скажет Пушкин о первой главе романа в письме П. Катенину в сентябре 1825 г.¹¹. «Петербургский молодой человек» на перепутье своей жизни («Условий света свергнув бремя...»), в пору разуверения.

¹⁰ Б. В. Томашевский почему-то придавал иной смысл пушкинским комментариям к «Горю от ума»: «Итак, Пушкин осудил в роли Чацкого две черты: 1) то, что за Чацким скрывается сам Грибоедов... 2) то, что в поведении Чацкого не соблюдена типическая правда поведения: Чацкий говорит в комедии Грибоедова не с теми, кто находится на сцене (?!), а прямо в публику...» (Томашевский Б. Пушкин. Книга первая. М.; Л., 1956, с. 612).

¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 225.

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Естественны лирические сопоставления недавнего прошлого и настоящего, «бешеной младости» и «душевной пустоты». Или элегические сомнения: «...другие ль девы, Сменив, не заменили вас?», «И устарела старина, И старым бредит новизна».

Сближение автора повествования и Онегина, появление в романе Пушкина как персонажа отмечалось многими исследователями. «Задача не исчерпывалась изображением типической личности самой по себе, — писал Г. О. Винокур. — Рядом с портретом героя возникает автопортрет самого повествователя, так, что оба дают боковое освещение друг другу»¹². Более того, оба героя в ряде ситуаций взаимозаменяемы, соучастны («Мы лучше поспешим на бал...», «Онегин был готов со мною Увидеть чуждые страны...»). Об этих ситуациях нельзя говорить, что в них якобы «повествовательная часть отодвигается, сменяясь авторскими отступлениями»¹³. Цельность главы — в единстве повествования, в подчеркнутом параллелизме судеб героя и автора, в их сближении и отталивании.

Первая глава завершается временным разрывом автора с героем. Разрыв мотивируется сюжетным поворотом («Но скоро были мы судьбою На долгий срок разведены.»), новым типом героя («...Как будто нам уж невозможно Писать поэмы о другом...»), новым творческим состоянием самого автора романа («Свободен, вновь ищу союза Волшебных звуков, чувств и дум...»).

Бытовая интрига, литературная полемика, поэтический экстаз («Поэзии священный бред...») с неожиданными художественными открытиями — все венчает первую главу «новорожденного творения», «Онегина».

Можно говорить об особенном лиризме первой главы, ее автобиографичности. Речь идет не столько об общно-

¹² Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин. М., 1941.

¹³ Лаушкина А. Г. Композиционный и сюжетный центр романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — Вестник МГУ. Филология. 1967, № 6.

сти мировоззрения автора и героя¹⁴, сколько об исповедальной форме изображения своего «я», об индивидуальных особенностях биографии поэта¹⁵. В первой публикации автобиографичность главы была выражена еще сильнее. Пушкин, как известно, при последующих изданиях снял пространное примечание к стиху «Под небом Африки моей...» — о своих предках. Кроме того, в первом издании фактически было два предисловия; второе, непосредственно предшествующее тексту первой главы, — стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом». Первое — представляло главу, второе — намечало один из главных мотивов первой главы — образ поэта:

Я видел вновь приюты скал
И темный кров уединенья,
Где я на пир воображенья,
Бывало, музу призывал...

«Разговор книгопродавца...» дает поэтическое резюме, квинтэссенцию двух «антипоэтических», говоря словами Пушкина, «характеров» — «главного лица» и образа поэта:

Итак, любовью утомленный,
Паскуча лепетом молвы,
Заране отказались вы
От вашей лиры вдохновенной.
Теперь, оставя шумный свет,
И Муз, и ветреную моду,
Что ж избереге вы?

Поэт
Свободу.

Ср. в «Онегине»: «Придет ли час моей свободы?..»

Преобразование автобиографического персонажа (à la Онегин) в более строгий образ поэта (отличающегося от «главного лица») — один из важных итогов первой главы, который намечает особенности повествования следующих частей «Онегина».

Однако цельность первой главы еще не определяет такой же цельности всего романа («Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу онога»). В первой главе — свободное ведение сюжетных, лирических мотивов во имя «описания светской жизни петербургского молодого человека». Манерой повествования,

¹⁴ См.: Семенко И. Эволюция Онегина (К спорам о пушкинском романе). — Русская литература, 1960. № 2, с. 116.

¹⁵ См. в настоящем издании статью А. Е. Тархова, В. Джуня.

по признанию поэта, глава напоминает «Беппо» Байрона, произведение с ярко выраженной автобиографичностью, родственным изображением поведения денди в светской атмосфере, с открытой литературной полемикой.

В последующих главах ход событий, в центре которых остается «главное лицо» романа, уже подчиняет себе образ автора. Линия Онегина отделяется от линии автора-поэта, возрастает роль эпического начала произведения.

Таковы основные мотивы предисловия к первой главе романа, такова его задача — представить новый тип произведения с его еще неясной жанровой определенностью. Предисловие—как критическое объяснение и как программа продолжения романа.

Полемичность главы, всего художественного замысла сказалась и в полемичности предисловия: не только в частных моментах («Дальновидные критики заметят...»), а и в общем виде. Предисловие написано в противовес к упоминавшемуся предисловию П. А. Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану». Вяземский, как считал Пушкин, написал свой «Разговор между издателем и классиком...» более «для Европы, чем для Руси», преувеличив влияние «классиков», в частности поэзии И. И. Дмитриева («где его трагедии, поэмы дидактические или эпические?»)¹⁶.

Пушкин представляет первую главу для российского читателя, «друзьям Людмилы и Руслана...», который примет стиль нового произведения, не перепутает характеры главного героя и героя «Кавказского пленника». В черновом варианте предисловия специальное обращение было сделано к «прекрасному полу»: «Говорят, что наши Дамы начинают читать по-русски. Смело предлагаем им произведение, где найдут они под легким покрывалом сатирической веселости наблюдения верные и занимательные»¹⁷. Обращение тоже не случайное. Вспомним полемику Пушкина, издателя «Литературной газеты», с самозванными защитниками вкуса «паркетных дам».

Пушкин представляет новое произведение литературы, и он же озабочен его судьбой, успехом или неуспехом у публики. В первом же наброске предисловия к «Борису Годунову» эта мысль выражена прямо и категорично.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 91.

¹⁷ Там же, т. 6, с. 528.

«Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»¹⁸. В такого рода пушкинских заявлениях надо видеть не только необходимую форму самоутверждения. В них — борьба за новые пути в национальной литературе, за нового читателя.

Предисловие к первой главе «Онегина» — своего рода введение в поэтику романа, часть пушкинского литературного манифеста, который будет высказан и в последующих главах. Когда роман был завершен, необходимость в предисловии к первой главе отпала, и оно было снято. Однако потребность разговора с читателем, с критикой вне романа, но по его поводу для Пушкина была постоянной. В 1828 г. он пытается систематизировать свои возражения на критику Четвертой и Пятой глав романа. «Евгений Онегин» занимает большое место и в более поздних «опровержениях» на критику (1830). В том же году набрасывается предисловие к последним главам «Онегина». В 1832 г. печатается предисловие к «Путешествию Онегина». Длительный и трудный для Пушкина разговор с читателем¹⁹. Два параллельных ряда: роман и предисловия, послесловия к нему, которые еще требуют своих анализов.

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., М.; Л., 1949, т. 11, с. 383.

¹⁹ Ср. одно из признаний в связи с «Борисом Годуновым»: «Я испытывал великое отвращение (ответственность. — Г. К.), отдавая читателям свою трагедию, и по крайней мере хотел предварить ее предисловием и сопроводить примечаниями. Но нахожу все это совершенно бесполезным» (Там же, с. 566).



К изучению образа автора в «Евгении Онегине»

(Автобиографическое начало в романе)

Вопрос об образе автора в «Евгении Онегине» — одна из центральных и широко изучавшихся проблем пушкинского «романа в стихах»¹. Наиболее разработанным аспектом ее изучения является, пожалуй, стилистическая характеристика образа автора. Менее проясненной остается другая сторона вопроса, связанная с формой и функцией проявления автобиографического начала в романе Пушкина. Обращаясь к образу автора в «Евгении Онегине», неизбежно сталкиваешься с его соотносительностью с биографией Пушкина; это обстоятельство приводило и нередко и теперь приводит к отождествлению «я» пушкинского романа с его создателем, Пушкиным.

¹ См., напр., работы Г. П. Макогоненко (в кн.: Медведева И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Макогоненко Г. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. М., 1971), Ю. М. Лотмана (Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Тарту, 1975), Г. А. Гуковского (Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 129—278), К. Хильшер (A. S. Puskins. Versepik. Autoren—Ich und Erzählstruktur. München, 1966, s. 111—162), М. А. Рыбниковой (Автор в «Евгении Онегине». — В кн.: Рыбникова М. А. По вопросам композиции. М., 1924, с. 22—45), Ю. Н. Тынянова (О композиции «Евгения Онегина». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 52—77), Г. О. Винокура (Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин: Сб. статей. М., 1941, с. 155—213), В. В. Виноградова (Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина». — Русский язык в школе, 1966, № 4, с. 3—21), В. Д. Левина (Авторская речь в «Евгении Онегине». — Русский язык в школе, 1969, № 3, с. 9—19) и других, в том числе цитируемых далее исследователей. Из работ названных и некоторых других ученых я и буду исходить в дальнейшем.

Опровергнутая в серьезных исследованиях, эта наивная точка зрения дает себя знать неоднократно, проникая как в некоторые научные и популярные работы, так и в практику школьного и вузовского преподавания. Теоретически несостоятельная, она тем не менее опирается на читательское восприятие «Евгения Онегина», порожденное структурными особенностями созданного Пушкиным образа, его реальной сложностью и неоднозначностью. Образ автора в «Евгении Онегине» полифункционален; суммируя выдвигавшиеся в литературе точки зрения и опираясь на предложенную в ней номинацию, можно говорить о нескольких модификациях этого образа, внутренне соотносенных, но отчасти противоречащих друг другу. Их, как минимум, можно свести к трем основным, которые условно могут быть обозначены как «автор-персонаж», «автор-повествователь» и «автор-лирик». Первая из них, мотивируя иллюзию достоверности изображенных в романе событий и лиц, вводит «автора» непосредственно в круг вымышленных героев; вторая — основная — мотивирует сложную повествовательную структуру романа; наконец, третья, выводя содержание «Евгения Онегина» далеко за пределы фабульного действия, расширяет перспективу художественного мира романа. В живой ткани «Евгения Онегина» эти модификации авторского образа постоянно пересекаются, способствуя созданию исключительной сложности повествовательного контекста романа, до сих пор не раскрытой до конца и получающей подчас противоречивое истолкование.

Вместе с тем это и единый образ; его единство как раз и скрепляет, в частности, автобиографическое начало, играющее очень важную роль в «Евгении Онегине». Об этом необходимо говорить потому, что в работах последнего времени появилась тенденция, намеченная, впрочем, и в некоторых прежних исследованиях, неправомерно дробить образ автора в романе, не только противопоставляя, но даже решительно разделяя разные его модификации. Так, например, М. Л. Нольман видит в «Евгении Онегине» сразу «двух Пушкиных» — «действующее лицо и автора-повествователя, лирика»². При такой постановке вопроса между функциональными модификациями единого образа воздвигается барьер, рас-

² Нольман М. Л. «Евгений Онегин» Пушкина как роман в стихах. — Уч. записки Костромского гос. пед. ин-та, 1970, вып. 20, с. 16—17.

членяющий его надвое³. На самом же деле в «Евгении Онегине» одно «я», и если это «я» имеет свою биографию, то это также единая биография, к тому же в ряде деталей совпадающая (хотя и не вполне) с реальной биографией Пушкина и рассчитанная на знакомство читателя с уже известными ему обстоятельствами жизни поэта. Возможность для этого предоставляла лирика Пушкина, соотнесенность которой с «Евгением Онегиным» входила в замысел создателя романа.

Вопрос о соотношении «Евгения Онегина» с лирикой Пушкина относится к числу наименее разработанных аспектов проблемы автора в пушкинском романе, хотя он в общей форме нередко возникал в литературе. Упомяну, например, мнение М. Л. Гофмана; не случайно, утверждал он, «годы высшей лирической напряженности совпадают с большой и продуктивной работой поэта над романом»⁴. Ставит этот вопрос и И. М. Семенко, справедливо предостерегая, однако, от отождествления лирики в «Евгении Онегине» и лирической поэзии Пушкина⁵. Писал об этом и М. М. Бахтин, отметивший отличие лирики в «Евгении Онегине» от прямой лирики Пушкина: «Это не лирика, это — романские образы лирики (и поэта-лирика)»⁶. С. Г. Бочаровым была высказана плодотворная мысль о том, что лирика «я» «в романе куда эмпиричнее, необобщеннее, чем собственно лирика Пушкина»⁷. С ним солидаризируется, продолжая его мысль, Я. С. Билинkis: «Мы в самом деле нигде — ни в каком-нибудь отдельном пушкинском стихотворении, ни даже во всех них, вместе взятых, — не узнаем о Пушкине так много житейских подробностей, даже почти интимных обстоятельств, как именно в «Онегине». Соответствующие цитаты у всех на памяти — они-то, между

³ См., напр.: Тархов А. Е. Судьба Евгения Онегина. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1980, с. 6—17. По мнению А. Е. Тархова, в романе два «я», сложно сосуществующие в его тексте, каждый из которых наделен своей биографией и своей судьбой: «автор-повествователь» (Автор) и «сам Пушкин»; их точки зрения подчас резко не совпадают.

⁴ Гофман М. Л. «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. Пг., 1919, с. 4.

⁵ См.: Семенко И. М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине». — Труды Ленингр. гос. библиотеч. ин-та им. Н. К. Крупской, 1957, т. II, с. 127—128.

⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 414.

⁷ Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 123.

прочим, и составляют основной корпус того нашего знания о Пушкине, которое мы почерпнули из его поэзии»⁸. Можно не согласиться с количественным соизмерением «житейских подробностей» в лирике и «Евгении Онегине» (вопрос этот во всяком случае требует конкретизации и проверки); главное, однако, указано совершенно точно: из романа Пушкина читатель действительно может почерпнуть множество деталей, ведущих к реальной биографии Пушкина; но эти детали художественно организованы и отобраны. Определение принципов этой организации, хотя бы в первом приближении, и составляет мою задачу.

Должен, однако, оговориться, что подзаголовок статьи — «автобиографическое начало в романе» — шире ее содержания. Дело в том, что автобиографическое начало в «Евгении Онегине» несводимо к образу автора; оно широко проявляется во всем содержании романа, и ряду его персонажей, особенно Онегину, Пушкин придал черты, восходящие к его собственной биографии. Во всех главах «Евгения Онегина», начиная с первой, такие совпадения неоднократны; относительно последних глав романа это было остроумно констатировано А. А. Ахматовой: «Чем кончился «Онегин»? — Тем, что Пушкин женился. Женатый Пушкин еще мог написать письмо Онегина, но продолжать роман не мог»⁹. Такие соответствия, равно как и скрытая биографическая подоснова ряда лирических пассажей «автора», не будут предметом моего рассмотрения. Я ограничусь лишь одной стороной вопроса — определением роли *биографических реалий* в контексте «Евгения Онегина» и их значения для восприятия образа автора как конкретной поэтической личности, единой на протяжении всего романа¹⁰. Система этих биографических реалий, кладущихся в основу поэтической биографии «автора», совпадает с подобной же системой в пушкинской лирике, что и создает условия для узнавания черт, закрепленных в читательском сознании лирическими стихотворениями Пушкина. Различие между лирикой «я» в романе и «собственно лирикой» при этом, конечно, не стирается; однако образ автора в

⁸ Билинкис Я. С. Об авторском присутствии в «Евгении Онегине». — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975, № 6, с. 519.

⁹ Ахматова А. А. О Пушкине. Л., 1977, с. 188.

¹⁰ О содержании понятия «биографическая реалья» см. в моей ст.: «Лирическое «я» в болдинских стихотворениях Пушкина 1830 года», — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 65.

«Евгении Онегине» явно спроецирован на авторское лицо, каким оно предстает в лирике Пушкина, и его восприятие предполагает ощущение читателем этой связи.

Называя читателей романа с первых же строф «друзьями Людмилы и Руслана» (VI, 5), а затем неоднократно возвращаясь к упоминанию своих предшествующих произведений, Пушкин, естественно, рассчитывал на идентификацию авторского «я» с создателем ранее написанных текстов: «Так я, беспечен, воспевал Идеву гор, мой идеал, И пленниц берегов Салгира...» (VI, 29). Лирика, конечно, тоже входила в этот ряд, и скрытые отсылки к ней нередки в тексте «Евгения Онегина»: например, стихи об Овидии

...наука страсти нежной,
Которую воспел Назон,
За что страдальцем кончил он
Свой век блестящий и мятежный
В Молдавии, в глуши степей,
Вдали Италии своей (VI, 8)

естественно вели к стихотворениям «овидиева цикла», подобно им проецируясь на судьбу самого Пушкина. Такие примеры можно было бы умножить; в предисловии к первой главе романа Пушкин оговаривал «некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий» (VI, 638), имея в виду, конечно, и свои собственные элегии, ретроспективно отразившиеся в контексте главы. Показательна в этом отношении тема «утаенной любви», вновь возникающая в «Евгении Онегине». Все это входит в поэтическую биографию «автора», напоминающая о соответствующих темах пушкинской лирики. Биографическая легенда, созидаемая в «Евгении Онегине», близко, таким образом, соотносится с лирикой Пушкина, хотя возникнет и в иных, обусловленных спецификой жанра, формах. Как и в лирике Пушкина, эта биографическая легенда сложно совмещает в себе условно-биографические мотивировки с мотивировками реально-биографическими; иными словами, она поддерживается рядом биографических реалий, восходящих к конкретной, индивидуально-неповторимой биографии Пушкина. О них и пойдет речь далее.

И. М. Семенко заметила, что, создавая образ автора в «Евгении Онегине», Пушкин отбирает для него только то, «что в нем, Пушкине, является чертами поэта»¹¹. В целом это наблюдение справедливо, хотя и неполно. Пушкин не просто отбирает «черты поэта», но ориенти-

¹¹ Семенко И. М. Указ. соч., с. 128.

руется на те из них, которые закрепились уже в его лирике, формируя его поэтический облик. Но сами эти реалии не обязательно связаны с его обликом «как поэта», восходя к реальной биографии Пушкина, они в своей совокупности придают его поэтической личности индивидуально-неповторимый облик. Шире всего эти биографические реалии вводятся в первую и восьмую, заключительную, главы «Евгения Онегина» (а также в примыкающие к последней «Отрывки из Путешествия Онегина»). Биографическая конкретность образа автора в «Евгении Онегине» достигает, таким образом, максимума в начале и в конце романа, закрепляя в сознании читателя уже знакомые ему черты.

В первой главе образ автора ориентирован главным образом на тему изгнания, отраженную в элегических мотивах лирики Пушкина начала 1820-х годов. Сопровождающее последний стих строфы II первой главы «Евгения Онегина» («Но вреден север для меня»; VI, 6) примечание: «Писано в Бессарабии» (VI, 191), — локализует пребывание поэта, связывая его с устойчивым уже лирическим мотивом изгнания, прикрепленным, в частности, к кишиневской ссылке Пушкина: «В стране, где я забыл тревоги прошлых лет, Где прах Овидиев пустынный мой сосед...» (II, 187; ср. упомянутую уже тему Овидия в первой главе «Евгения Онегина»). Бессарабия (Молдавия) как поэтическая тема входит, таким образом, в биографию «автора», связывая его образ с обстоятельствами реальной пушкинской биографии. Примечанию «Писано в Бессарабии» соответствует подобное же примечание к полустиху строфы L первой главы романа: «Брожу над морем», — «Писано в Одессе» (VI, 26, 192). Тема изгнания в «Евгении Онегине», как и в лирике, связывается с вынужденными перемещениями поэта; поэтому соотнесенные с героем романа стихи последней главы: «Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест...» (VI, 170), — легко проецируются и на судьбу «автора», заключая, кроме того, и скрытую отсылку к «дорожной» теме пушкинской лирики. В контексте целого романа примечание «Писано в Одессе» находит закрепление и в «одесских» строфах главы «Странствие», включенных в «Отрывки из Путешествия Онегина». Более того, упоминание об Одессе («Итак, я жил тогда в Одессе...»; VI, 205), завершая текст «Евгения Онегина», теснейшим образом связывает образ автора в романе с судьбой самого Пушкина.

Тема «перемены мест» в «Евгении Онегине» находит свое продолжение и в «деревенских» главах романа, отразивших пребывание Пушкина в Михайловском: «автор» оказывается в деревне, и его сельское уединение соотносимо с темой изгнания, нашедшей свое отражение и в совпадающей по времени с созданием центральных глав «Евгения Онегина» лирике Пушкина. Гораздо большее развитие тема Михайловского получила, однако, в не включенных в роман строфах четвертой главы и в главе «Странствие», где она прикреплена к точным топонимическим обозначениям, отсутствующим в основном тексте:

Но ты — губерния Псковская,
Теплица юных дней моих,
Что может быть, страна глухая,
Несносней барышень твоих? (VI, 351).

Ср. в главе «Странствие»:

А я от милых Южн<ых> дам
От <жирных>устриц черноморских
От оперы от темных лож
И слава богу от вельмож
Уехал в тень лесов Т<ригорских>
В далекий северн<ый> уезд
И был печален мой приезд (VI, 505).

(См. также упоминание «берега Сороти отлогого» и т. п.; VI, 506). Кстати, Псковской губернией в белой рукописи четвертой главы и локализовалось пребывание Онегина; его экстравагантный наряд (совпадающий, судя по воспоминаниям, с костюмом самого Пушкина) осуждает «Псковская дама Дурина...» (VI, 598).

Тема изгнания оказывается, таким образом, важной составной частью того психологического комплекса, который характеризует лирику «автора» в «Евгении Онегине», и его образ тесно связан с этой биографической реальией, восходящей к конкретным обстоятельствам жизни создателя романа. Вместе с тем это и одна из важнейших биографических реальий, на которых строится авторский образ пушкинской лирики, и ее введение в «Евгения Онегина» закрепляет связь между ними.

Важное место в системе биографических реальий, прикрепленных к образу автора в первой главе «Евгения Онегина», занимает и упоминание об экзотическом происхождении «автора»:

Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуночных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России... (VI, 26)

К стиху «Под небом Африки моей» в первом издании первой главы давалось, как известно, обширное примечание, прямо связывавшее эту художественную деталь с реальной биографией Пушкина: «Автор, со стороны матери, происхождения африканского. Его прадед, Абрам Петрович Аннибал...» и т. д. (VI, 654). Впоследствии снятое (в окончательном тексте романа в примечаниях осталась лишь глухая отсылка к ранее опубликованной биографии Ганнибала: «См. первое издание «Евгения Онегина»; VI, 192), примечание это, однако, интересно именно тем, что прямо выводит читателя за пределы текста романа к реальной биографии его создателя, на которую открыто проецируется образ автора. Все это ведет и к пушкинской лирике, для которой указание на экзотическое происхождение поэта также оказывается одной из константных для авторского образа биографических реалий. Как и в пределах лирики Пушкина (ср. стихотворение «К Языкову», 1824), тема эта и в «Евгении Онегине» тесно связывается с темой изгнания, определяя, таким образом, прикрепленность образа автора к обстоятельствам конкретной биографии Пушкина. Эту совпадающую с пушкинской лирикой систему биографических реалий венчает лицейская тема:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне (VI, 165).

Показательно, что тема Лицея появляется в «Евгении Онегине» лишь в его заключительной главе, когда, начиная со стихотворения «19 октября» (1825), она стала уже одной из важнейших тем пушкинской лирики. Будучи интимно-биографической, тема Лицея оказывается важной для зрелой лирики Пушкина, соотносенной с целым комплексом существенных для поэта мотивов («святое братство» лицейстов, возвращение к юности и ее моральным основам и т. д.). Но как биографическая *реалия* Лицей, связывая «Евгения Онегина» с пушкинской

лирикой, входит в контекст последней главы романа в специфическом облике, отличном от ее преломления в лирике. Лицей здесь, равно как затем Кавказ, Крым, Молдавия, деревня, Москва, предстает не столько как веха жизни поэта, сколько как этап его творческого пути; все остальное из текста главы решительно устраняется.

Когда ленился и проказил
По кровле <и> в окошко лазил
И забывал Латинский класс
Для алых уст и черных глаз...
< >
Когда французом называли
Меня задорные друзья
Когда педанты предрекали
Что ввек повесой буду я,
Когда по розовому полю
Резвились и бесились вволю... и т. д. (VI, 507—508).

По мнению И. М. Семенко, подобные детали (ср. в белой редакции восьмой главы:

В те дни как я поэме редкой
Не предпочел бы мячик меткой
Считал схоластику за вздор
И прыгал в сад через забор... и т. д. (VI, 619)

как «эмпирически-личные» выбивались из поэтической биографии «автора» и потому были отброшены Пушкиным¹². Но показательно, что характер переработки начальных строф восьмой главы «Евгения Онегина» в принципе совпадает с тем, как в аналогичном случае Пушкин поступил со стихотворением «19 октября», устраняя в белой редакции все то, что носило наиболее интимно-личный смысл, противоречивший утверждению темы лицейского дружества как главной темы¹³. В обоих случаях, таким образом, лицейская тема представляла в ее наиболее общезначимом смысле, важном для определенного контекста. В «Евгении Онегине», кроме того, упоминание о Лицее тесно связано с образным воссозданием всей творческой эволюции «автора», характеристика которой включает в себя биографические реалии, уже и прежде представленные в тексте романа (учитывая, правда, перенос части главы «Странствие» в «Отрывки из Путешествия Онегина»): «Как часто по берегам Тав-

¹² См.: Семенко И. М. Указ. соч., с. 130.

¹³ См.: Городецкий Б. П. «19 октября» (1825). — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 57—70.

риды Она меня во мгле ночной Водила слушать шум морской...»; «В глуши Молдавии печальной...» и т. д. (VI, 166—167).

Начальные строфы заключительной главы «Евгения Онегина» в структуре образа автора играют очень важную роль. Это соответствует и месту восьмой главы как «последней» в романе в целом¹⁴. Конкретно-биографический смысл этих строф подчеркивал автобиографическую основу образа автора; открывающая их тема Лицея способствовала окончательному прикреплению его к стоящей за ним поэтической личности Пушкина, замыкая, таким образом, круг биографических реалий, отсылающих читателя к тем вехам жизни поэта, которые нашли одновременное преломление в его лирическом творчестве.

Итак, система биографических реалий, связывающих образ автора в «Евгении Онегине» с биографически-конкретной личностью Пушкина в той мере, в какой она отразилась в его поэзии в целом, создавала условия для последующего восприятия романа. Поэтому, понимая художественную природу образа автора в «Евгении Онегине», мы не можем отказаться от неизбежной проекции его на те стороны реальной жизни Пушкина, которые получили новое бытие в его поэзии, закрепляя в сознании читателя тесную связь между его биографией и творчеством. В художественной структуре «Евгения Онегина» эти биографические реалии определяют единство авторского лица в романе. При всей многозначности и полифункциональности, его образ крепкими нитями связан с неповторимой личностью Пушкина, которая и в поэзии преломляется в соответствии с биографически-конкретным представлением о нем. От этого никуда не уйти и исследователю. Подобно любому читателю произведений Пушкина, он не может отвлечься от той интерпретации авторского образа, которая заложена в их художественной структуре. Это определяет реальное единство пушкинского творчества, в котором и лирика, и «Евгений Онегин», при всем их различии, тесно взаимосвязаны. Их скрепляет единство поэтической личности Пушкина, восприятие которой невозможно вне биографического контекста реальной жизни поэта.

¹⁴ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980, с. 337.



Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина»

Отсутствие единого действия, обнимающего «разнообразные красоты», отмечалось едва ли не каждым из рецензентов «Онегина». Роман представлялся современникам сводом разрозненных картин, «энциклопедией», «рамой, наполненной поэтическими безделками» и т. п.¹

За этими претензиями стоит представление о правилах сюжетосложения, которое можно сформулировать так. Сюжет — цепь, каждое звено которой (событие) сцеплено мотивировками с предыдущим и последующим. Как корабельная цепь оканчивается якорем, так сюжет стремится к своему средоточию — идейно-тематическому узлу. То или иное событие, персонаж, идея вовлекаются в художественный мир постольку, поскольку работают на это средоточие, и тем в конечном итоге мотивировано их существование. Принцип причинности в сюжете сфор-

¹ «Содержание первой главы «Онегина» составляет ряд картин чудной красоты (...). Герой романа есть только связь описаний» (Московский телеграф, 1825, ч. 2, № 5); «Замечу тебе, однако, (...) что по сие время действие еще не началось; разнообразие картин и прелесть стихотворения (...) скрывают этот недостаток, но размышление обнаруживает его» (Катенин—Пушкину, 14 марта, 1826 г.); «Нет характеров: нет и действия (...). От этого и эти две главы, подобно предшествовавшим, сбиваются просто на описания» (Атеней, 1828, ч. 1, № 4); «Что за роман, в котором так мало происшествий, действие подвигается так медленно, завязки почти не видно?» (Сын отечества, 1828, № 7); «Эта пустота главного героя была, может быть, одною из причин пустоты содержания первых пяти глав» (Московский вестник, 1828, ч. 8, № 6) и т. п. Наиболее четко претензии критики сформулированы в известном отзыве Н. Полевого: «Кто не скажет, что *Онегин* изобилует красотою разнообразными; но все это в отрывках, в отдельных стихах, в эпизодах к чему-то, чего нет и не будет» (Московский телеграф, 1833, ч. 50, № 6).

мулирован еще Аристотелем² и актуален по сей день: массовая литература — зеркало читательских представлений об эстетических нормах — неукоснительно ему следует.

Не претендуя на решение проблемы единства пушкинского романа (вероятно, это единство несюжетного порядка), мы попытаемся рассмотреть сюжет «Онегина» с точки зрения его отличий от требуемой читателем причинной модели. Такая постановка вопроса представляется корректной, поскольку «непонимание» читателем сюжета входит в художественную задачу «Онегина». Достаточно напомнить многочисленные замечания автора по поводу отсутствия в романе единства («собрание пестрых глав», «А где бишь мой рассказ несвязный», «Не дай блуждать мне вкось и вкривь» и т. д.), а также предисловия, в которых он, сокрушенно цитируя критику, признает недостатки «плана». Недоумения читателя по поводу несовершенства действия суть необходимый момент восприятия «Онегина»; их отсутствие (например, в школьном изучении) свидетельствует, на наш взгляд, о неверном прочтении романа.

I

Причинная модель сюжетостроения, существующая в сознании читателя как норма, реализуется через систему сюжетных прогнозов. Встречая тот или иной мотив, читатель оценивает его потенциальную сюжетную энергию (способность влиять на развитие действия). При этом он исходит, во-первых, из своего понимания логики данного сюжета и, во-вторых, из композиционной позиции мотива. Если мотив выдвинут композиционно, читатель высоко оценит его сюжетную потенцию, предполагая, например, что он станет мотивировкой существенного поворота действия, который, в свою очередь, оправдает композиционный акцент. Если выдвинутый таким образом элемент сюжета долго не «срабатывает», читательское внимание к нему увеличивается: тем важнее

² «Из простых фабул и действий самые худшие — эпизодические; эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодия следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости». — Аристотель. Об искусстве поэзии. М., ГИХЛ, 1957, с. 69.

должна оказаться его роль в развитии действия, когда, наконец, разрядится его сюжетная энергия³.

Сюжетный прогноз — важнейший ориентир для читателя: он содержит концепцию действия, позволяющую отличать основные мотивы (обладающие высокой сюжетной потенцией) от побочных и вспомогательных. Если прогноз оказывается ошибочным, читатель переоценивает весь известный ему материал в соответствии с новой концепцией (такие «ложные версии» характерны для авантюрного романа).

Сюжетные прогнозы в «Онегине» почти никогда не исполняются⁴, но и не отводятся автором, а сплошь и рядом повисают в воздухе. Типичный пример такого «повисшего» мотива — «наука страсти нежной», выдвинутая в 1-й главе как центральный момент характеристики героя⁵. Читатель оценит этот мотив как заявку на «чувствительный» сюжет; следующие главы, вводящие героиню — вероятную жертву страшного искусства Онегина — подтверждают этот прогноз. Однако нигде в романе читатель не найдет сюжетных следов «науки страсти». Она не только не становится мотивировкой центральных событий, но и вообще непонятно зачем понадобилась автору. Потенциальная сюжетная энергия мотива не расходуется на движение действия — но и не снимается полностью: несколько раз возникает ситуация, когда кажется, что она вот-вот пойдет в ход (эпизоды флирта с

³ Особенно сильное впечатление производит использование в качестве мотивировки такого элемента (мотива, эпизода, характеристики), существование которого, казалось бы, уже оправдано ранее (сюжетная энергия израсходована). Таковы вторая встреча Гринева с Зуриным или неожиданно важная роль заячьего тулупчика. Общие тенденции традиционного сюжетосложения: 1) скрыть до поры сюжетную роль вводимого мотива и 2) ограничить материал, неожиданно используя для мотивировки центральных событий «внутренние ресурсы» уже использованных мотивов. В «Онегине» это правило постоянно нарушается: автор щедрой рукой вводит все новый материал (порождающий новые прогнозы), оставляя его сюжетно не обработанным.

⁴ См. статью Н. Е. Меднис «Художественный образ и литературная модель». — Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1980.

⁵ «Наука страсти» занимает 7 строк из 13-ти, знакомящих читателя с героем; вся характеристика стремительно движется именно к этому пункту («Но в чем он истинный был гений..»); пассаж о «науке страсти» содержит два эквивалента текста, что, по Тынянову, означает «нажим», усиление в процессе развивающейся формы». — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., Сов. писатель, 1965, с. 50.

Ольгой, ухаживания за Татьяной-княгиней и, разумеется, свидания в саду).

По этому принципу строятся все центральные эпизоды романа: заявленная сюжетная потенция не расходуется, но и не опровергается.

С объяснением в саду связан прогноз начала действия: к этой сцене тянутся нити мотивировок от всех предшествующих глав. По логике причинной модели, это событие должно стать центральным, то есть определить все дальнейшее действие. С момента, когда свидание становится неизбежным (это момент отправки письма), автор нещадно эксплуатирует этот читательский прогноз, нагромождая бесконечные ретардации (конец 3-й — начало 4-й гл.) и доводя нетерпение читателя до предела. Вопрос «Что было следствием свиданья?» поистине выношен читателем. Но следствий нет.

Как и некоторые другие поступки Онегина, его ответ Татьяне мотивируется не тем, что известно о герое читателю, а нормами бытового поведения: так поступит порядочный человек. Бытовая мотивировка путает все сюжетные связи. С одной стороны, в дальнейшем движении романа нет ничего, что вытекало бы из объяснения в саду. Если б его не было, действие в следующих главах не изменилось бы⁶. С другой стороны, бытовая мотивировка не пересекается с теми мотивирующими линиями, которые идут к сцене свидания от трех первых глав, а значит, не отменяет прогноза важности этой сцены. Сюжетная функция ее становится (и остается) неопределенной.

То же — со всей линией Ленского. Она легко прогнозируется: с первого появления «юного поэта» читателю ясно, что он «не жилец» (срабатывает легко узнаваемая «вертеровская» модель⁷). Особенно активно она начинается в 4-й главе, когда после объяснения в саду история Онегина и Татьяны заходит в тупик: продолжать в ней нечего. Важно подчеркнуть, что демонстративный переход к Ленскому («Но полно. Надо мне скорей Развеселить воображенье Картиной счастливой любви») воспринимается читателем как окольный путь к

⁶ «Части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого». — Аристотель. Указ. соч., с. 66

⁷ О русской вертериане см.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., Наука, 1981, с. 30—71.

прерванной истории Татьяны: обе линии развиваются параллельно, — тем более важным должно оказаться их пересечение, этого требует элементарная логика причинного сюжетостроения. Таким пересечением должна бы стать смерть Ленского: все затраты на подготовку этой сюжетной катастрофы «окупаются», если она мотивирует новый виток отношений главной любовной пары.

Смерть Ленского — самый поразительный, по отсутствию последствий, эпизод романа. Его кульминационный характер несомненен; однако ни отъезд Онегина, на которого напала «охота к перемене мест», ни замужество Татьяны, ни их новая встреча и новая разлука не мотивированы исходом дуэли. К началу седьмой (предпоследней!) главы читатель вновь перед сюжетной неопределенностью: может произойти что угодно, последующие события не связаны с предыдущими.

То же с «паломничеством» Татьяны в дом Онегина: ее замечательные открытия не влияют на жизнь героев. То же с путешествием Онегина: его перерождение в 8-й главе не обусловлено двухлетним странствием. И то же с последним объяснением Онегина и Татьяны, которое прогнозируется как долгожданное начало нового витка сюжета, а оказывается концом романа⁸. Добавим, что, рисуя развязку, автор пренебрегает многочисленными возможностями мотивировать ее прежними событиями (например, Татьяна могла «в нем ненавидеть Убийцу брата своего» или презирать пародийность его Гарольдова плаща). Причины разлуки героев целиком заключены в новой для читателя ситуации: Татьяна замужем — и никак не выводятся из предшествующего (снова внесистемная мотивировка)⁹.

⁸ Ощущение, что действие еще не началось, но «вот-вот начнется» присутствует вплоть до конца «Онегина»: «Мы не имеем права судить по началу о сюжете дела, хотя с трудом можем представить себе возможность чего-либо стройного, полного и богатого в замысле при таком начале», — писал Киреевский, разумея под *началом* пять, если не шесть, глав «Онегина» (6-я глава вышла в марте, цитируемая статья — в апреле 1828 года). — Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., Искусство, 1979, с. 53.

⁹ Демонстративный отказ от усиления сюжета вообще характерен для Пушкина. «Легко было бы оживить рассказ происшествиями кот<орые> сам. соб. истекали из предметов (..) — всем этим я пренебрег во-первых от лени во-вторых что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда как обе части м.<оего> Пл.<енника> были уже кончены — а съизнова начать не имел я духа» (13, 371—372). Цитируется по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М.; Л., АН СССР, 1937—1949 — с указанием в скобках тома и страницы.

Одно из следствий немотивированных переходов от эпизода к эпизоду — устойчивое впечатление, что та или иная сюжетная ситуация возникла в результате событий, которых, как известно читателю, в романе не было.

Так, 7-я глава заставляет вспомнить фабулу «Бедной Лизы»: «Как тень она без цели бродит, То смотрит в опустелый сад... Нигде, ни в чем ей нет отрад, И облегченья не находит Она подавленным слезам — И сердце рвется пополам...»; «И тайну сердца своего, Заветный клад и слез и счастья, Хранит безмолвно...»; «И в сумрак липовых аллей, Туда, где *он* являлся ей» (курсив Пушкина). Облик героини, брошенной коварным возлюбленным, вполне соответствует прогнозу 3-й главы: «Ты в руки модного тирана Уж отдала судьбу свою. Погибнешь, милая...» и т. п. Если представить читателя, которому после 3-й главы сразу попала в руки 7-я, он и не усомнится, что в пропущенных им главах были свиданья «в сумраке липовых аллей»¹⁰.

Судя по 8-й главе, между Онегиным и Татьяной ранее начинался роман, прерванный несчастливими обстоятельствами или ошибками героев: «Еще одно нас разлучило...», «А счастье было так возможно...», «В вас искру нежности заметя, Я ей поверить не посмел...» и т. д. Онегин даже вспоминает, как Татьяна грустила о нем, «к луне подъяемя томны очи», хотя по сюжету о ее страданиях и снах он ничего не знает. Финальная ситуация представлена как результат некоей «чувствительной» истории, в общих чертах известной по другим романам.

Еще разительнее этот эффект в связи с «романом о Ленском»: описание его могилы (главы 6 и 7) имеет все черты эпилога (временная дистанция, отделяющая его от остальных событий, специфические финальные интонации и мотивы, приход читателя на могилу героя, беглый обзор судеб других персонажей), а именно эпилога «вертеровского» романа о безвременно погибшем юном поэте. Мало того что «эпилог» помещен задолго до кон-

¹⁰ Любопытно отметить, что в виртуальном сюжете «соблазнения» сон Татьяны может рассматриваться как эквивалент рокового события: «Осталася во тьме морозной Младая дева с ним сам-друг; Онегин тихо увлекает Татьяну в угол и слагает Ее на шаткую скамью...» Ю. Н. Чумаков справедливо замечает, что примечание к этим строкам («Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность») акцентирует фривольность эпизода. — См. его статью «Состав художественного текста «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин и его современники. Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 434. Псков, 1970, с. 31.

ца; но ведь и самого романа о Ленском не было! Его легко представить (мотивы традиционны), но невозможно восстановить по тексту: сюжетного материала для него в «Онегине» нет.

Если первые главы романа обещают сюжет, которого не будет, то из последних экстраполируется то, чего не было. Читатель так и не получает в руки ключа к сюжету — мерил, позволяющего отличить сюжетные знаки от плевел; он не может «судить о сюжете дела». Упреки в бездейственности («Что за роман, в котором так мало происшествий?..») вызваны не недостатком событий (их как раз немало), а невозможностью их однозначного осмысления («завязки почти не видно»!).

2

Разорванность сюжетных мотивировок «Евгения Онегина» бывает особенно очевидна, когда по тем или иным причинам требуется его прочтение, основанное на цельном понимании действия.

Такая задача стояла, например, перед П. И. Чайковским; разночтения между созданным им либретто и романом весьма показательны. Прежде всего ему пришлось досочинить ряд эпизодов. Канонический текст оперы начинается сценой в доме Лариных, составляющей по объему четверть всего либретто. В первоначальном варианте сценария третье действие открывается историей замужества Татьяны («Появление генерала. Он влюбляется в Татьяну. Она ему рассказывает свою историю и соглашается выйти за него замуж»¹¹). Иначе выглядел и финал: Татьяна падает на грудь Онегину, входит Гремин и т. д. Кроме того, Чайковский вводит сквозные мотивировки действия (в частности, «жалкий жребий» героя выводится из его дурного характера) и даже пытается связать обе линии действия (во время ссоры Онегина с Ленским, например, в ансамбле звучат реплики Татьяны: «Потрясена я, ум не может Понять Евгения...», «Ах, погибла я...» и т. п., представляющие ее несчастье результатом дуэли). Характерно, что усиление действия пошло именно за счет реализации виртуальных событий и мотивов, то есть отсутствующих в тексте романа, но воспринимаемых читателем как возможные и необходимые, «напрашивающиеся». (Ср.: «Пушкин не-

¹¹ Чайковский П. И. Об опере и балете. М., Музгиз, 1960, с. 53.

которыми намеками и недомолвками как бы дает право закончить сцену в том роде, как я это сделал»¹²).

Стремление увидеть в пушкинском романе причинную логику развития событий и характеров закономерно ведет к выходу за пределы текста в поисках мотивировок, домысливанию обстоятельств и характеристик. Такова трактовка образа Татьяны Достоевским¹³. На подобном приеме часто основано школьное изучение романа («Евгений не подготовлен к настоящему чувству, не умеет предаться ему. Этим объясняется и его трагическое непонимание Татьяны»¹⁴). Крайний случай такого «дополняющего» прочтения — роман Б. Иванова «Даль свободного романа», посвященный судьбам героев и автора «Онегина». В огромном повествовании (более 700 с.) основное место занимают вымышленные писателем события, позволяющие выстроить из материала «Онегина» строго обусловленный причинно (хотя и совершенно произвольный по отношению к пушкинскому тексту) сюжет¹⁵.

То, что интерпретатору «Онегина» приходится, с одной стороны, жертвовать значительной частью сюжетного материала (Чайковский использовал главы 3-ю, начало 4-й, конец 5-й, 6-ю и 8-ю), а с другой — домысливать новые эпизоды и мотивировки, чтобы выстроить цельную событийную цепочку, — обусловлено самой структурой пушкинского романа.

Каждый из виртуальных сюжетов (возьмем для примера сюжет «соблазнения», сюжет «страданий юного Ленского» и сюжет «истории души современного молодого человека») страдает, с точки зрения причинности, двойным пороком. Во-первых, в каждом недостает необходимо важных звеньев: любовная история не складывается из-за отсутствия хоть каких-то отношений между героями, истории «героя времени» недостает мо-

¹² Чайковский П. И. Указ. соч., с. 93.

¹³ Как характерную ее частность можно отметить мотив старости князя Н. Стар и Гремин у Чайковского. Коллизия «старик-муж и молодая жена» настолько привычна, что присутствие ее в «Онегине» кажется читателю очевидным.

¹⁴ Долинина Н. Прочитаем «Онегина» вместе. Л., Дет литература, 1968, с. 65—66.

¹⁵ Мы далеки от того, чтобы отрицать право романиста на подобный прием. В романе Б. Иванова есть несомненные просчеты; но он занимателен, умен, полон тонкой литературной игры и, особенно в 1 части, наблюдений над текстом «Евгения Онегина», точности которых могли бы позавидовать многие исследователи.

тивированных изменений характера, роман о Ленском представлен только своими началом и концом. Во-вторых, ни одна из возможных сюжетных схем не охватывает (не мотивирует) всего материала романа: — обязательно остаются «лишние» эпизоды, характеристики, персонажи, описания. С точки зрения романа о «герое времени» излишни внимание к Ленскому и семейный портрет Лариных, а также большая часть сюжетного материала, относящегося к Татьяне (в этом варианте ее роль чисто страдательная — жертва себялюбия и сухости, а значит, избыточны ее сны, гадания, «паломничество», проезд в Москву и пр.). Зато только в таком видении сюжета мотивирован материал 1-й главы — другие в нем не нуждаются.

Сходным образом только «чувствительный» сюжет (вторжение чужеродной «городской» силы в идиллический мирок) мотивирует материал 2-й главы: зачем «вертеровскому» сюжету портрет покойника Ларина? А из романа Татьяны с Онегиным без ущерба для его сюжета можно убрать всю линию Ленского. Кстати, один из ранних вариантов выглядит именно так: дуэли нет, сразу после объяснения Татьяна уезжает в Москву¹⁶.

3

Отклонения сюжета «Евгения Онегина» от причинной модели, определяющей читательское сюжетное мышление, следующие:

1. Сюжет построен так, что читатель не может отличить сюжетно значимые элементы от побочных и вспомогательных.

2. Сюжетные прогнозы, как правило, не сбываются, причем в момент, когда это становится ясным, автор не предлагает верной мотивировки взамен отвергнутой; сюжетная потенция «несработавшего» элемента не разряжается.

3. Сюжетная потенция композиционно выдвинутых элементов не соответствует их реальному функционированию в сюжете.

4. К концу романа возникает представление о таком развитии предшествующих событий, которого в романе не было.

¹⁶ См.: 6, 356—358, а также комментарии Б. В. Томашевского в кн. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М.; Л., АН СССР, 1950, т. 5, с. 531.

5. Ни одно из возможных осмыслений сюжета не мотивирует всего сюжетного материала; каждое такое осмысление нуждается в дополнительном материале, которого в романе нет.

Таким образом, под фрагментарностью сюжета «Онегина» понимается не отсутствие традиционного финала («Вы говорите мне: он жив и не женат. Итак, еще роман не кончен...» — 3, 396), а сложность сюжета из фрагментов нескольких виртуальных сюжетов, ощущаемых читателем как «напрашивающиеся». Вместо строго детерминированной системы событий — элементы разных систем с вероятностными отношениями между ними. Вывод Полевого: «все это в отрывках, в отдельных стихах, в эпизодах к чему-то, чего нет и не будет», — вполне точен. Сюжет «Онегина» похож на черновик, в котором реальностью является соединение фрагментов, относящихся к разным вариантам замысла, а возможностью — реализация одного из этих вариантов.

Проблема единства «Евгения Онегина» существует постольку, поскольку этот механизм (сложность из фрагментов многих подразумеваемых целых) действует на всех уровнях, ответственных за целостность конструкции романа. Таковы стиль, представляющий собой диалогическое взаимодействие и борьбу элементов равных стилей¹⁷; жанр (одновременное действие различных жанровых установок и, как следствие, эффект «внежанровости» романа¹⁸); характеры героев¹⁹; наконец, композиция: ср. функции отступлений и эквивалентов текста, неоправданные композиционные акценты, «ненаходимость» финала и т. п. Возможно, и проблема состава текста «Онегина» (невозможность для читателя установить, что из известного ему текста составляет собственно роман, а что «резерв текста», варианты и пр.) сознательно поставлена автором, строившим роман как вероятностную структуру.

Оборотная сторона фрагментарности романа — мно-

¹⁷ См. об этом в нашей статье «Особенности стилового диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина». — Болдинские чтения Горький, Волго-Вятское кн. изд.-во, 1979.

¹⁸ См. нашу статью «Идиллические мотивы в «Евгении Онегине». — Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд.-во, 1981.

¹⁹ «Дискретности» персонажей «Онегина» был посвящен доклад А. П. Чудакова на IX Болдинских чтениях (1979). См. также слова Тынянова о герое как собрании разнородных черт, «обведенных кружком имени». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 417.

гоконтекстность: каждый фрагмент предполагает некое целое, из которого он извлечен. Соотнесение этих подразумеваемых целых (в нашем случае — виртуальных сюжетов) обеспечивает вероятностный характер жанровых, стилевых, сюжетных установок.

Решением проблемы единства «Онегина», поставленной уже критикой 1820—30-х гг., может стать определение центростремительных сил, уравновешивающих описанные здесь центробежные.

Н. А. Тархова



Сны и пробуждения в романе «Евгений Онегин»

Заканчивая в сентябре 1830 года, в Болдине, работу над романом «Евгений Онегин», Пушкин в одной из финальных строф так говорит о первоисточках своего романа:

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 не ясно различал. (VI, 190. Курсив наш. — Н. Т.)¹

В этом емком и лаконичном описании «первоначала» романа обращают на себя внимание две особенности, явно между собою связанные: «смутный сон» как характеристика таинственного творческого процесса зарождения романа и выражение «магический кристалл» как указание на способ угадывания его будущих судеб. Но если «гадательность» магического кристалла предопределяет некую важнейшую композиционно-смысловую особенность романа (которая тут же и называется — «свободный роман»), то, очевидно, и «смутный сон» принадлежит к исходным константам произведения, многое в нем определяя. Это мы и попытаемся ниже рассмотреть. Но сначала обратимся к «магическому кристаллу».

Этот образ уже не раз становился предметом истол-

¹ Здесь и далее ссылки на пушкинский текст приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 17-ти т. М.; Л., АН СССР, 1937—1959. Ссылки даются в скобках, римская цифра означает том, арабская — страницу.

кования в литературоведении. Впервые — в 1902 году в статье-реферате М. Дубровиной², дающей обзор по истории «кристалломантии» (гадания с помощью кристаллов). «Магический кристалл» Пушкина автор статьи сочла «самым таинственным из всех известных», а выражение поэта истолковала буквально: он увидел своих героев в «смутном» гипнотическом состоянии при гадании на магическом кристалле.

В «Пушкинологических этюдах» Н. Лернер³ возвратился к этой теме и весьма критически отозвался об истолковании М. Дубровиной. Подробно описав магические кристаллы как широко известные и использовавшиеся в пушкинское время предметы, исследователь дальше наглухо разделил реально-предметный и символический смысл образа, явленного в романе, и тем сильно обеднил его.

Уточняя этюд Н. Лернера, М. Мурьянов⁴ в своей статье описал всевозможные виды магических кристаллов, напомнил о давней традиции гадания с их помощью и, коснувшись литературных описаний этих явлений («Фауст» Гете, «Золотой горшок» Гофмана), связал их с традицией «вещего» сна в мировой литературе.

Как бы ни обстояло дело с реальным гаданием на кристаллах, метафора такого гадания была для Пушкина, по-видимому, абсолютно необходима при изображении зарождения «Евгения Онегина». Это дает возможность комментатору романа сделать вывод о том, что реальный инструмент для гадания о будущем — магический кристалл — Пушкин делает художественным символом своего романа, «вопрошающего о будущем», исследующего движение истории и судьбу поколения. Сам поэт предстает как «пророческий сновидец», а его создание — как духовный инструмент познания времени⁵.

Суммировав все сказанное о магическом кристалле, обратимся к словам Пушкина о «смутном сне». «Феномен сна» в творчестве поэта также не прошел мимо вни-

² Дубровина М. Н. Магический кристалл. — Ежемесячные сочинения, 1904, № 4, с. 419—427.

³ Лернер Н. Пушкинологические этюды. — Звенья, т. V, М.: Л., 1935.

⁴ Мурьянов М. Магический кристалл. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968 Л., 1970.

⁵ Тархов А. Комментарий к роману «Евгений Онегин». — В кн.: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». М., Худ. лит.-ра, 1978; 1981.

мания исследователей; пожалуй, наиболее здесь интересна работа М. О. Гершензона «Сон и явь»⁶. На материале творчества поэта исследователь выявил и классифицировал случаи употребления слов *сон* и *забвение*. Он установил, что слово «забвение» Пушкин наполнил своеобразным содержанием и на протяжении своей жизни употреблял как специальный термин.

Им называлось то состояние души, когда она отрешена от мира, глуха к его проявлениям и полна внутренней жизни свободного творчества. Содержанием такого состояния души (именуемого также словом «сон») могут быть: воспоминания (одно из самых устойчивых и постоянных словоупотреблений), надежды, переживания любви, игра воображения, фантазии, «творческие сны». Все это привело к выводу о том, что есть две жизни души в творчестве Пушкина. Одна дневная, будничная, обусловленная реальностью жизнь, а другая — жизнь самобытная, полная внутренней свободы. И она-то лучше и выше первой, дневной. В этом ученый видел одну из основ пушкинского мировоззрения: с необычайной «конкретностью, почти осязаемо он (Пушкин) ощущал свое духовное бытие, как твердый обрыв среди зыби вод, как замкнутую, самодовлеющую, единственно реальную жизнь своей личности»⁷.

Все сказанное выше позволяет теперь, вновь обратившись к словам Пушкина о «смутном сне», увидеть, что содержание этой метафоры сложно. Она входит как необходимое составляющее в образ «магического кристалла», образуя с ним неразрывную образную пару. Кроме того, «смутный сон» в соответствии с выводом Гершензона, есть особое состояние души, отрешенной от будничных дел и забот и сосредоточенной на себе; есть понятие, характеризующее внутреннюю, независимую от внешнего бытия жизнь человеческой души.

Продолжив наблюдения над текстом романа, приходим к заключению, что образ «смутного сна» в конце восьмой главы есть еще и завершение целой смысловой линии романа, целого ряда понятий, выраженных словами *сон*, *забвенье* и синонимичного им *мечтанье* (очень редко). На протяжении романа эти слова обозначают явления внутренней, душевной жизни героев и автора (и

⁶ Гершензон М. Сон и явь. — В его кн.: Статьи о Пушкине. М., Academia, 1926.

⁷ Гершензон М. Указ. изд., с. 68.

вполне соответствуют аналогичным значениям во всем творчестве Пушкина, выделенным Гершензоном). Но ряд значений, выстраивающийся в романе, образует некое единство, особую сферу, обладает своим развитием, своей логикой, своим особым содержанием и нуждается в осмыслении.

Более 30 раз в романе слова «сон», «забвение» и производные от них встречаются именно в значениях, определяющих внутреннюю жизнь. Частота такого словоупотребления неодинакова по отношению к разным персонажам романа: более половины случаев относится к автору; примерно поровну (5—6 раз) через эти понятия характеризуются главные герои — Онегин и Татьяна (причем для Татьяны такая внутренняя жизнь особенно характерна в начале романа: в III, V и VIII главах проявляется «сон ее души»; «сон» Онегина брезжит однажды в IV главе, а затем возникает в восьмой), дважды — Ленский. О жизни души Ольги Лариной речи нет вовсе.

Но гораздо важнее, чем статистика, указание самого Пушкина на присутствие в романе этой особой темы. В черновиках второй главы сохранилась строфа (XVI), в которой жизнь души обозначена как особая, отличная от всякой другой, сфера человеческой деятельности. Она занимает равное место среди других проявлений человеческой сущности и стоит в ряду с самыми важными проблемами, интересующими героев романа. Вот эта строфа:

В прогулке их уединенной
О чем не заводили спор!
Судьба души — судьба вселенной —
На что не обращали взор!
И предрассудки вековые,
И тайны гроба роковые,
Судьба и жизнь — в свою чреду (Которые в свою чреду)
Все подвергалось их суду (VI, 278)

Здесь среди вопросов, занимающих героев, судьба души занимает особое место, равновеликое человеческой жизни и судьбе. Противостоянием: судьба души — судьба вселенной — Пушкин утверждает самоценность внутренней жизни личности и огромную важность ее.

Таким образом, имея впридачу к текстовому материалу романа и это свидетельство Пушкина, можно говорить о наличии в «Евгении Онегине» особой реальности, не менее существенной, чем реальность историческая, бы-

товая, событийная. Это реальность жизни души героев и автора. И метафора «в смутном сне» не только намекает на нее и приоткрывает над ней завесу, но и задает особое настроение в романе. Жизнь души — это сон посреди будничной, обычной реальности. И употребление этого слова в тексте произведения в огромном большинстве случаев есть знак того, что речь идет о тайных, неведомых другим процессам внутренней жизни.

И кроме того, эта особенность словоупотребления и соотношения понятий в пушкинском романе образует сложную, часто символическую, игру сна и пробуждения.

Обращаясь теперь к конкретному материалу употребления понятия «сон», как прорыв в тайную жизнь души, попробуем проследить, как выстраивается «судьба души» каждого из персонажей, что характеризует каждую из этих линий.

Начнем с автора. Наиболее постоянное в его партии значение слов «сон» и «забвение» — это значение поэтического сна, поэтического вдохновения: это и «забвенье жизни в бурях света», «сон моей души», «странные сны» души, «поэтический сон»⁸ и т. д. Однажды поэт дает как бы картину своей творческой работы, объясняет творческий процесс через понятие «сон»:

Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя
Их образ тайный сохранила,
Их после Муза оживила... (VI, 29)

Состояние поэтического сна присутствует в романе как длительное, постоянное, почти непрерывное, свойственное автору на всем протяжении произведения. Но рассыпаны в тексте намеки и на иные состояния души поэта в разное время его жизни. Так, возникает в восьмой главе мотив юношеских «трепетных снов», правда, тоже оживленных Музой. Иногда автору снятся «сны памяти»: поэзия разбуживает прошлое, и тогда в романе брезжит скрытый биографический мотив, а соединение этих мотивов обнаруживает некий скрытый сюжет, при-

⁸ Ленского, собрата по искусству, Пушкин тоже одарил творческими снами:

Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой... (VI, 133)

Сожалев о жизни юноши, поэт сожалеет о творческом даре, способности творить, «снах души».

открывающийся только в снах автора и намекающий на события пушкинской жизни времен южной ссылки, а скорее, пребывания в Крыму:

Так я, беспечен, воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира (VI, 29)

или:

Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна
И в трепет сердце нам приводит
, Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне... (VI, 140)

Сны автора разделяются, таким образом, на поэтические, творческие сны и сны памяти, обнаруживающие, по-видимому, важные для истории романа биографические детали жизни поэта.

Линия тайной душевной жизни героини связана с ее любовью к Онегину: здесь ее надежды — «В ней сердце, полное мучений, Хранит надежды темный сон»; ее вдохновение — «В забвеньи шепчет наизусть Письмо для милого героя»; ее тайна — «Но Таня, точно как во сне... И тайну сердца своего, Заветный клад и слез и счастья, Хранит безмолвно»...

Героине же отдан в романе вещей, пророческий сон.

Сон Татьяны — самое загадочное место романа, тайна, никем пока не разгаданная. Но он является концентрацией внутренней, душевной жизни героини, центральным моментом в предвидении судеб всех героев.

М. О. Гершензон, исследуя сны у Пушкина, открыл, что поэт «понимал сон, очевидно, как внутреннее видение души». Само видение, «сонный образ», по Гершензону, «есть результат глубоко скрытого мышления... т. е. собирания и согласования тех бессознательных знаний о мире и о себе, которым сон открывает доступ в сознание». «Из... заповедных, тонких знаний, накопленных в опыте, душа созидает сновидения»⁹. Понимание исследователя вполне соответствует высказанной здесь точке зрения, что сон в романе — синоним тайной жизни души; это еще с одной стороны характеризует его центральное место в композиции романа.

Но сон Татьяны еще и гаданье (ведь под подушкой

⁹ Гершензон М. Сны Пушкина. Цит. изд., с. 109.

ее — зеркало, а снится он в святочную ночь), вопрошение о судьбе, потому он и назван «чудным». А пророчество, заключенное в нем, зловеще и непонятно. Он недаром отдан героине — она единственная из персонажей романа внутренне приобщена к вековому опыту народного сознания. Вспомним еще, что Татьяна отмечена в романе тайной связью с луной — мистическим символом (больше десяти раз они — Татьяна и луна — появляются в романе рядом); луна сопутствует героине, все сюжетные события, связанные с любовью Татьяны и Онегина, кроме двух объяснений героев, происходят при сиянии луны; быть может, это еще и знак особой предназначенности героев друг другу¹⁰. В облике героини, в ее склонностях и пристрастиях специально обозначена ориентация на народный опыт:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны (VI, 99).

И уже потому сон не может иначе восприниматься ею, как вещий.

Особая композиционная роль сна Татьяны отмечалась многократно. В сюжетном отношении он — предвидение судьбы всех героев, зловещее предвидение. (И Пушкин это особо отмечает: «Мечтанья страшного значенье...», «Но сон зловещий ей сулит...»). Оно начинается уже в следующей главе гибелью Ленского. Возможно, по первоначальному замыслу (когда роман, как полагают исследователи, должен был состоять из двух частей по шесть глав в каждой) последующие главы должны были быть посвящены осуществлению предвидения сна по отношению к Татьяне и Онегину (вспомним, что предчувствие героини после сна звучит определенно: «Погибну, — Таня говорит, — Но гибель от него любезна»). Изменение замысла романа затемняет сегодня еще больше смысл сна героини, делает его еще более загадочным и таинственным.

Путь героини в романе — от тайного знания, основанного на предчувствии, к реальному пониманию сложно-

¹⁰ У других героев романа свои отношения с Луной, но гораздо более эпизодические: Ленский обратился к ней, когда влюбился в Ольгу («Он роши полюбил густые, уединенье, тишину, И ночь, и звезды, и Луну..»), а Онегин ироничен и презрителен в своем отношении и к Луне, и ко всей сфере явлений, с нею связанных («Эта глупая Луна...»).

сти жизненного существования. Путь Онегина противоположен — от глубокого и раннего опыта реальной жизни к постижению тайной, скрытой жизни души, приобщению ей. Ведет героя по этому пути тоже любовь, недаром первый раз его душа «погрузилась в сон», когда он получил посланье Тани. Когда же приходит срок и герой понимает, что он влюблен, он не только ощущает себя в каком-то «странном сне», но и оказывается способным принять в себя то, что прежде составляло опыт «тайной» жизни Татьяны:

Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья... (VI, 183)

(текстуальное совпадение слов, характеризующих и Онегина, и Татьяну, их особая выделенность в четверостишии, относящемся к герою, замечены Ю. Н. Чумаковым).

То обстоятельство, что Онегин оказывается способным к иной жизни, к этому «тайному» опыту, может быть воспринято как пробуждение его души от суетного и внешнего к внутреннему и глубокому. Как пробуждение его души от мертвенности, равнодушия, холода — к сну:

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон и т. д. (VI, 183)

Сон Онегина — это видения прошлой его жизни: его преступления («недвижим юноша лежит»), его утраты и разочарования; его настоящее — «То сельский дом — и у окна Сидит она... и все она!..». Пушкин открыл даже творческий импульс в душе героя, когда приобщил его к «снам души»:

Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил
Или не сделался поэтом.. (VI, 184)

Сохранившиеся черновики позволяют предположить, что Пушкин собирался воспользоваться образом сна души в ситуации, когда герой, приобщившийся ее тайной жизни, оказывается способным к пророческим видениям собственной своей судьбы:

И как (в потемках) в усыпленье
И чувств, и дум впадает он
И перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон..
Все те же сыплются Виденья
Пред ним упрямой чередой
Он слабой следует душой
За ним(и) с скрежетом мученья
(Отрады нет он)
(Все ставки жизни проиграл) (VI, 519)

А возможно, эта строфа должна была завершать вереницу иллюзорных пробуждений героя, ведь сохранилось же в черновиках: «Раз он проснулся патриотом». И только пройдя через эти иллюзии, герой должен был ощутить безысходность своего положения. Об этом можно только гадать, но знаменательно, что эти поворотные для судьбы Онегина ситуации охарактеризованы через понятия сна души. Материал же романа свидетельствует о том, что герой его пробудился к жизни души, ко сну души (ведь иллюзия сродни сну), что путь Онегина в романе означен так: от холода скепсиса и рассудочности — к снам души.

Пробуждение Татьяны наполнено иным смыслом: ее младенческая, юношеская жизнь была жизнью во сне — в мечтах, в воображении, в гаданиях о будущем. Ее взрослая жизнь — в познании реальности и ее несоответствия юношеским снам. Отсюда леденящее душу спокойствие Татьяны и холодность ее в восьмой главе («Ничто ей душу не смутило», «У, как теперь окружена крещенским холодом она»).

Последняя сцена романа тоже есть своего рода пробуждение героини ко сну души («Я вас люблю, к чему лукавить»), но это пробуждение имеет особый характер. «Сны души» и реальная жизнь разделились в сознании героини, они никогда уже не совпадут. Пробуждение души Татьяны совместимо с твердым знанием, что жизнь — не сон. Она трезво все понимает, осознает свое положение («Я другому отдана»), а сном остается только сожаление («А счастье было так возможно»). Заметим, что именно героиню Пушкин наделяет близким своему собственному пониманием разделенности реального человеческого бытия и «снов души» — тайной ее жизни.

И, наконец, автор. В свете всего сказанного весь роман может быть воспринят как сон его души, его воображения, длившийся почти десять лет. Окончание романа — пробуждение от этого сна, расставание души с ним, с собственным вымыслом. Возможно, потому такая

щемящая грусть звучит в стихотворении «Труд», написанном в Болдине по окончании работы над последними главами.

Расставаясь с романом окончательно в 1833 году (при подготовке второго издания), Пушкин в «Странствиях Онегина» простился с ним на прежнем языке:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал. (VI, 200)

И в этом одновременно присутствует ощущение единства произведения, писавшегося столько лет, единство его образного строя и, с другой стороны, понимание движения жизни, смены времен, смены замыслов и жизненных программ.

Ю. Н. Чумаков назвал «Онегина» романом «открытых и непредвиденных возможностей»¹¹. Здесь предлагается одна из таких возможностей — открыть роман в область тайной жизни человеческой души, самую независимую, свободную и творческую, но и самую трудновыразимую, недаром Пушкин придумал для нее такой зыбкий термин — «смутный сон». «Магический кристалл» оказывается в этой связи не только символическим образом, чудесно преобразующим замысел в новую романную реальность, но и высвечивающим в этой реальности жизнь души создателя романа и его героев.

¹¹ Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970, с. 26.



«Евгений Онегин» как исторический роман

В разное время Пушкин по-разному называл «Евгения Онегина»: «роман в стихах», «свободный роман», «большое стихотворение», «собрание пестрых глав», «рассказ несвязный». Все это хорошо известные формулы. В их ряду есть, однако, определение, уступающее остальным в изученности, но не в важности — строфа IV главы шестой начинается восклицанием:

Вперед, вперед, моя история! (VI, 118)¹

Итак, сам автор считает свое произведение «историей», и его мнение, высказанное в момент преддуэльного обострения сюжета, естественно входит в круг наших представлений. Называя «Евгения Онегина» историей, Пушкин, конечно, имеет в виду не только простое движение фабулы, но и нечто более высокое и сложное. «Энциклопедия русской жизни» по необходимости должна быть и исторической энциклопедией — иначе она неполна. Проблема, таким образом, не в существовании онегинского историзма, а в его характере, в его специфических особенностях.

Современный Пушкину читатель мог заметить крайнюю бедность романа историческими фактами. Вплоть до середины седьмой песни, когда, наконец, слышатся мотивы грозного восьмьсот двенадцатого года, повествование почти не упоминает крупных, общеизвестных событий. Исторический климат «Онегина», конечно же, не определяется разрозненными ретроспективными деталя-

¹ Здесь и далее в скобках приводятся ссылки на том и страницу издания: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 17-ти т. М.; Л., АН СССР, 1937—1959.

ми вроде «модных и старинных зал» (которые для героя, кстати сказать, равны), «очаковой медали» или «племен минувших договоров». Историческое в «Онегине» и масштабнее, и тоньше.

По-видимому, замечание Пушкина о том, что время в романе расчислено по календарю (VI, 193), либо относится только к фабуле, либо может быть истолковано чисто философски: смена времен года как образ замкнутого жизненного цикла. Если бы мы попытались этим календарем исчерпать исторический потенциал романа, то он сузился бы до шести-семи лет, где-то между 1819 и 1825 годами. Подобное сужение вряд ли плодотворно.

Прошлое в «Онегине» не подчинено простой календарной хронологии. Оно скорее напоминает мощные выходы геологических напластований; их мгновенный срез дает понятие о тектонике культурных слоев — по ним можно прочесть, как веками складывалась та социальная и нравственная почва, по которой ступают автор и его герои. В романе давно замечено органическое сосуществование всех образов исторического быта, известных к началу XIX столетия. Онегинский берег в Петербурге отсчитывает те же часы и дни, в кои Татьяна верит преданьям простонародной старины; дева прядет при лучине в тот самый миг, когда негоциантка молодая слушает Россини в темноте театральной ложи; а поклонник Канта спокойно просиживает вечер у самовара.

Прошлое, застигнутое в современности, в полный голос звучит во многих онегинских строфах. Ночная беседа Татьяны с няней, например, есть диалог двух исторических эпох, и Пушкин отлично сознает это. В другом месте он прямо замечает, что алеуту никак не растолковать смысл дуэли двух офицеров (XI, 97); тут ясная аналогия с Савельичем из «Капитанской дочки», совершенно по-алеутски не одобряющим рыцарских поединков. Понимание древнейших воззрений и форм поведения в современном мире есть вообще характернейший признак пушкинского творчества. Способом, подобным тому, каким Льюис Морган изучал быт индейцев, можно было бы при желании по одному только «Евгению Онегину» реконструировать весь тысячелетний путь России от патриархального язычества до нового времени.

Но бытописание земли, или, говоря по-современному, этнографизм, — далеко не единственный способ освоения истории в пушкинском романе.

Основное действие, определяемое жизненными путя-

ми Онегина и Татьяны, развивается как бы на неподвижном историческом фоне. Пушкин как образованный современник своих героев, конечно, знает и понимает крупные происшествия конца десятых — начала двадцатых годов — вроде бунта семеновцев или испанской революции. Но мотивы «голода, войны или подобной новизны» (VI, 204) в протяжении восьми глав не имеют никакого видимого влияния на судьбы и поступки героев. Историческое время идет, но ход его для России такой медленный, что им в романе можно пренебречь — Пушкин так и делает. Тут подход автора к русской действительности в точности соответствует ее особенностям.

Пушкин ощущает великую несобытийность отечественной жизни. Познакомившись, например, с записками австрийского путешественника XVII века, он не забывает отметить: «Ничто так не похоже на русскую деревню в 1662 году, как русская деревня в 1833 году. Изба, мельница, забор, даже эта елка — это печальное тавро северной природы... Ничто снаружи не изменилось» (XI, 230). Все описания деревенской России в «Онегине» родственны этому.

Шаг русской истории шире, масштабнее судьбы отдельного человека, чья жизнь могла и не прийтись на «минуты роковые» крупных сломов и революционных перемен. Таков Онегин; во всяком случае таков известный нам додекабрьский Онегин. Татьяна, Ольга, Ленский — все они принадлежат бытописанию русской земли, но все тоже существуют как бы «мимо» текущих исторических происшествий. И здесь не случайность, а важная особенность произведения или, если угодно, авторской установки.

Проверим себя. За долгие годы, пока создавался роман, перо Пушкина на страницах «Онегина» не раз наталкивалось на злободневные реалии крупного исторического свойства. Но за редчайшими исключениями мы не находим их в окончательном тексте восьми основных глав — все это оставалось в черновых вариантах или перетекало в лирику, сопутствующую роману. Вот несколько примеров — общеизвестных, но с этой стороны недостаточно осмысленных.

Хрестоматийная строка «Хранить молчанье в важном споре» из строфы V первой главы в черновом наброске отсутствовала; зато содержание этого «спора» раскрыто автором с абсолютной исторической кожкретностью:

...о Манюэле,
О карбонарах, о Парни,
Об генерале Жомини (VI, 217)

Ни французский политик Жак-Антуан Манюэль (1775—1827), ни швейцарец на русской службе Генрих Жомини (1779—1869) в окончательный текст не попадают. Умалчивает беловая V строфа и о движении итальянских карбонариев, сильно занимавшем сознание Пушкина и современное ему общество. Всего этого ни в первой, ни в семи последующих главах романа нет и не будет. Понятно, что черновая строфа проясняет для комментатора² характер салонных споров вокруг героя, но к читателю она не обращена. Читатель-современник либо сам знает обычное содержание бесед в салонах, либо упомянутые имена ему все равно ничего не скажут. Таким образом, исторически-конкретное при переходе от черновика к беловику как бы испаряется, переходит на степень обобщения, при которой отдельные лица и события становятся неразличимы.

Подобные переходы в «Онегине» не редкость.

Строки из IV строфы второй главы: «В своей глуши мудрец пустынный / Ярем он барщины старинной/ Оброком легким заменил...» (VI, 32) звучали в черновиках существенно иначе:

Свободы /сеятель пустынный/

И далее:

Ярмо боярщины старинной... (VI, 265)

В такой редакции стихи не только вступали в сложные отношения с цензурным уставом, но и (что для нас важнее) выбивались из ткани романа своей прямой причастностью к «истории современности», то есть своею публицистичностью³. Почему из основного текста ушли «свободы сеятель» и «ярмо боярщины»? «...Вероятно, из-за неуместности явной переклички со стихотворением «Свободы сеятель пустынный», которое выделилось из черновиков этой же второй главы», — замечает современный исследователь⁴. Значит, строки родились как оне-

² Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителей. Л., Просвещение, 1980, с. 128.

³ Это соображение, конечно, не распространяется на публицистику в области литературы и искусства; ее в романе, как известно, очень много.

⁴ Тархов А. Е. См.: Пушкин А. С. «Евгений Онегин». Роман в стихах. М., Художественная литература, 1980, с. 223—224.

гинские, но не ужились в романе, ибо он замешан на других исторических дрожжах: причина, быть может, не единственная, но важная несомненно.

Таким же образом в подпочву «Онегина» ушел отрывок «В сраженьи /смелым/ быть похвально», традиционно относимый по смыслу к XXXIV строфе песни шестой. Мы не знаем (и, вероятно, не узнаем никогда) всех мотивов, по которым две строфы оказались за пределами основного текста, но интересующий нас признак наличен — злободневная конкретность исторического фона:

О, страх! о горькое мгновенье/
О Ст/роганов/ когда твой сын
Упал, сражен, и ты один,
/Забыл ты/ /Славу/ /и/ сраженье (VI, 412)

Тынянов догадался, что речь здесь идет о П. А. Строганове, чей сын погиб зимой 1814 года; узнав об этом в разгар битвы при Кране, Строганов-отец сложил с себя командование дивизией⁵. Если гибель Строганова-сына действительно предполагалась автором как параллель или как антитеза гибели Ленского, то неосуществленность этого сравнения в окончательном тексте говорит за себя сама: что-то удержало Пушкина от введения в шестую главу черт реального исторического события.

По-видимому, точно так же Пушкин отказывается в восьмой песне от строфы, в которой Онегин и Татьяна встречаются на балу, почтенном присутствием высочайших особ (VI, 637) — Александра I и великой княгини Александры Федоровны, будущей императрицы. А «Екатерининск/кий/ серж/ант/» (VI, 293) из черновика переходит во вторую главу как «Игрок и гвардии сержант» (VI, 45) — снова частно-историческое уступает обобщенной формуле. Неподвижность, неизменность русской жизни видны в большом и малом: неважно, какие именно государи и государыни присутствуют на балу; а игроком мог быть равно и елизаветинский, и екатерининский, и павловский гвардеец.

Таким образом, роман как бы открыт конкретному историческому движению, но эта открытость почти на всем его протяжении остается нереализованной. Исторический потенциал «Онегина» переходит в кинематику главным образом за пределами основной фабулы — в примечаниях, в «Отрывках из путешествия Онегина» и

⁵ Тархов А. Е. Указ. соч., с. 267—268.

особенно в десятой главе, где романное повествование обретает вид исторической хроники. Здесь, наконец, проявляется способ обращения к прошлому, которого автор тщательно избегал в предыдущих песнях. Выведение хроники и исторических подробностей за рамки фабульного единства «Онегина» убеждает в том, что роман к своему финалу изменяется, переламывается. И одним из главных показателей этого перелома служит другой историзм, другой подход к конкретно-историческим событиям.

Проверим себя еще раз.

По мере того как к концу романа прорывается, наконец, движение исторического фона, дотоле почти неподвижного, отходят на второй план фабульные связи и даже герои. Сам главный герой, Онегин, исчезает где-то на половине отрывков из своего путешествия и совсем не появляется в десятой главе. С некоторой долей допущения можно сказать, что на восьмой главе кончается один исторический роман, а дальше начинается другой исторический роман, связанный с первым, но существенно от него отличный. В конкретной событийности этого другого романа не видятся ли уже черты, которые будут отличать и «Медный всадник», и «Капитанскую дочку», и «Историю Петра»?

Это, однако, другая тема. Потому вернемся сейчас к законченному онегинскому восьмиглавью.

Итак, исторический фон восьми песен, по-видимому, нейтрален: административный произвол, голод, война или «подобная новизна» не вмешиваются в ход повествования. Но это и делает роман тем, что он есть: гениально *полным проявлением свободной воли героев*. Ход мировых событий как бы вынесен за скобки, а внутри этих скобок возникает неискаженная логика человеческого поведения. Всеобъемлющая формула «свободный роман», по-видимому, включает в себя и эту свободу — свободу от приземленно-буквальной исторической событийности.

Движение онегинской фабулы надо прежде всего понимать как *естественное* движение. Его исходная точка — смерть дяди — продолжается линией, в которой сплетены самые первозданные силы и проявления бытия: дружба, любовь счастливая и любовь несчастная, ревность, раскаяние, надежда, сожаление...

Общечеловеческое в «Онегине» столь очевидно, что ни в доказательствах, ни даже в обсуждении здесь не нуждается. По-ахматовски понимаемая «Онегица воз-

душная громада / Как облако»⁶ стоит над временем, над средой; хочется сказать — над историей.

Но нет. Пути, по которым следуют в романе Онегин и его окружение, суть все-таки и пути исторические. И критерии, по которым автор судит своих героев, суть критерии исторические. Только это особый, присущий Пушкину историзм. Корни его надо, по-видимому, искать в умственной жизни «века просвещения», основанной на органических социальных теориях, на понятиях свободы и естественного права.

Французская Энциклопедия щедро черпала из прошлого; оно служило в сочинениях энциклопедистов и для доказательства исторической невозможности существования современного им растленного общества, и как нравственный урок монархам и вельможам.

Здесь не место для широкого сопоставления исторических позиций французских просветителей с родственными им взглядами Пушкина — тем более, что такие сопоставления не раз делались. Нас будет интересовать только одно убеждение энциклопедистов, важное для понимания пушкинского романа. А именно: единые законы естества одинаково действуют и в жизни частного человека, и в деяниях исторической личности — будь то король, министр, папа и т. д. А значит, и судить о частном человеке и об исторической личности надо на основе одних и тех же критериев⁷.

Хорошим примером таких взглядов — и примером несомненно известным Пушкину — может служить статья Д. Дидро «Политическая власть» из первого тома Энциклопедии (1751). Она начинается с дефиниции, отнюдь не безразличной к ткани свободного романа: «Свобода — это дар небес, и каждый индивид имеет право пользоваться ею, как только начинает пользоваться разумом. Если природа установила какую-то власть, то лишь родительскую, притом она имеет свои границы и в естественном состоянии прекращается, как только дети начинают руководить собой»⁸.

Далее Дидро выводит из этого определения важные суждения о том, как соотносятся власть и частный чело-

⁶ Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Л., Советский писатель, 1977, с. 227.

⁷ Этот мотив есть и у Шекспира; например, апофеоз «Укрощения строптивой»; «Как подданный обязан государю, Так женщина — супругу своему» (перевод П. Мелковой). Указано Л. И. Вольперт.

⁸ Дидро Д. Политическая власть. — В кн.: История в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. Л., Наука, 1978, с. 88—89.

век; оказывается, монархи, будучи главами государства, «тем не менее остаются его членами» — приблизительно так, как глава семьи является и членом семьи. Но если естественный закон требует границ власти отца над взрослым сыном, то так же необходимы границы власти монарха над разумным подданным. Великий французский просветитель обращается к идеализированному примеру короля Генриха IV, чей образ главы и одновременно члена семьи-страны строится не только по канонам научно-исторического повествования, но, конечно же, по художественным принципам. Так, в эпизоде принятия Нантского эдикта, коим во Франции была провозглашена веротерпимость, король встречает депутатов парламента со словами: «Вы видите меня в моем кабинете, и я говорю с вами не в королевской одежде... а как отец семейства, одетый в камзол, как для дружеского разговора с детьми»⁹.

Возможность облечь государственную историю в одежды, принятые в семейной или частной жизни, бесспорно, осознавалась и французскими энциклопедистами, и вслед за ними Пушкиным. Эта возможность, выведенная из естественных законов, потенциально несла в себе и обратный ход: разыграть высокую драму в кругу частных лиц и выстроить ее как аналог исторического действия. Именно таким ходом можно попытаться объяснить историческое в «Онегине».

В самом деле: внимательно читая его строфы глазами историка, не трудно убедиться, что действие и характеры романа близко родственны историческим. Тут те самые «странные сближения» (XI, 188), которые в одном случае дают шутку с серьезным привкусом («Граф Нулин»), а в другом — вполне серьезную драму, несколько пародирующую всемирную историю («Евгений Онегин»). Сближение коллизий и характеров «Онегина» с теми, что остаются в летописании народов, мощно поступает на протяжении восьми глав.

Разбор всего романа с этой точки зрения занял бы, конечно, слишком много страниц, поэтому в рамках сообщения мы должны будем ограничить себя обращением к некоторым только строфам второй главы — она выбрана как самая «деревенская», самая удаленная, казалось бы, от хода мировой истории.

⁹ Дидро Д. Указ. соч., с. 91, 93. В этом месте Дидро опирается на мемуары М. Сюлли, государственного деятеля Франции XVI—XVII вв.

Случайная дружба и случайная вражда двух соседей-помещиков, разочарованного и восторженного, есть явление глубоко уездное. Увидеть здесь аналогию мировой ситуации было бы так же трудно, как пародирование истории в «Графе Нулине», если бы не пушкинская саморасшифровка. Представим себе, что вместо строфы XIV Пушкин по причинам важным для него, а не для публики, выставляет только цифру. Тогда поверхностное чтение так и остается на уездном уровне. Но — счастливое обстоятельство — Пушкин вносит строфу в основной текст, а в ней ключ, в ней важнейшая историческая аналогия:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно... (VI, 37)

Провинциальный случай, оказывается, той же природы, что и события, потрясшие Европу. По лучшим образцам Просвещения, единые естественные законы господствуют и на исторической поверхности, где в битвах проявляются эгоизм и честолюбие Бонапарта, и за сельской мельницей, где гордец утверждает над ближним свое превосходство, быть может, мнимое (VI, 662). Тем самым наполеоновская тема («все глядим») подспудно пронизывает роман.

Не менее ясный случай родственного сближения частного и державного дают XXXI—XXXII строфы. В них — судьба старушки Лариной, которая в деревне «рвалась и плакала сначала», а потом примирилась; ее жизнь подытожена стихотворным переложением шатобриановой формулы о привычке:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастью она (VI, 45).

Следующая строфа выясняет смысл замены счастьем: жена «открыла тайну, как супругом /Самодержавно управлять». В этом «самодержавно», конечно, привкус иронии. Но тем не менее слово сказано. Поместье понимается как государство, и в его династической истории отмечено фактическое правление женщины, государыни. Постулат о привычке потом найдет у Пушкина продолжение в «Борисе Годунове». Умиравший Борис будет внушать своему наследнику Феодору:

Не изменяй теченья дел. Привычка —
Душа держав... (VII, 90)

Органические представления века здесь несомненны: «душа держав» и скромная душа старушки Лариной оказываются сходны, основаны на неизменяемой привычке. Общество понимается как организм, подобный человеческому, а человек как часть общества, повторяющая целое. Маленькая помещица тоже, как «все», глядит «в Наполеоны», но по-своему, патриархально.

Попутно можно заметить, что из этого обобщенного «все» Пушкин исключает только Татьяну, не наделяя ее державными притязаниями; она кажется чужой в своей семье, а значит, и в своей среде. Любопытно следить, как государственно-правовые и сословные понятия обнимают собой все, включая детскую:

Охоты властвовать примета,
С послушной куклою дитя
Приготовляется шутя
К приличию — закону света,
И важно повторяет ей
Уроки маменьки своей (VI, 43).

Татьяна, с детства не игравшая в куклы, не приготовлена властвовать ни другими, ни собою, что с позиций Онегина одно и то же. Его «учитесь властвовать собою» (VI, 79) — целая философия, которую Татьяна принять не может. Хотя впоследствии она поймет игру Онегина с «куклою чугуной» (VI, 147), то есть те же наполеоновские устремления своего кумира.

Так обстоит дело, когда Пушкин дает понять — прямо или намеком — общность малого, бытового мира и мира большой истории. Но делает он это далеко не всегда: чаще всего такие соответствия живут в невидимой подпочве романа, однако они-то и создают у читателя острое ощущение конкретной исторической ткани даже там, где повествование, кажется, не поднимается над бытом. Когда Онегин заменяет барщину легким оброком, то нужно видеть, как «Зато в углу своем надулся, / Увидя в этом страшный вред, / Его расчетливый сосед» (VI, 32—33). Конечно, тут уездные дрязги. Но не только они. Ничто не мешает понять пушкинское описание в ином, обобщенном плане: если поместье повторяет собой целое государство, то и дрязги помещиков должны подходить на международные отношения.

Помня некоторую пародийность исторического повествования в «Онегине», можно даже в формуле «все дружбу прекратили с ним» (VI, 33) увидеть отдаленное сходство с континентальной блокадой; общение англизи-

рованного Онегина («дэнди лондонского») с «надутым соседом», недалеко ушедшим от древнего боярства, и не могло быть иным.

Таким образом, исторический «анекдот» разыгран на неисторических личностях, но полностью сохраняет все признаки исторической канвы. Осознавая «Онегина» как «историю», можно в заключение наметить и еще одну его особенность. Давно замечен вероятностный характер этого произведения. Например, Онегина, как известно, при других поворотах ждала судьба военного героя или декабриста; Ленский в ином случае становился известным поэтом, гордостью нации.

Другими словами, с самого начала романа была вероятность, что его герои воспарят над безвестностью, станут во главе политической и умственной жизни России. Что же тогда? Были у Пушкина исторические критерии для суда над персонажами? Несомненно были. Недаром же Пушкин, завершая восьмиглавье, поминает в черновике наряду с Державиным и Николая Михайловича Карамзина:

...И быта русского хранитель,
Скрижаль оставя, нам внимал
И Музу робкую ласкал (VI, 621).

Этический подход к исторической личности, привнесенный в русскую историографию Карамзиным на смену провиденциализму летописей, можно выявить и в нравственном потенциале «Онегина». Тема эта сложна и, кажется, совершенно не исследована, в ее разработке плодотворной параллелью свободному роману должны стать не только тома «История государства Российского», не только «Записка о древней и новой России», но и «Борис Годунов», «Полтава», «История Пугачева» и другие высокие приобщения Пушкина к прошлому России.

Александр Блок называл искусство напоминанием. Но искусство пушкинского «Евгения Онегина» не простое напоминание. В нем огущается опыт веков, звучит голос многих времен и народов.



Эпиграф к восьмой главе «Евгения Онегина»

В последние годы возрос исследовательский интерес к пушкинским эпиграфам. Наряду с методологически ценными соображениями С. Г. Бочарова, высказанными им в книге «Поэтика Пушкина»¹, появились специальные работы, посвященные эпиграфам отдельных произведений. Их авторы демонстрируют различный подход к проблеме: одни делают акцент на роли эпиграфа в уяснении отношения текста к источнику², другие рассматривают эпиграф в свете проблемы автора³; активизируются и разыскания источников эпиграфов⁴. Часть этих работ связана с «Евгением Онегиным». Так, С. М. Громбах пишет об обобщающем значении эпиграфа ко всему роману. Однако и эпиграфы отдельных глав могут широко резонировать в произведении. В данной статье мы попытаемся выяснить связь эпиграфа восьмой главы с текстом как самой главы, так и романа в целом, а также рассмотреть этот эпиграф на фоне литературной традиции.

¹ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., Наука, 1974, с. 184—185.

² Алексеев М. П. Эпиграф из Э. Берка в «Евгении Онегине». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., Наука, 1977, с. 98—109; Шарыпкин Д. М. Вокруг «Пиковой дамы». 2. Эпиграф к главе V. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., Наука, 1974, с. 131—138; Кулагин А. Эпиграф в поэме А. С. Пушкина «Полтава». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1979, с. 110—112.

³ Громбах С. М. Об эпиграфе к «Евгению Онегину». — Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка, 1969, т. XXVIII, вып. 3, с. 211—219; Макогоненко Г. П. Повествователь и автор в «Пиковой даме» А. С. Пушкина (о роли эпиграфов в повести) — *Slavia orientalis*, 1980, № 3, с. 359—365.

⁴ Зубков Н. Н. О возможных источниках эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., Наука, 1981, с. 109—112.

Эпиграф взят из стихотворения Байрона «Fare thee well» (1816): «Fare thee well, and if for ever Still for ever fare thee well» («Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай»). Пушкин, видимо, записал стихи Байрона по памяти, ибо в оригинале иная пунктуация: «Fare thee well! and if for ever, Still for ever, fare thee well...»⁵.

Н. Л. Бродский указывал, что этот эпиграф «может быть понят трояко. Поэт говорит «прости» Онегину и Татьяне; Татьяна посылает прощальный привет Онегину (продолжение в стихотворении Байрона: «даже если ты не простишь меня, мое сердце не будет восставать против тебя»); Онегин этими словами шлет последний привет любимой»⁶. Н. Л. Бродскому возразил в рецензии на его книгу А. Иваненко, заметивший, что слова о прощании навсегда не могут относиться «к авторскому прощанию» с героями⁷. (Хотя в строфе XLVIII читаем: «И здесь героя моего... Читатель, мы теперь оставим, Надолго... навсегда»). И Ю. М. Лотману «вопрос в трактовке Бродского представляется излишне усложненным»⁸. Стремление отказаться от буквального понимания вполне оправдано. И все же, обратившись к самой структуре эпиграфа, отметим ниже параллелизм развития мотива прощания в строках Байрона и в ситуациях романа, тем более что эпиграф «тесно связан именно с этой главой, с ее последними строками...»⁹.

Но прежде уместно процитировать еще двух авторов. Н. Я. Дьяконова пишет о стихотворении Байрона: «Особую роль играет непереводимое двойное значение «Fare thee well»*. Благодаря вставке «thee» (тебе) в обычное «Farewell» (прощай) раскрывается второй, в обыденной речи не воспринимаемый смысл: «да будет тебе хорошо». Тем самым прощание есть одновременно прощение и великодушное пожелание добра той, которая нанесла поэту тяжелый удар»¹⁰.

В комментарии А. Тархова к роману эпиграф дан в

⁵ The Works of Lord Byron. Poetry. London, 1900. Vol. III, p. 537.

⁶ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина 4-е изд., М., Учпедгиз, 1957, с. 290.

⁷ См.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 6. М.; Л., АН СССР, 1941, с. 526.

⁸ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., Просвещение, 1980, с. 335.

⁹ Громбах С. М. Указ. соч., с. 219.

¹⁰ Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. М., Наука, 1975, с. 123—124.

переводе И. И. Козлова (правда, переводчик не называется):

«Прости! — и если так судьбою
Нам суждено — навек прости!

Хотя русское «прости» не передает байроновского смысла «Fare thee well», но в контексте восьмой главы... этот перевод предпочтительнее, чем «прощай», ибо переключается в ней и с пушкинским «прости»¹¹. Заметим попутно, что, хотя русское «И если так судьбою Нам суждено...» тоже не эквивалентно английскому «and if for ever, Still for ever», оно близко пушкинскому роману, где звучит тема судьбы, рока.

Слова «...and if for ever, Still for ever» *практически* ничего не меняют — прощание происходит. Мотив тем не менее варьируется. В душе лирического героя как будто живет слабая надежда, что это прощание — не навсегда. Отсюда — ход в сторону: «...if for ever...» («...если навсегда...») (выделено нами. — А. К.). Поэтическая мысль вращается вокруг словосочетания «fare thee well», и в конце концов оно произносится вновь: расставание неизбежно.

В прощальном монологе Татьяны тоже звучит вариативный мотив. Мысль Татьяны как бы уходит в сторону, обращаясь к возможному, но не происшедшему: «А счастье было так возможно, Так близко!.. Но судьба моя Уж решена»; «Я вас люблю (к чему лукавить?), Но я другому отдана...» (выделено нами. — А. К.). Перед нами та же ситуация, что и в эпитафии: поэтическая мысль допускает внутреннее противоречие. Этот промежуточный мотив и обуславливает психологизм ситуации, делает ее неоднозначной.

Любопытно в этом отношении и прощание автора с читателем (строфа XLIX): «Прости», — и далее следует отступление («Чего бы ты за мной Здесь ни искал... и т. д.). Лишь в последней строфе автор, как бы «опомнившись», снова заявляет: «Засим расстанемся, прости!». Вновь допускается «ход в сторону», а затем происходит возвращение к центральной мысли. Более того, хотя читателю уже определенно сказано «прости», прощание с ним как таковое не происходит. Далее следует прощание с героями и романом, для читателя как будто не предназначенное: с ним автор уже расстался. Однако читатель

¹¹ Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., Худож. лит., 1978, с. 278.

знакомится и с этими строками, чем создается знакомый нам эффект вариативности мотива прощания, допущения «ходов в сторону». Все это близко поэтической формуле Байрона.

Положение восьмой главы в романе придает ее эпиграфу особое значение — значение некоей обобщающей формулы, вытекающей из содержания *всего* произведения. Действительно, смысл эпиграфа раскрывается полностью в том случае, если мы рассмотрим его в контексте не одной главы, а целого произведения. Уже в авторском «прощании» с первой главой обращают на себя внимание строки «Противоречий очень много, Но их исправить не хочу...». Звучит промежуточный мотив, отступающий перед «но». Насквозь вариативны письмо Татьяны, монолог Онегина (герой, например, говорит: «Я верно б вас одну избрал... Но я не создан для блаженства...»). Перед дуэлью Онегин

... должен был обезоружить
Младое сердце. «Но теперь
Уж поздно...»
Не разойтись ль полюбовно?..
Но дико светская вражда
Бойтся ложного стыда..
Онегин к юноше спешит,
Глядит, зовет его... напрасно...¹²

Вариацию такого типа представляют собой строфы XXXVII—XXXIX главы шестой, где речь идет о возможной судьбе Ленского, и вывод: «Но что бы ни было, читатель, Увы, любовник молодой... Убит...» Характерен и финал этой главы — прощание автора с юностью: «Но так и быть: простимся дружно...».

Во всех указанных случаях вариативный мотив условен и указывает лишь на возможное, не сбывающееся (зачастую и не могущее сбыться)¹³, и этим они близки строкам Байрона. Эпиграф восьмой главы может рассматриваться в таком свете как сквозная для романа поэтическая формула, созвучная целому ряду его «веховых» ситуаций, благодаря своей вариативности воплотившая тонкую диалектику человеческих отношений и чувств. Он подводит черту всем предыдущим прощаниям и готовит читателя к «прощаниям» окончательным, кон-

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. I—XVII. М.; Л., АН СССР, 1937—1959. Т. VI, с. 122, 129, 130.

¹³ «Возможность» в романе Пушкина является также особой реальностью, наряду с той реальностью, которая осуществляется. (Бочаров С. Г. Указ. соч., с. 59).

центрируя его внимание на теме прощания как сквозной темы романа¹⁴.

Если же говорить о «прощаниях» с точки зрения структуры текста, то здесь не происходит расслоения речевых зон, характерного для «Онегина» вообще¹⁵. Напротив, «варианты» не выходят за рамки определенной речевой зоны, а создают «внутренний диалог», варьируют ход мысли автора или героев, будучи одним из проявлений пушкинского психологизма.

Варирующаяся тема прощания встречается у Пушкина не только в романе, но и в лирике, в частности в стихотворении «Я вас любил...» (1829): «...любовь еще, *быть может*, В душе моей угасла не совсем; Но пусть она вас больше не тревожит...» (выделено нами. — А. К.). Звучит здесь и замеченное Н. Я. Дьяконовой у Байрона «великодушное пожелание добра»: «Как дай вам бог любимой быть другим». Мотив устойчив в сознании поэта на рубеже 20—30-х годов¹⁶.

Любопытно, что и в более раннем «Сожженном письме» (1825) этот мотив тоже есть. Говоря о «душевной борьбе героя», В. В. Виноградов выделил «несколько актов» процесса сожжения письма «в лирическом изображении»¹⁷. Н. Н. Петрунина, указывая на связь стихотворения с элегией К. Маро, замечает: «Поэтическая находка Маро, которую в свое время подчеркнул Лагарп (в книге «Лицей», изучавшейся Пушкиным. — А. К.), заключалась в изображении колебаний как особого, дрящегося во времени психологического состояния. У русского поэта этот момент нерешительности стал лишь

¹⁴ «Прощание в свой «полдень» с молодостью — лейтмотив романа», — указывает Г. В. Краснов в статье «Эпилог в сюжете русского романа». — В кн.: Вопросы сюжета и композиции. Межвуз. сборник. Горький, 1978, с. 63.

¹⁵ Подробный анализ проблемы «чужого слова» в романе см.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975, с. 33—42.

¹⁶ Это может быть косвенно связано с обстоятельствами личной жизни Пушкина — его неудачным сватовством к А. А. Олениной (к ней, по свидетельству С. Д. Полторацкого, обращено стихотворение. — См.: Крамер В. В. С. Д. Полторацкий в борьбе за наследие Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. М., Наука, 1970, с. 60). Вероятно, Пушкин «жизненной трагедией Байрона» не только «оттеняет трагичность судьбы Онегина и Татьяны» (Гиллельсон М. И. Примечания. — В кн.: Пушкин А. С. Избр. произведения. Л., Лениздат, 1973, с. 728), но и говорит о собственной судьбе.

¹⁷ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., ГИХЛ, 1941, с. 84.

отправной точкой сюжетного движения»¹⁸. Таким образом, вариативность темы прощания в романе, и в частности в его восьмой главе, была подготовлена как европейской литературной традицией, так и опытом поэта.

Вернемся к эпиграфу. Его своеобразие нагляднее проявляется на фоне литературной традиции первой трети XIX века, когда «эпиграфы были в моде... под влиянием манеры... Вальтера Скотта»¹⁹. В пушкиноведении на это уже указывалось применительно к прозе²⁰. Однако в отношении поэзии должны быть выработаны, по-видимому, несколько иные критерии анализа. Обратимся к Байрону. В его эпиграфах, как правило, присутствует сам автор («Гяур», «Ирландская аватара», «Пророчество Данте»). В ряде случаев текст предваряется указанием на место и время написания — тоже своего рода эпиграфом, например: «Миссолонги, 29 января 1824 г.» («В день моего тридцатилетия») или «Афины, монастырь капуцинов, 17 марта 1811» («Проклятие Минервы»), — эпиграфом, нагнетающим автобиографические реалии не только в лирике, но и в сатире. Это лишний раз подтверждает справедливость известных слов Пушкина об английском поэте: «Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично...» и т. д. (заметка «О трагедиях Байрона», 1827).

Большинство же эпиграфов «Онегина» «лишены авторского лица, авторского отношения к тексту», хотя «эпиграф к VIII главе снова (как и эпиграф к роману.— А. К.) носит субъективный характер»²¹.

Эпиграф в литературе пушкинской поры зачастую принимал функцию своего рода «заставки», «титров», цель которых — предупредить читателя, о чем пойдет речь²². Иногда это провозглашалось открыто. И. И. Дмит-

¹⁸ Петрунина Н. Н. Литературные параллели. 1. К творческой истории элегии «Сожженное письмо». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1977. Л., Наука, 1980, с. 112.

¹⁹ Томашевский Б. Краткий курс поэтики. М.; Л., ГИЗ, 1931, с. 157.

²⁰ См.: Шкловский Виктор. Заметки о прозе Пушкина. М., Сов. писатель, 1937, с. 52, 68, 105—106; Якубович Д. П. 1). Предисловие к «Повестям Белкина» и доведствительные приемы Вальтера Скотта. — В кн.: Пушкин в мировой литературе Л., 1926, с. 173—174; 2) «Капитанская дочка» и романы В. Скотта. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 4—5. М.; Л., 1939, с. 176, 178, 188, 189; 3) «Арап Петра Великого». — Пушкин. Исслед. и материалы. Т. IX. Л., 1979, с. 279.

²¹ Громбах С. М. Указ. соч., с. 219.

²² Это соответствует и определению эпиграфа Н. Остолоповым. См.: Словарь древней и новой поэзии... Ч. 1. СПб., 1821, с. 398.

риев писал о «Руслане и Людмиле»: «... жаль, что не поставил в эпиграф известный стих с легкой переменою: *La mere en défendra la lecture á sa fille*. Без этой предосторожности поэма... с четвертой страницы выпадает из рук добрая матерь»²³. Несмотря на иронический тон, отношение к самому эпиграфу традиционно: он должен «давать понятие о предмете сочинения» (Н. Остолопов). В том же байроновском «Fare thee well» эпиграф, взятый из поэмы Кольриджа «Кристабель», в традиционно романтической манере как бы «программирует» основную коллизию стихотворения: несмотря на расставание, духовная связь остается. Такую же прямолинейную функцию часто выполняет эпиграф, к примеру, в поэзии Батюшкова («К Филисе», «Совет друзьям» и др.). Смысл эпиграфа здесь лежит на поверхности. В «Последнем сыне вольности» Лермонтова эпиграф из Байрона: «Когда такой герой будет жить вновь?» — буквально вторит заглавию и «исчерпывающе передает основную мысль поэмы»²⁴. Эпиграфы в «старинной повести» Жуковского «Двенадцать спящих дев» — своего рода сходные поэтические тезисы, утверждающие силу духовного начала, веру в чудо, в неземные силы. Не случайно, видимо, Жуковский снял напечатанный в первом полном издании «Дев» общий эпиграф из «Фауста» Гете, очень созвучный с эпиграфом к одной из баллад — «Громобой».

«Дидактизм — это едва ли не родовая черта русско-го романтизма...»²⁵. Это определило и особенности эпиграфов в русской романтической и предромантической поэзии.

Что касается Пушкина, то для него «не характерен эпиграф, в котором высказывается «идея» произведения и открывается позиция автора. «Резюмирующие» эпиграфы редки у Пушкина»²⁶. Рассмотренный выше пример говорит о психологизме, неоднозначности пушкинского эпиграфа. Он не противоречит толкованию Н. Остолопова и тоже «дает понятие о предмете сочинения». Все дело в «предмете». В данном случае это сложные харак-

²³ Мать *запретит* читать это своей дочери (*франц.*). — Письма И. И. Дмитриева к князю П. А. Вяземскому 1810—1836 годов. СПб., 1898, с. 25.

²⁴ Нольман М. Лермонтов и Байрон. — В кн.: Жизнь и творчество Лермонтова. Сб. 1. Исслед. и материалы. М., ГИХЛ, 1941 с. 479.

²⁵ Маймин Е. А. О русском романтизме. М., Просвещение, 1975, с. 27.

²⁶ Бочаров С. Г. Указ. соч., с. 184.

теры и ситуации, отмеченные глубоким психологизмом реалистического стиля. Отсюда — новое качество эпиграфа.

Показательно, что эпиграфом оказались строки поэта-романтика. Стихи Байрона «разносились» тогда на эпиграфы такими поэтами, как Лермонтов, Козлов и др. Цитата из романтического произведения попадала в романтический контекст. Пушкин поместил ее в контекст необычный — неромантический.

Тема прощания вообще характерна для романтической поэзии, а для Байрона — особенно. Она является сквозной, например, в «Паломничестве Чайльд-Гарольда». У Пушкина же эта романтическая тема звучит в реалистическом произведении, сохраняя свой лиризм, но переосмысляясь в соответствии с новыми эстетическими требованиями.



Две интерпретации «Евгения Онегина» в русской критике XIX века

В полуторавековой истории романа «Евгений Онегин»¹ выделяются две интерпретации, которые можно обозначить именами их самых ярких и страстных защитников: В. Г. Белинского и Ф. М. Достоевского. Оба критика, хотя и каждый по-своему, *применили* роман к истории русской общественной жизни, способствовали продолжению его бытия в сознании новых поколений читателей. Белинский говорит о «поэме исторической», «картине русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития»², Достоевский в 1861 году дает очерк образа Онегина как «типа исторического», как «русского человека в известный момент его жизни»³ и сохраняет это отношение к роману вплоть до пушкинской речи 1880 года. Для Белинского и для Достоевского «Евгений Онегин» — акт общественного и национального самосознания. Однако, сойдясь на высокой исторической и эстетической оценке, они расходятся там, где начинается социальное, философское или, по терминологии Ю. Борева, «символически-аллегорическое толкование»⁴.

Интересно, что возражения Белинского вызвало, по-

¹ См. содержательный обзор в ст. Усок И. Е. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и его восприятие в России XIX—XX вв. — В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении М., 1979.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 432. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1979, т. 19, с. 10.

⁴ Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981, с. 22.

жалуй, самое «достоевское» место в пушкинском романе — лирическое отступление в восьмой главе (XXVII строфа):

О люди! все похожи вы
На прародительницу Эву:
Что вам дано, то не влечет,
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу;
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

Вынося за скобки пушкинскую иронию, критик горячо возразил против абсолютизации авторского наблюдения в качестве всеобщей психологической закономерности. Взамен он однако предложил не менее абсолютизированное суждение: «Мы лучше думаем о достоинстве человеческой природы и убеждены, что человек рождается не на зло, а на добро, не на преступление, а на разумно-законное наслаждение благами бытия, что его стремления справедливы, инстинкты благородны» (VII, 466). Убеждение в исходной чистоте человеческой природы — вполне в духе просветительства⁵ — ведет к основополагающей идее всей критической концепции: «Зло скрывается не в человеке, но в обществе» (VII, 466).

Полемика с Белинским, и особенно с указанной идеей, проходит через все творчество зрелого Достоевского. С неизбежностью возникала она и на решающей для него пушкинской, онегинской «территории». В своей знаменитой речи на открытии памятника поэту, подведшей итог многолетней борьбе Достоевского за Пушкина, оратор провозгласил собственный философский экстракт «Евгения Онегина», противопоставленный взглядам Белинского на роман. Как считает Достоевский, поэт своим романом обращается к «русскому скитальцу», правдоискателю: «Не вне тебя правда, а в тебе самом... собственном труде над собою»⁶.

Разбор Белинского — вершина социологической, речь Достоевского — достижение философско-этической критики и публицистики. Наша задача — не сталкивать, а понять их в исторической обусловленности и внутренней логике.

⁵ На «отвлеченную точку зрения» и «просветительство чистой воды», сказавшиеся в этом суждении Белинского, указывал Г. В. Плеханов в ст. «Литературные взгляды Белинского». См.: А. С. Пушкин в русской критике. М., 1953, с. 537.

⁶ Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 355. Далее ссылки на речь Достоевского даются в тексте с указанием страницы по этому изданию.

Социальный ряд нередко вводится Белинским в виде публицистических отступлений. Таково рассуждение о месте женщины в русском обществе, откуда следует прямой вывод о женских типах, predetermined существующими общественными условиями. В результате анализируемый критиком характер Татьяны получает социальную мотивировку — косвенную, композиционную (имея в виду композицию критической статьи). Влиянием внешней среды объясняется затем и расставание героини с Онегиным в финале романа: «Общество пересоздало ее». Общество это далеко от идеала, поэтому и поступок Татьяны (отказ Онегину) далеко не идеален. В интерпретации Белинского ощутимо воздействие просветительских, отчасти руссоистских идей. Так, несмотря на собственный, поначалу заявленный тезис о целостности характера Татьяны, критик говорит о раздвоении на начала природы и воспитания. «По высшему закону — закону своей природы» — Татьяна создана для самоотверженной любви, а под влиянием среды в ней развивается «рабская боязнь общественного мнения» (VII, 498).

Белинский-просветитель решающую роль в системе романа отдает мотиву общественного мнения. Это та «пружина», через которую личность связана с обществом. Сколь несовершенно общество, столь же несовершенна и эта связь. Примечательно, что при идеальном устройстве общества, по Белинскому, эта связь сохранится, но приобретет значение честного договора. «Человечество еще далеко не дошло до той степени совершенства, на которой все люди, как существа однородные и единым разумом одаренные, согласятся между собою в понятиях об истинном и ложном, справедливом и несправедливом, законном и преступном, так же точно, как они уже согласились, что не солнце вокруг земли, а земля вокруг солнца обращается и во множестве математических аксиом» (VII, 466). Проглядывают не только знаменательные идеи «общественного договора», но, что более существенно, его методология — оценка общественных отношений с точки зрения их разумности. Белинский к 40-м годам, как известно, уже освободился от подавляющей власти гегелевской логики («все действительное разумно»), но это освобождение, как впервые отметил Г. В. Плеханов, сопровождалось обращением к идеалам просветительства.

Эволюция Достоевского вела его к критическому пересмотру просветительских идей, в частности руссоизма. Отметим лишь отдельные этапы: «Записки из под-

полья» как художественный противовес «Исповеди» Руссо, «Подросток» как роман воспитания, «Сон смешного человека» с разрушением идиллии в руссоистском духе. Наконец, в пушкинской речи Достоевский подводит итог многолетним размышлениям. Влияние руссоизма на русскую культуру оценивается резко отрицательно как препятствующее распространению идеи нравственного совершенствования: у Алеко и ему подобных «лишь тоска по природе, жалоба на светское общество, мировые стремления, плач о потерянной где-то и кем-то правде, которую он никак отыскать не может. Тут есть немножко Жан-Жака Руссо... правда, дескать, где-то вне его... И никогда-то он не поймет, что правда прежде всего внутри его самого...» (353—354).

Нравственную природу личности, по Достоевскому, нельзя «математически» разложить на первоначальную природную чистоту и последствия тлетворного влияния цивилизации (среды — в истолковании Белинского). Личность любого человека, даже «человека природы и истины», — арена непрерывной, от начала веков, борьбы добра и зла. Нравственная сущность человека — в выборе, который он делает в этой борьбе между «началом личным, началом особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным людям» и началом «самовольного, совершенно сознательного и никем не принужденного самопожертвования всего себя в пользу всех»⁷. Этот выбор, по Достоевскому, и определяет нравственную природу двух главных героев «Евгения Онегина».

В ситуации выбора видится Достоевскому Онегину. Этот характер создан эпохой, его скитальчество — историческое последствие отрыва интеллигентного общества от народа, но он *еще может вернуться* на родную почву. Вся пушкинская речь Достоевского — это призыв к русскому скитальцу, стоящему перед последним, роковым выбором.

Татьяна также делает свой выбор в сюжете романа, и не только между Онегиным и мужем, здесь житейское, как полагает автор «Преступления и наказания», имеет философский подтекст: «А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого?» (359). Достоевский как бы дописывает пушкинский роман, точнее сказать, извлекает из него потенциальный смысл, соотносимый с

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 5, с. 79.

духом нового времени и нового читателя, пристрастного к «последним» вопросам. В финальной сцене романа Татьяна делает единственно нравственный выбор, имеющий абсолютное, вневременное значение (ср. размышления Белинского по поводу этого эпизода — об исторической обусловленности, относительности моральных оценок). Выбор предстоит сделать и всему русскому обществу как некоей совокупной личности. «Позвольте, представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей... И вот, представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всёго только лишь одно человеческое существо... просто честного старика, мужа молодой жены... и на слезах этого обесчещенного старика возвести ваше здание! Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии?» (359—360). Сюжет Татьяны в толковании Достоевского обретает истинно глобальное, «мировое» значение. Толкователь оторвался здесь от эмпирики толкуемого им художественного произведения, но осталась одна очень прочная нить, соединяющая его публицистическую абстракцию с пушкинским романом: это действительная логика художественного образа — характера Татьяны, логика ее свободного выбора.

Дабы устроить «рай» на земле, полагает Белинский, надо чтобы люди наконец-то «согласились между собою в понятиях об истинном и ложном, справедливом и несправедливом, законном и преступном». О выборе нет речи: есть разумное и есть неразумное, надо только *понять* это. Достоевский разделял этот образ мыслей в годы юности, после идейного перелома они представляются ему корнем всех бед современного человека. В «Записках из подполья» в качестве контраргумента писатель выставляет парадоксальность человеческой воли: герой *понимает*, что справедливо и что несправедливо, однако *поступает* несправедливо, то есть неразумно. Законы логики оказались бессильными перед психологической сложностью личности, стихией бессознательного, несокрушимой и подчас алогичной жадью свободы. Достоевский хорошо усвоил пушкинский антирационализм. Его героям внятна песнь Председателя пира во время чумы: «Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю...». Достоевскому близка и парадоксальность отвергнутого Белинским лирического отступления восьмой главы о «запретном плоде» (кстати говоря, написанного одновременно с «Пиром во время чумы» — в первую болдин-

скую осень; отголоски «достоевского» мотива находим и в других болдинских произведениях). Знаменательное отступление предваряет в русской литературе откровения «подпольного» героя Достоевского (ср. «А без того вам рай не рай» — отказ «подпольного» от райского «хрустального дворца»).

«Мы лучше думаем о достоинстве человеческой натуры, — спорит с Пушкиным Белинский, — и убеждены, что человек родится не на зло, а на добро». Достоевский, наверное, поправил бы здесь своего именитого оппонента: уместнее сказать не «лучше» (разве Пушкин «плохо» думал о человеке?), а «проще». Законы человеческого, общественного бытия, по Белинскому, в основе своей просты и ясны, так что их можно даже сравнить (что критик и делает) с «математическими аксиомами» типа «земля обращается вокруг солнца». Следуя этой логике (напомню, сколь ненавистно было Достоевскому само слово «математика» в применении к нравственному бытию), Белинский в разборе романа приходит к выводу: пока устройство общества неразумно, «преступление будет только по наружности преступлением, а внутренно, существенно — непризнанием справедливости и разумности того или другого закона» (VII, 466). Конечно, не уголовные преступления имел в виду критик (хотя Достоевский вполне мог и так, расширительно, толковать эти слова), однако отсутствие каких бы то ни было оговорок, а главное, логика «математического» суждения снимала с повестки дня вопрос о свободе выбора и о нравственной ответственности личности («преступника»). Именно в согласии с этой логикой Белинский не видит никакой вины за Онегиным, который — «эгоист поневоле».

Достоевский в своей знаменитой речи разбирает характеры Алеко и Онегина, напротив, в их индетерминированности, как героев свободного выбора. Центральная категория его интерпретационной системы — нравственная ответственность за сделанный выбор.

Спор Достоевского с Белинским по поводу «Евгения Онегина» можно упрощенно представить следующим образом.

Белинский: измените среду, а она, в свою очередь, изменит Онегиных.

Достоевский: начни с себя, усовершенствуй себя и только тогда (тем самым) изменишь среду.

Необходимо исторически подойти к этой полемике. История обнаружила, хотя и в разной мере, уязвимость

обоих положений, но ни одно из них не отвергла как целиком ложное.

Пробным камнем полемики, пожалуй, даже в большей степени, чем Онегин, стала Татьяна, положительный идеал автора. Белинский на протяжении критической деятельности менял свое отношение к пушкинской героине. Итог подвела девятая статья из цикла «Сочинения Александра Пушкина». Воздав должное глубине, силе и страстности натуры Татьяны, критик на этом не останавливается. Он предлагает посмотреть на героиню с иной точки зрения: «ум ее спал», «не было тех регулярных занятий и развлечений, свойственных образованной жизни», «создание страстное, глубоко чувствующее и в то же время не развитое, наглухо запечатое в темной пустоте своего интеллектуального существования», «неразвитый ум» и т. д. Претензии критика-просветителя, кажется, ясны. С этой новой позиции он теперь гораздо скептичнее трактует письмо Татьяны, нежели прежде. Это «порыв наивный и благородный, но его источник не в сознании, а в бессознательности: бедная девушка не знала, что делала» (VII, 491).

Удивительно: то самое, что Белинский считал за слабость, Достоевский затем выставит как силу характера Татьяны!

Характеристика Татьяны с точки зрения просветительских идеалов не случайна в пушкинском цикле статей Белинского. Еще в седьмой статье, говоря о «Цыганах», он подготавливает почву для будущего сопоставления Онегина с Татьяной. Явно не в пользу последней: «...самый плохой человек выше самой лучшей собаки... так и самый худший между интеллектуально развитыми через цивилизацию людьми в царстве разума занимает высшую ступень, нежели самый лучший из людей, взлелеянных на лоне природы». Воспринимая рационализм Руссо как методологический принцип, Белинский, как видим, значительно поправляет французского мыслителя. «Жизнь непосредственно-естественного человека, — продолжает он, — ни в каком случае не может обогатить человечества великим уроком» (VII, 399). Вполне логично, что с этих позиций место Татьяны как «нравственно-го эмбриона» в романе ограничено и имеет смысл лишь в своем развитии к тому моменту, когда «наконец, совершился акт сознания; ум ее проснулся» (VII, 497).

Если Белинский видит в сюжете романа прежде всего развитие Татьяны, ее приближение к онегинскому интеллектуализму, то Достоевский делает акцент на эволюции

Онегина, на необходимости *его* сближения с нравственно-устойчивым миром Татьяны. Дело, разумеется, не в том, чтобы сегодня, постфактум, примирить обе концепции, и не только в том, чтобы сказать, что *оба* героя движутся навстречу друг другу (представляется верным именно такое решение). Важная задача — увидеть также историческую обусловленность каждой из интерпретаций, ее зависимость от философской позиции интерпретатора. Современный этап прочтения романа синтетичен и *сознательно* историчен. Обе трактовки, и социологизирующая, и морализирующая, вошли в современный культурологический подтекст романа.

Этап функционального изучения «Евгения Онегина» требует также рассматривать указанные интерпретации в их более широком историко-литературном контексте, в их потенциях, проявившихся за долгую жизнь романа.

Трактовка Белинского непосредственно связана с его общей оценкой творчества Пушкина, в которой также сказалась традиция философского рационализма. Так, критик говорит о «неизмеримом превосходстве Гете перед Пушкиным: ибо Гете — весь мысль», Пушкин же — поэт-художник. «Пушкин-поэт был гораздо выше Пушкина-мыслителя» (VII, 398). Это предубеждение, идущее еще от критики пушкинской поры, стало общим местом в 50—60-е годы, в частности в высказываниях критиков «Современника».

«Пушкин... не был даже поэтом мысли вообще, как, например, Гете и Шиллер», «Пушкин по преимуществу поэт-художник, а не поэт-мыслитель» (Н. Г. Чернышевский).

«...самая натура его, полная художнической восприимчивости, но чуждая деятельности мысли» (Н. А. Добролюбов).

Д. И. Писарев и следом Н. В. Шелгунов довели до крайней точки (в XIX веке) эту линию интерпретаций Пушкина; после них рационалистской критике нечего было добавить по существу. (Шелгунов был уверен в том, что Писарев — такое же продолжение Добролюбова, как Добролюбов — Белинского). «Только в мире мысли спасение человека», — категорически заявил Шелгунов, а из этого со всей логической неумолимостью следовало: «Пушкин умер во мнении мыслящих людей еще раньше статьи Писарева»⁸.

В полемике с данным направлением на рубеже 50—

⁸ Литературное наследство, т. 25—26, с. 147.

60-х годов создавалась сенсуалистская (порою иррациональная) интерпретация романа — прежде всего в творчестве Аполлона Григорьева. Явно споря с Белинским, «органический» критик строит свою концепцию характера Татьяны: Пушкин как «поэт русский, поэт народный, поэт высоко нравственный создает идеальный лик Татьяны, окружая его миром семейных преданий, народных суеверий, — гаданий и песен, — свежим холодом русской зимы и благоуханием русской весны и лета, сочувствуя глубоко всему этому миру, храня на дне души, как заветный клад, нравственные понятия предков...»⁹.

В 60-е годы в литературно-публицистических статьях, а затем в 1880 году в известной речи Достоевский развил характеристику поэтического мира Татьяны и еще более, чем Григорьев, развел Татьяну, как близкую к народной, «почвенной» нравственности, с Онегиным, оторвавшимся от «почвы». Европейски образованный Онегин (он «приезжает из Петербурга... это несомненно необходимо было в поэме», — 355) получает урок от Татьяны, которая выше и умнее его не интеллектуальным развитием, а «благородным инстинктом», позволяющим предчувствовать, «где и в чем правда» (356). Вслед за Ап. Григорьевым Достоевский называет те органические начала русской жизни, что создали «благородный инстинкт» Татьяны: «Это ее воспоминания детства, воспоминания родины, деревенской глуши... — это «крест и тень ветвей над могилой ее бедной няни». О, эти воспоминания и прежние образы... они-то и спасают ее душу... Тут соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею» (361). Достоевский, как видим, очень осторожно — не анализирует (как и Григорьев, и Киреевский) — а как бы воссоздает тот поэтический ореол вокруг Татьяны, что был развеян разрушительной и шумной критикой шестидесятых годов. Генезис характера Татьяны получает весьма тонкую психологическую интерпретацию. Чувственное, стихийное начало личности реабилитируется, уравнивается в правах с началом рациональным и даже получает явное превосходство.

⁹ Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980, с. 67. Первый набросок подобной интерпретации мы находим у И. В. Киреевского, ценившего в романе «что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу». «Есть вещи, — писал критик, — которые можно чувствовать, но нельзя доказать...», поэтому он отказывался анализировать образ Татьяны, «одно из лучших созданий нашего поэта» (Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 53—54).

«Евгений Онегин», по Достоевскому, имеет не столько познавательное значение (а формула «энциклопедия русской жизни» нацеливает читателя именно на это — еще одна «связка» с философией французского Просвещения!), сколько нравственное, воспитывающее. В этом смысле роман не утратил со временем своей актуальности. Здесь автор речи «О Пушкине» вновь расходился с Белинским, который полагал: «мы смотрим на «Онегина», как на роман времени, от которого мы уже далеки» (VII, 447). Вплоть до пушкинского праздника 1880 года эта последняя точка зрения находила множество сторонников из самых разных общественных и литературных лагерей. Аполлон Григорьев имел основания утверждать в 1861 году: «Странное дело, что доктрины, столь по-видимому различные, как доктрина «Маяка», доктрина славянофильства и доктрина г. Чернышевского¹⁰ и -бова¹¹, мирятся у нас на одном — на вражде или равнодушии к Пушкину»¹². Именно автор цитируемых строк, а вслед за ним Н. Н. Страхов и Достоевский на протяжении двух десятилетий не уставали говорить о национальном и всемирном значении Пушкина (вспомним лозунг Ап. Григорьева «Пушкин — это наше все»), часто наталкиваясь на глухоту и непонимание современников. Страхов имел некоторое право с удовлетворением заключить, что успех торжества по случаю открытия памятника поэту в Москве в 1880 году — это дело рук «пушкинской партии». Разумеется, дело больше всего в объективных исторических условиях (о них на празднестве 1880 года говорил в своей речи И. С. Тургенев), но мы не можем сбрасывать со счетов и субъективные усилия тех, кто даже в шестидесятые годы отстаивал непреходящее значение Пушкина и его романа, ныне бесспорное.

Функциональная история «Евгения Онегина», оказавшегося в центре идейных споров эпохи, — отражение непростого пути русской культуры к диалектике социального и этического, исторически-конкретного и непреходящего общечеловеческого, наконец, «пользы» и «красоты», пользуясь терминами эпохи.

¹⁰ Напомню, что отношение Чернышевского к Пушкину со временем менялось.

¹¹ То есть Добролюбова. См.: Егоров Б. Ф. О некоторых особенностях высказываний Добролюбова о Пушкине. — Пушкинский сборник. Псков, 1962.

¹² Григорьев Ап. Эстетика и критика, с. 301.



«О кашах пренья...»

(Опыт текстологического анализа)

В пропущенной главе (бывшей Восьмой песне — «Странствие») «романа в стихах» среди строф, не включенных поэтом и в «Отрывки из путешествия Онегина», одна из наиболее известных — «строфа московская»:

(VIII)

- (1) Москва Онегина встречает
- (2) Своей спесивой суетой
- (3) Своими девами прельщает
- (4) Стерляжей подчуёт ухой —
- (5) В палате Анг<лийского> Клоба
- (6) (Народных заседаний проба)
- (7) Безмолвно в думу погружен
- (8) О кашах пренья слышит он
- (9) Замечен он. Об нем толкует
- (10) Разноречивая Молва
- (11) Им занимается Москва
- (12) Его Шпионом именует
- (13) Слогает в честь его стихи
- (14) И производит в женихи.¹

С первого чтения тут все прозрачно и ясно. Очевидна авторская ирония, которая заостряется до сатиры на первопрестольный град и на героя романа. Строфа как будто не нуждается в комментировании, возможные примечания могут быть, кажется, лишь факультативными.

Н. Л. Бродский ограничился двумя цитатами из писем Пушкина (к Е. М. Хитрово от 21 августа 1830 г. и к жене от 27 августа 1833 г.) — примерами отрицательного отношения поэта к Московскому Английскому Клубу².

Владимир Набоков предложил англоязычному чита-

¹ Приведенный текст белого автографа, переходящего в черновик (ПД, ф. 244, оп. 1, № 943/9), напечатан в издании: Пушкин А. С. ПСС. В 16-ти т. М., АН СССР, 1937, т. 6, с. 497.

² Бродский Н. Л. Комментарий к «Евгению Онегину». М., Мир, 1932, с. 184.

телю не путать Московский Клуб с Санкт-Петербургским («несравненно более светским» — «incomparable more fashionable»); постулировал синонимичность «народных» и «парламентских заседаний»; перечислил типы и способы приготовления каш — «излюбленной пищи русского человека» («favorite features of a Russian's fare»); по поводу стиха 12 вспомнил оскорбительные для Пушкина одесские и тверские сплетни о его «работе на правительство»³.

Ю. М. Лотман тоже приводит черновик письма поэта к П. А. Вяземскому от 1 сентября 1828 г., однако не ограничивается «автобиографическим фоном» строфы. Определив общий замысел пропущенной главы как «сопоставление героического прошлого России и ее жалкого настоящего», он выделяет «новгородскую строфу» как ключевую и после ее анализа добавляет:

«Московская строфа» первоначально также резко противопоставляла настоящее прошедшему. На фоне исторических воспоминаний резко выступали «о кашах пренья» в Английском клубе»⁴.

Так в состав комментируемого материала строфы, наряду с «Английским клубом» и «шпионом», вошли «о кашах пренья» — в качестве самоочевидного образа «ничтожного настоящего».

Перечитаем черновой вариант стихов, на который указал Ю. М. Лотман:

- (6) В палатах Англий/ского/ клуба
- (7) О каше пренья слышит он —
- (8) Глубоко в думу погружен
- (9) Он видит башню Годунова,
- (10) Дворцы и площади Кремля --
- (11) И храм где царск/ая/ семья
- (12) Почила близ мощей святого⁵

Кроме радикального отличия стихов 9—12 и любопытных вариаций в предшествующих строках, отметим иную, нежели в беловике, трактовку Онегина. «О каше пренья» тут — лишь то, что Евгений слышит. Его дума скорее обращена к зримым следам прошлого. Обратный порядок стихов в строках 7—8 и слово «глубоко» дают

³ Eugene Onegin. A novel in verse, by Aleksandr Pushkin, translated from the Russian, with commentary, by Vladimir Nabokov. N. Y., 1964, vol. 3, p. 275.

⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., Просвещение, 1980, с. 381.

⁵ Пушкин А. С., т. 6, с. 478—479.

основание утверждать, что в этом варианте авторская ирония не распространяется на Героя.

Попробуем понять, какие «исторические воспоминания» могли возникнуть перед мысленным взором Онегина.

Пушкин выделил в панораме Кремля памятники вполне определенной эпохи: колокольню «Иван Великий», построенную при царе Борисе, и гробницу убиенного царевича Дмитрия, мощи которого перенесли из Углича в Архангельский собор при царе Василии Шуйском. Это веки той поры цареубийства, узурпаторства, самозванства и смуты, что волновала умы многих современников Евгения Онегина: в частности Н. М. Карамзина (завершившего ею «Историю Государства Российского»), самого А. С. Пушкина (автора трагедии «Борис Годунов») и К. Ф. Рыльева (в одноименной думе которого как раз упоминается «кровь царевича святая» и «отрок святой»).

Возникающий благодаря этим акцентам исторический фон — безусловно трагедийный, чтобы не сказать — кровавый. И таков он на протяжении всего странствия Онегина. В предшествующей «новгородской строфе» зловещие «тени Великанов» воскрешают историю четырехкратного подавления «вольного города». В последующих «волжских строфах» — песни бурлаков напоминают об «удалой» вольнице «гостей незванных», астраханские же «воспоминанья прошлых дней» связаны с жестокими казнями (не только разинскими, но и петровскими). Первоначальный вариант «московской строфы» логично входит в географически и исторически последовательный онегинский итнерарий. Закономерная смена трагических «фондов», равно как и суетный «передний план» современности, неуклончиво охлаждает пыл героя — новоявленного «Патриота», которому «Россия (мирная) мгновенно... понравилась отменно» и который надеялся воочию узреть «Святую Русь»...

Но Пушкин зачем-то сам разрушил эту продуманную и почти оформившуюся последовательность. Еще в черновых рукописях намечена замена второй половины «московской строфы»: памятники Смуты должны были уступить место сплошь современной картине. Когда же (в беловике) бывший восьмой стих переместился внутрь второго четверостишия — ирония автора стала как будто тотальной: Онегин «безмолвно» погрузился и в свою думу, и в клубные пренья о кашах.

В чем смысл такой перестройки строфы?

Один из путей к ответу — текстологический анализ автографов.

Посмотрим, как складывалось второе четверостишие строфы. Пушкин намечает начала двух стихов:

Он слышит
Парламент⁶

Зачеркивает их — появляется перифрастическая строка:

Он преня Англий/ского/ Клуба.

Следующий вариант развивает тему «парламента в Москве»:

- (6) В палатах Англий/ского/ Клуба
- (7) преня слышит он —
- (8) молча погружен
- (9) Он видит Кремль —

Тут обозначены необходимые поэту контрасты: «преня» — «молча», «слышит» — «видит», «Клуб» — «Кремль». Но нет еще пятого стиха, не заполнены другие строки. В начале восьмого стиха появляется «В раздумье». После этого, вероятно, Пушкин пробует предельно сблизить две противоположности — столкнуть их в одном стихе:

Безмолвно преня слышит он.

Вычеркнув «молча», поэт заменяет и «В раздумье»:

Глубоко в думу погружен

Однако правка седьмой строки продолжается. Вместо «Безмолвно» Пушкин вписывает «Чатамов». Он как бы опасается, что слов «В палатах», «Английского» и «преня» недостаточно для «парламентских» ассоциаций, и подкрепляет их упоминанием знаменитого политического деятеля Уильяма Питта графа Чэттемского. Новый вариант — «За вистом преня» — снижает политический подтекст стиха и дает еще один штрих к картине московских «занятий». Но и ему не суждено закрепить

⁶ Это слово, важное для замысла строфы, почему-то не отмечено в шестом томе ПСС зачеркнутое, оно сравнительно легко читается в рукописи.

ся — Пушкин находит удовлетворяющее его сочетание слов:

О каше пренья слышит он.

Комический эффект создается не только ничтожностью предмета препирательств. Ухо улавливает тут игру слов, и мы почти бессознательно воспринимаем каламбур, рождаемый соседством «каши» и «прений», — ср. приводимые в словаре Даля народные выражения о пище: «Кипит, прет, к обеду спет»; «Каша допрела, хорошо упрела — дошла, поспела, уварилась...»⁷.

Правда, в пушкинские времена орфография четко различала «преть» через «е» (опровергать, оспаривать) и «прѣть» через «ять» (сильно потеть, гнить, преть от сырости, от тепла). Не *есть* ли каламбур — следствие нового правописания, превратившего бывшие омофоны в омонимы? Судя по рукописи, поэт сознательно и целенаправленно обыгрывал созвучие «прений» и «прѣнья». Более того, он выстраивает целую систему многосмысленно звучащих слов и словосочетаний.

Вероятно, в связи с «кашей» (скорее всего после нее, но, может быть, и непосредственно перед ней) на горизонтале пятого, пока отсутствующего стиха появляется слово «проба». Это находка для всей строфы. Пушкин зачеркивает «Клуба» и надписывает «Клоба».

Макароническое смешение британского со старомосковским не просто создает комическую рифму, высмеивающую «парламент на Тверской», но и безошибочно сигнализирует о произведении, присутствующем на «литературном фоне» строфы, — «Горе от ума» Грибоедова. Ибо это прямая цитата из того диалога Чацкого с Софьей (акт 1, явл. 7), откуда Пушкин заимствовал стихи для эпиграфа Седьмой главы («Москва»), — именно их непосредственное продолжение:

Ну что ваш батюшка? Все Английского клоба
Старинный, верный член до гроба?

«Проба» в соотношении с «клобом» таит в себе сразу три смысла.

В значении «репетиции», «приготовления» она намекает на московское фрондерство, на претензии соучаст-

⁷ Тот же каламбур в сходном контексте использовал В. Левик в своем переводе «Беппо» Байрона: «Люблю парламент и люблю я пренья./Но не люблю я преть до одуренья» (цит. по изд.: Байрон Джордж Гордон Сочинения в трех томах. М., Худ. лит., 1974, т. 2, с. 100). Благодарю Л. И. Вольперт, указавшую мне на этот пример.

зовать в управлении государством. И Пушкин вписывает полустих «заседаний проба» (винительный падеж предполагает, видимо, восстановление первоначального «Он слышит»). Затем возвращается именительный падеж, а с ним — мотив отношения к «преньям» (вспомним, что из-за «каши» выпало «безмолвно»):

Терпенью

проба!

Тут «проба» воспринимается как «испытание». Оксюморонный эпитет «сладостная» подчеркивает в «пробе» смысл «отведывания», каламбурный «испытанию» (как, впрочем, и «приуготовлению»). А весь стих оказывается двусмысленным — относящимся и ко второму четверостишию и к первому, которое на данной стадии звучит так:

- (1) Москва Онегина встречает
- (2) Своей роскошной суетой —
- (3) Старинной кухней угощает
- (4) Стерляжей подчует ухой.

Какая выстраивается четкая, с историческими поворотами, линия: «старинная кухня» — «стерляжья уха» — «сладостная проба» — «о каше пренья»! Пушкин уже на этом этапе пробовал заменить третий стих на «Своими девами прельщает», но вернул пунктиром первоначальную версию: «старинная кухня» должна была принести позитивный обертон в «уху» и «кашу».

Протягивая линию к «каше», поэт не забывал и о «преньях» — о скрытом тут каламбуре. В черновике среди отвергнутых вариантов пятого стиха («Терпенью сладостная проба!» тоже зачеркнуто) есть и такой:

Горячих заседаний проба.

Дальнейшее действие нового эпитета на омофон «пренья» несомненно.

Едва ли не каждое слово второго четверостишия использовано «каламбурно». «Палаты» рядом с «Английского» неминуемо воспринимаются как «парламенты, выборные собрания, законодательные соборы в других землях» (Даль), и «пренья» в следующем стихе поддерживают этот смысл. Но в «палатах... клоба» на фоне старинной Москвы столь же неизбежно понимаются как «великолепные и просторные покои», «парадные комнаты»

(«красны боярские палаты»). Пушкин обыгрывал оба значения слова и в своем «Рославлеве»: «Гостинные превратились в палаты прений».

Второй смысл «палат» тоже откликается в других строках строфы. Предваренный первым четверостишием, поддержанный историческим материалом третьего катрена, он тематически развивался финальным двустишием, где Автор возвращал Героя из мысленного странствия по прошлому в современность:

(13) Он ходит меж ноч/ных?/ огн/ей?/

(14) В садах московских/ богачей.

Среди набросков к этим стихам — «черт/оги?/» (на поля рукописи) и «вольных (?) богачей». При перебелке строфы, когда «исторический» вариант уже имел альтернативный — «сплошь современный» — текст стихов, Пушкин вдруг остановился на девятой строке и наметил новое развитие «прений» в «палатах»:

Он слышит на больших обедах
Рассказы отставных бояр.

Рядом записан еще более острый стих: «И ропот отставных бояр».

Прямое указание на «боярство» постигает в беловике та же судьба, что и упоминание «парламента» в черновике: важный для Пушкина мотив не вовсе устраняется, а преобразуется, насыщая другие слова и стихи дополнительными значениями и семантическими оборотами.

Московскую «суету», встречающую Онегина, поначалу сопровождает эпитет «роскошной», подготавливая упоминание о богатых обедах, дворцах. Затем суета становится «восточной»: задается антитеза «Английскому» клубу. Но останавливается поэт на парадоксальном определении: «спесивой суетой»! Ему, конечно, необходим не только эффект комического столкновения несовместимых состояний, но и смысл самой «спеси», в представлении читателя устойчиво связанной с допетровским московским боярством. Не случайно в «Родословной моего Героя» обращенный к читателю стих «Вас спесь дворянская не гложет» находится в строфе, которая начинается строками:

Когда от думы величавой
Приял Романов свой венец...

Рискнем предположить, что ответ той же «боярской темы» лежит и на слове «дума» в «московской строфе». Это слово, мы помним, появилось как синоним «раздумья», относившегося к «смутному прошлому». В окончательном варианте, после перемены материала и после перемонтажа строк 7—8, «дума» глубоко связалась с «палатой» и «преньями». И весь стих «Безмолвно в думу погружен» обрел двойное ироническое чтение. Ибо если «Английский клуб» есть пародийная проба парламента, то «в палате пренья» суть жалкий отголосок пресловутых «думских препирательств». К тому же в онегинскую эпоху слово «дума» звучало не только ретроспективно: «Русская Правда» Пестеля предлагала заменить кабинет министров на «правительствующую думу»...

Не настаивая на этих ассоциациях, мы должны принять во внимание несомненное обыгрывание еще одного значения «думы»: рылеевского. Уже отмечалось, что ранний вариант строфы прямо включал в текст реминисценции сюжета и лексики думы «Борис Годунов». Характерная для «Дум» Рылеева ситуация «глубокого погружения в думу» героя сохранилась и в окончательной версии. Рукопись «Онегина» хранит непосредственное указание на то, что «Думы» входят в «литературный фон» строфы: на обороте того листа (ПД 841, л. 115), где впервые записан новый («современный») вариант стихов 9—14, Пушкин нарисовал характерный профиль (но с бакенбардами!) казненного поэта-декабриста.

Оставим в стороне вопрос, почему после сочинения еще пяти строф Пушкин мысленно вернулся к московскому этапу «Странствия», и принципиально иной вариант строк 9—14 появился между панорамой «общества на водах» и тоскливым «внутренним монологом» Онегина. Вот предварительный результат этого «экспромта»:

Замечен он — об нем толкует
Велеречивая Молва
Им занята Москва
Его /Масоном/ именует
Сплетает про него стихи
И производит в жен/ихи/.

Здесь радикально меняется, по отношению к раннему тексту, не только материал, но и точка зрения: герой из

субъекта наблюдения («Он слышит...», «Он видит...») становится объектом «толков» и «занятий» Москвы. Тем самым подхватывается мотив, заданный в начале главы ее четвертой строфой («Предметом став суждений шумных...» и далее). Там различные именованья Онегина исходят от «людей благоразумных». Это как бы эхо эпизодов, оставленных за рамками романа. В то же время это отголоски интерпретаций героя (по напечатанным главам) в журналах и салонах — на «литературном фоне» главы появляется сам «Евгений Онегин» и современная ему критика! В строфе «московской» аналогичное «чужое восприятие» олицетворено «Молвой», которая срифмована с Москвой как неотъемлемая часть ее общественного уклада.

Эпитет Молвы — «велеречивая» — был уже в пушкинское время несколько архаичным синонимом «шумной, громкой, многословной» (Даль). В окончательном тексте Пушкин сделает Молву «разноречивой»: толки Москвы еще яснее будут восприниматься как прямое продолжение «прений» в клубе — как «нижняя палата московского парламента». Поэтому беловик переводит в единственное число — «В палате...» — бывшее «В палатах...». Дополнительный комический эффект возникает от того, что предмет споров — «каша» — замещается самим Онегиным.

Три последних стиха строфы как раз представляют читателю три «разноречивых» суждения Москвы. При беглом чтении — на фоне «бытового» — нас привычно смешит сопряжение «шпиона», «(героя) стихов» и «женых». Но Пушкин и тут не ограничился однозначностью.

При обработке «экспромта» он оставил без правки лишь стих 14. В строке 13 глагол «сплетает» поэт заменил на «слагает», жертвуя и обертоном «сплетни», и колкостью в адрес присяжных московских стихоплетов. Еще более позитивное звучание достигается, когда подчеркивается «про него» (самый ранний вариант — «на него»: как при донос!) ради немаловажного для автора и для героя слова «в честь его».

С этим словом резко контрастирует двенадцатый стих в его окончательной редакции: «Его Шпионом имену-ет». Такое именование, однако, заслуживает того, чтобы на нем задержаться.

В черновике Пушкин последовательно примерил к стиху и вычеркнул: а) «повесой»; б) «Шпионом»; в) «Масоном». В беловик попал «Шпион». Слово это, втиснутое

между неоднократно правленными строками, и в черновой и, похоже, в белой рукописи начато с прописной буквы. Если это действительно так, то появляется основание не отменить, но существенно расширить комментарий к стиху и строфе.

Не исключено, что Молва присуждает Онегину прозвище популярнейшего в те годы литературного персонажа, ставшее чуть ли не нарицательным.

Роман Фенимора Купера «Шпион», изданный в 1821 году и немедленно завоевавший всеевропейскую славу, уже в 1825 вышел на русском языке — с громким резонансом в прессе и всеобщим успехом у публики (в том числе среди будущих декабристов)⁸. Пушкин, конечно, не мог пройти мимо произведения романиста, именованного «американским соперником Вальтера Скотта». В 1829 году, когда создавалось «Странствие», он хорошо знал вышедшие после «Шпиона» творения Купера и даже (Пушкин публично заявил на страницах «Литературной газеты» — в отрывке «Военная Грузинская Дорога») пародировал его описания.

Намек на «Шпиона» в «Онегине» может быть тоже отчасти пародийным — настолько, насколько пародией проснувшийся в Евгении Патриот. Ибо герой куперовского романа Гарви Берч (смело действовавший в тылу англичан до победы бывшей колонии над Британской империей) стал признанным символом искреннего и самоотверженного патриотизма. Его бескорыстие, прикрытое маской эгоизма и холодной расчетливости, Купер противопоставлял духу меркантильности, поработившему Североамериканскую республику после завоевания ею независимости.

Не перекликается ли с тенденцией куперовского романа целая тематическая линия, пунктиром прошедшая через все путешествие Онегина? Ведь Евгений «хладет» не только от исторических «воспоминаний», но и от торжества «меркантильного духа»: начиная с валдайских «привязчивых крестьянок» — через апофеоз Макарьевской ярмарки — до жалкой и тщетной корысти, прорвавшейся к «волшебным ручьям» Кавказа...

В «московской строфе» Пушкин тоже искал возмож-

⁸ Богатый материал об этом представлен в книге: Николукья А. Н. Литературные связи России и США. М., Наука, 1981, глава «Фенимор Купер и русская критика». В солидном исследовании есть и глава «Пушкин и американская литература», где рассмотрен вопрос о знакомстве поэта с творчеством Купера, но роман «Шпион» в этой связи не упомянут.

ность ввести ту же тему. Рядом с зачеркнутыми набросками «Гулянья» и «виды» не вымаранные слова-напоминания: «Ряды», «Кузнецкий мост», «Тверской/ бульвар» — символы бойкой предприимчивости и праздного потребительства. В беловике мотив своеобразной московской «ярмарки» прозвучал третьим стихом: «Своими девами прельщает». Вполне вероятно, что поэт хотел использовать и антитетический меркантильности мотив — через намек на героя Купера.

Косвенным подтверждением этой реминисценции можно счесть правку следующей, «нижегородской» строфы. Вплоть до первого слоя беловика она открывалась стихами: «Тоска, тоска! Он дале хочет / Он скачет в Нижний...». Лишь после того, как окончательно сформировалась «московская строфа», Пушкин зачеркнул два полустаха и записал: «Он в Нижний хочет / В отчизну Минина». В текст вошло имя, ставшее российским символом бескорыстного патриотизма.

В таком случае у всеведающей московской Молвы есть серьезные основания именовать заезжего петербургского Патриота — Шпионом, предполагая в нем Честь и и производя в Женихи! Три мнения, столь разноречивые на «бытовом фоне», обнаруживают, благодаря фону «литературному» и «историческому», последовательность и единство.

Те же именованья возвращают нас к «преням о каше».

Судя по автографу, беловик начал превращаться во вторичный черновик с того момента, когда Пушкин перевел «кашу» во множественное число. Стало: «О кашах пренья». Сколь бы незначительной ни казалась эта правка — именно она позволила связать все смысловые пласты строфы.

В заметках 1829 года о путешествии на Кавказ, из которых впоследствии выросло «Путешествие в Арзрум», обращает на себя внимание следующий пассаж:

«Кочующие кибитки полудиких племен начинают появляться, оживляя необозримую однообразность степи. Разные народы разные каши варят. Калмыки располагаются около станционных хат — Татары пасут своих верблюдов и мы дружески навещаем наших дальних соотечественников»⁹.

⁹ Пушкин А. С., т. 8(2), с. 1028.

Выделенная нами сентенция казалась бы более уместной в рассказе о приключении с юной калмычкой и ее угощении. Но афоризм Н. А. Львова (из поэмы «Добренья, богатырская песня») понадобился Пушкину не для обобщения гастрономических впечатлений. Он резко и откровенно вмонтирован в самое начало раздела о предгорьях Кавказа (названного в «онегинских» черновиках того же 1829 года к главе «Странствие»: «Славян естественная грань»). С помощью цитаты из старой поэмы Пушкин формулирует одну из центральных тем своих «путевых записок», глубоко оппозиционных имперской политике николаевской России. Каков, однако, смысл этой реминисценции в «московской строфе»? То, что поэт мог на нее рассчитывать, заставляет предполагать не только правка «каши».

Ранний черновик, как мы помним, так и не дал пятого стиха. Из найденных и отвергнутых вариантов мы не отметили только один — кажется, последний вписанный и вычеркнутый, но возродившийся в беловике:

Народных заседаний проба

Если предшествовавший эпитет «Горячих» был нацелен на каламбурную игру «прений», то новый перекликнулся с «кашами» и вызвал на «литературном фоне» известный афоризм. В свою очередь «формула» Н. А. Львова вместе со словосочетанием «Народных заседаний» (едко соотнесенных и с «палатой» и с «клобом») позволяют понять, ради чего Пушкин отказался от первоначального варианта строфы. Локальный, сугубо исторический, хотя и не лишенный актуальности для времени действия, фон был заменен на острейший политико-социальный, где с помощью смысловой игры слов, многократности их связей в стихотворном «магическом кристалле» и внетекстовых реминисценций проступают три альтернативные (друг другу и послепетровской России) формы «представительного правления»: сочетание слов «В палате Английского...» таит за собой парламентскую монархию Альбиона; именование Шпиона связано с республикой, победившей империю; семантические обертоны лексики (в цепи «спесивой» — «палате» — «думу» — «пренья») сохраняют «боярский мотив», устраненный из материала строфы. Такого рода «каши» были предметом самых серьезных раздумий и дискуссий эпохи.

В этом скрытом за иронией контексте несколько иначе воспринимается и сам герой романа.

Пушкин вернул в беловике не только эпитет «народных», но и слово «Безмолвно» — мотив реакции Онегина на «пренья». Правда, теперь оно было отнесено (вместо «глубоко») к «думе». Слово это вполне сохраняет ироническое звучание — и по положению в строфе, и по напоминанию давней характеристики Евгения, с юности умевшего «С ученым видом знатока / Хранить молчанье в важном споре...». На «бытовом фоне» оно может читаться как основание для подозрений в «шпионстве». На «литературном фоне» — обыгрывает богато разработанный мотив «молчания» в «Горе от ума».

Но «безмолвно» в данной ситуации вызывает еще одну ассоциацию, одновременно литературную, историческую и политическую. Невольно вспоминается ставшее поговоркой выражение из речи Цицерона в Сенате против заговора Катилины: «*dum tacent—clamant*» («в то время как молчат — кричат», то есть обвиняют, обличают). Как раз во время работы над последними главами «Онегина» Пушкин использовал эту ассоциацию, заменив в «Борисе Годунове» финальный крик знаменательной ремаркой.

В раннем варианте строфы стих «Безмолвно пренья слышит он» давал не только контраст состояний, но и явственный мотив неодобрения. В окончательном — «Безмолвно в думу погружен» — слегка ослабленный мотив все же сохранился благодаря соседним стихам. Зато гораздо точнее стала реакция Онегина на «пренья о кашах» — гораздо интроспективней, эгоцентричней и трагичней: сродни рефрену «Тоска, тоска!», который сопровождает его путешествие в косвенной — авторской — речи и которым завершается его «монолог про себя» на Кавказских водах. Не относится ли это безмолвное осуждение и к себе самому, начавшему свое странствие с одностороннего противопоставления двух «каш»:

. Уж Русью только бредит он
Уж он Европу ненавидит
С ее политикой сухой
С ее развратной суетой...

«Московская строфа» выпала из романа вместе со всей главой. Не вернулась она и в «Отрывки из путешествия Онегина» — второй финал романа. Безусловно, не из-за поэтического несовершенства текста, а по причинам, важным для автора. Важным сейчас и для публики.

Но это проблема совсем другого — историко-филологического исследования: почему Пушкин в 1831 и 1833 годах выносил за рамки «романа в стихах» тему, которую в 1829 и 1830 столь тщательно разрабатывал на протяжении всей главы и для которой он — видимо, в дни Болдинской осени — столь счастливо нашел поэтическую формулу «о кашах пренья».

*Т*ворчество Пушкина
Жанры,
литературная
традиция



Жанровый объект и лирический субъект в элегиях Пушкина

В лирике 10-х — 20-х годов XIX века реформы элегического жанра отмечены, как правило, расширением границ жанрового объекта, сменой генерализующей жанровой эмоции. Поясним это понятие. Надо сказать, что нас решительно не устраивают попытки закрепить за элегией некое раз и навсегда доминирующее переживание. Да и не удаются эти попытки: единство такого переживания оказывается сомнительным и шатким. Поневоле рядом с элегической печалью вынуждены размещать скорбь и разочарование. А между тем ведь все это разные эмоции, разные уже хотя бы по интенсивности и идеологической насыщенности чувства. И общечеловеческое начало в них подвижно: оно то соприкасается с исторической почвой, то отпадает от нее. Не спасает от психологической неопределенности и стремление скрепить это распадающееся единство элегического переживания еще более расплывчатой элегической окраской чувства. Не пора ли, наконец, признать, что известная психологическая неопределенность заключена в самой природе элегии нового времени, что жанровый объект ее предполагает не единство переживания, а целый спектр эмоций. Причем эмоции эти не запрограммированы заранее неким условным и вневременным канонам жанра, они выдвигаются его историей, и о круге элегических переживаний мы вправе судить, лишь спроецировав эту историю в общее представление о жанровом объекте.

Элегические эмоции — явление особого рода: в них есть признак глобальной реакции на мир, заостряемый ранним романтическим мышлением с его притязаниями на универсальность. Эхо истории в них звучит по-разному: оно едва ощутимо в «меланхолии» Жуковского, оно

слышнее в «разочаровании» Баратынского, еще более внятно раздается оно в элегиях Пушкина. Но везде, где элегия сохраняет четкость жанровой природы (у Жуковского и Баратынского 20-х годов уж во всяком случае), в элегические эмоции непременно привходит момент всеобщности, какова бы ни была степень его преломления в индивидуальности конкретного элегического стиля. Мгновенные или случайные проявления души, столь свойственные внежанровой лирике, не воспринимаются элегией как форма обобщения, как возможный путь ко всеобщему. Она тяготеет к устойчивому в душевной жизни, и даже неопределенные и неопределимые всплески душевных движений в элегиях Жуковского в конце концов все-таки вливаются у него в устойчивую и всеобщую область эмоций, неотделимую от самой сущности человеческого духа, впервые явленную Жуковским область «невыразимого». Таковы же по природе своей и элегические конфликты Баратынского, питающие его лирическую эмоцию «разуверения», конфликты чувства и рассудка, душевного сна и очарования.

Та или иная элегическая эмоция несет в себе генерализующее начало в той мере, в какой она претендует на господство в жанровых пределах того или иного элегического стиля («меланхолия» Жуковского, «разуверение» Баратынского). Генерализующий склад ее обусловлен и способом обобщения, свойственным элегии (до тех пор, пока она не вступила в стадию жанрового распада), — преобладанием общего над индивидуальным, устойчивого над мгновенным, рефлексивного над непосредственным.

Установка на всеобъемлющую эмоцию исчезает в зрелом элегическом стиле Пушкина. «Разочарование», например, в эмоциональном строе пушкинской элегии — отнюдь не преобладающая реакция на мир. Эмоция эта, безраздельно господствующая в смежной элегической системе раннего Баратынского, у Пушкина может возобладать на каком-то конкретном этапе творчества, но разрастись во всепоглощающий жанровый объект ей уже не дано. Был, как известно, момент, когда Пушкину казалось, будто Баратынский исчерпал возможности элегического жанра, будто двигаться дальше в этом жанровом русле не имеет смысла: «Баратынский прелесть и чудо. «Признание» совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий»¹. Чем же порождена была

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17-ти т. М.; Л., 1937, т. 13, с. 84.

эта пушкинская иллюзия? Не тем ли, что Баратынскому удалось нащупать, точнее, возвести в степень генерализующего переживания именно эмоцию «разочарования», в которой общечеловеческий потенциал жизнеощущения впитал в себя болевые импульсы эпохи и слился с идеологическим статусом современной личности. Желчь и беспокойство духа, способность к окончательному суждению о мире, какой бы безысходностью не веяло от этого суждения, — в этих приметах элегического мышления Баратынского духовному слуху наиболее чутких его современников слышались отголоски идеологических исканий человека 20-х годов, исканий вполне конкретных, слитых с историческими потрясениями века. Но то были именно отголоски. Море истории все-таки плещет за порогом элегий Баратынского, и в них проникают лишь дальние отзвуки исторического прибора. В том идеологическом сплаве, который несла в себе у Баратынского эмоция «разуверения», исторические поветрия времени не только не расчленены, но, в сущности, и не обозначены, они поглощаются универсально романтической реакцией на мир, попадая в зону притяжения вечных коллизий (чувства и рассудка, например), с которыми не может справиться трагическое мироощущение Баратынского. И даже конфликт поэта и эпохи, казалось бы, отчетливо соприкасающийся с исторической почвой, даже этот конфликт разворачивается в элегиях Баратынского в неопределенном временном поле. Во всяком случае, «Последний поэт» раздвигает временные границы этой коллизии столь широко, что понятие «века» («Век шествует путем своим железным») оборачивается здесь метафорой целого ряда эпох, превращаясь в синоним столь же неопределенно истолкованного «просвещения», точкой отсчета которого объявляется закат античности. Иначе чем же объяснить, что и «зима дряхлеющего мира» в «Последнем поэте» и «век надменный» в стихотворении «Предрассудок! он обломок» предстают в системе остро контрастных сопряжений с мифологической и историко-культурною символикой Эллады («Омир», «Парнас», «Эол», «Афродита», «Сафо», «Аполлон», «Храм»).

Изобразительная ткань элегий Баратынского настроена прежде всего на воплощение универсального ядра элегической эмоции, на долю же исторической и биографической сфер ее преломления остается, в сущности, лишь ассоциативный слой образа. Не столько в исторической конкретизации «разуверения» (в конце концов,

она всегда относительна там, где не прибегают к арсеналу конкретных реалий современности или к отточенной стилистике намеков), сколько именно в трагической универсальности разочарования, в такой всеобъемлемости его, на которую никогда не отваживалась старая элегия, наконец, в его предельной насыщенности мыслью и в самом качестве этой мысли, не ведающей страха перед открывшимися потемками бытия, — во всем этом и заключается подлинно новаторская миссия элегической лирики Баратынского. Жанр этот долго живет в его поэзии именно потому, что он у него насквозь философичен, подчеркнута рефлексивность, словом, прочно укоренен во всем, отпадение от которого порождало кризисные явления в истории элегии.

В элегическом разочаровании Пушкина явно возрастает степень исторической конкретности. Оно и в биографическом отношении локально и питается не общим настроением мироощущения, а вполне определенными процессами пушкинской мысли, такими, например, как переоценка просветительства в начале 20-х годов, итоги которой в «демоническом цикле» сообразно с логикой романтизма переводятся в универсальный план. В пределах этой эмоции Пушкин открывает такие возможности взаимопроникновения общечеловеческого, исторического и конкретно-биографического, которые были немислимы в элегическом мире Баратынского, сублимировавшего историческое в универсальное, отсекавшего художественные артерии, по которым мог хлынуть в элегию биографический опыт со всюю его эмпирикой неповторимого человеческого бытия.

Между тем именно биографический опыт является у Пушкина связующим началом и художественной призмой, в которой пересекаются ракурсы элегического разочарования. Здесь живой нерв его экспрессивного напряжения, а иногда и композиционное средоточие образа. На редкость органичным сплетением всех этих трех сфер обзора элегической эмоции отмечена композиция стихотворения «К морю». Пушкин не причислял его к разряду элегий, быть может, потому, что перестройка элегической структуры в его представлении зашла здесь слишком далеко. И все же оно еще сохраняет с элегической традицией живую, необорванную связь. Элегическая тональность его очевидна. Однако сама по себе она не могла бы служить достаточным признаком причастности стихотворения элегическому жанру, если бы не отчетливо выраженные в нем рефлексивные ходы мысли и,

в особенности, если бы не эта характерно элегическая трансформация конкретно исторических впечатлений в глобальный и завершающий план, которая происходит в финале элегии:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран...

Итог пушкинских размышлений над историей звучит как безысходная и всепокрывающая истина, отметающая даже призрак надежды. Противоречия истории переоплощаются в извечную антиномию, над которою нависает «длань судьбы». Мысль Пушкина несет в себе взрывчатую неожиданность: на том полюсе, который противостоит общественному благу, парадоксально уравниваются просвещение и тиранья. Перед лицом судьбы полярности истории, в сущности, сняты, она оборачивается пустым движением, движением в пределах *circus clusum*, выявляющим лишь относительность всякой исторической ценности. Пушкинское стихотворение «К морю» оттеняет едва ли не решающее различие в способах переключения исторического в универсальное, свойственных Баратынскому и Пушкину. У Баратынского это переключение сродни именно сублимации: в духовном результате его уже незаметен исходный материал, намекающий о себе лишь окраскою и тоном мироощущения. К тому же переключение это, так сказать, деструктурно в том смысле, что оно никак не отражается на логике построения образа. Мысль Баратынского вобрала в себя веяния эпохи, впитала и растворила их «без осадка», который бы предполагал возможность их вторичной кристаллизации в конкретных деталях стиха.

Между тем в духовном комплексе, который заключает в себе пушкинское «разочарование», легко обозримы ингредиенты. В стихотворении «К морю» оно точно бы восходит по концентрическим кругам, поднимаясь от биографии к истории и взмывая в финале в надисторические выси, где безраздельно господствуют законы судьбы. Эти сферы преломления элегической эмоции прочерчены четко и увязаны в последовательность, отражающую самый ход душевного процесса, ту экспансию разочарования, в итоге которой оно перерастает в универсально-романтическую реакцию на мир. Но это не та последовательность, при которой переход из одной сфе-

ры в другую исключает присутствие предыдущего в последующем, исходного в конечном. Пушкинская эмоция сохраняет психологическую объемность в каждой точке своего композиционного движения. Субъективно-личностный план ее напоминает о себе на всех этапах ее разного развертывания, отсвечивает в глубине ее исторических и универсальных трансформаций.

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

.
Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

Все в этом стихотворении пронизано мощными излучениями пушкинской судьбы, жаркою мыслью о «поэтическом побеге» и холодом разуверения, оттеснившего мечту. Перебеленный текст первоначальной редакции был короче едва ли не вдвое. Поэтическая мысль его двигалась всецело в биографической колее, и колея эта в дальнейшем послужила тем руслом, в которое волеются исторический и универсальный притоки элегической темы. Стало быть, уже у истоков рождения пушкинской композиции биографическая ткань ее мыслилась как всепроникающее начало, как лирический слой, опосредующий все ее тематические разветвления.

Генерализующий склад элегической эмоции — производное известной резекции психологических связей, такого укрупнения переживания, которое вытесняет психологические движения, окутывающие доминирующее чувство в реальном течении душевной жизни. Элегическая эмоция перекрывает ее горизонты, сокращая пространство психологического обзора. У Баратынского раздвоены и расколоты в ценностном отношении контрагенты душевного бытия страсть и рассудок, но «разуверение» цельно и однородно и, как правило, исключает мысль о противоборствующей душевной стихии (по крайней мере в контексте конкретной элегической компози-

ции). Оно не столько участник душевной борьбы, сколько ее трагически неизбежный итог. Пушкинское разочарование воплощено либо на излете, в последнем фазисе душевной борьбы, предрекающем очистительный перелом сознания, либо его сопровождает, как в стихотворении «К морю», лирическое переживание, намекающее на утраченное равновесие души, на ее психологический фон, не поглощенный у Пушкина трагическим очагом мысли. Точнее, это даже не фон, а стихийно-неустрашимые душевные движения, поднимающиеся из глубины пушкинского сознания, вызванные к жизни соприродным ему богатством жизненных связей. Ведь если морю Пушкина — «свободная стихия», то такова же и душа, и из нее доносится временами «бездны глас».

Мы решительно ничего не поймем в пушкинской элегии «К морю», если замкнем круг воплощенных в ней чувствований одной лишь эмоцией разочарования. И если мы вычленили ее, то только затем, чтобы показать ее идеологическую многослойность и композиционную логику ее восхождения от биографического к универсальному. Но ведь рядом с нею, вернее, опережая ее в композиционном течении стиха, полнозвучно и стройно звучит иной голос души, точно бы невольно, точно бы наперекор разобщающей власти разуверения прикоснувшейся к безбрежным далям и глубинам бытия, воплощенным в пушкинском «море». Как и подобает символу, обладая самоценной предметной реальностью, пушкинское «море» множеством отзвуков перекликается с миром души. Погружаясь в созерцание того, что исполнено таинственных и необъятных возможностей бытия, она точно бы вступает в круг самозабвения, разрывая оковы рефлексии, и в самозабвении этом возвращается к себе, к своей собственной полноте, к стихийным порывам своим, которые не в силах подавить никакая трагически безысходная дума о мире. Борение мрака и света, трагической эмоции, неизбежно оскудяющей картину мира, и неустрашимо-природных влечений души, размыкающих сознание навстречу подвижному многообразию «живой жизни», вольной игре ее стихий, не ведающей предела, — этим-то борением и отмечена своеобразная симфоническая структура пушкинского стихотворения «К морю». В глубине его внутренней формы не только соприкасаются, но и вступают в поединок лирические темы, которые на первый взгляд движутся в композиции независимо друг от друга. Тема моря, казалось бы, совершенно неожиданно всплывает в финале. И в самом

деле: ведь уже произнесен окончательный приговор о «судьбе людей» и ощущение едва ли не фатального жизненного тупика нависает над пушкинской мыслью, а между тем каким упойтельным дыханием свободы веет от замыкающих стихотворение строк пушкинского прощания с морем. В последний раз здесь оживают образы вольной стихии, уже готовые перевоплотиться в неизгладимые образы памяти:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн

Нет, разумеется, было бы непростительной наивностью заключить, что последние строки стирают трагический итог пушкинского разочарования. Они не столько нейтрализуют его, сколько уравнивают картину бытия, и на стыке их с этим итогом рождается образ особой пушкинской полноты жизнеощущения, которое с равной степенью глубины и силы восприятия объемлет «и блеск, и тень» жизни.

Пушкин подрывает, если можно так выразиться, композиционную монополию элегического переживания, свойственную старой элегии, настраивавшей и движение темы и арсенал поэтических деталей на безраздельное единство элегической тональности, исключавшей контрастные душевные движения, если, конечно, они не были предопределены изначальной двойственностью меланхолической эмоции. В композиции пушкинского стиха элегическое переживание не заглушает и не подавляет противостоящие ему голоса жизни, противоположные устремления души. Горизонты лирического образа у Пушкина нередко шире горизонтов элегической эмоции. И в элегии, в этом субъективнейшем из лирических жанров, отмеченном повышенной избирательностью в отношении к духовному материалу реальности, Пушкин устремлен к воплощению объективной объемности душевного мира. Даже в такой элегии, как «Демон», в которой пушкинское разуверение достигает особой сосредоточенности и драматической энергии, даже здесь в композиции стиха необыкновенно страстно и сильно звучит мотив «всех впечатлений бытия». И в этих прежних пристрастиях души неотразимо проступает очарование «жи-

вой жизни», ведь здесь окинута как бы прощальным взором высшие проявления ее: «И взоры дев, и шум дубровы, И ночью пенье соловья», и такие духовные ценности («свобода, слава и любовь»), которые способны выдержать (и выдерживают, как убеждает нас в том художественная логика демонического цикла) натиск любых покушений «отрицающего духа». Отрицаемые, они все-таки по-прежнему притягательны для пушкинской мысли. Она точно бы еще раз взвешивает их: не случайно ценности эти упоминаются дважды. В элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» пушкинские размышления о смерти разворачиваются в теснейшем соседстве с думою о жизни, и чем навязчивее они, тем неотступнее следуют за ними «все впечатленья бытия», воплощенные опять-таки в самых интенсивных своих проявлениях, отмеченные торжеством молодости, силы и красоты. Этот неустранимый фон и подготавливает тот симфонически полнозвучный аккорд, которым замыкается скорбная и светлая музыка элегии.

Порой монолитная для традиционной элегии эмоция словно бы раздроблена у Пушкина, и раздроблена иначе, нежели у Баратынского, склонного к анатомированию душевных стихий на четко выраженные полярности. Вернее, у Пушкина это даже не дробление, а способность видеть оттенки за доминантой переживания, хотя оттенки эти и не стали еще самодовлеющим объектом изображения и обертоны переживания еще не заслоняют его основной тон, как это произойдет значительно позднее в лирике Фета. Пушкинской элегической грусти в стихотворении «На холмах Грузии...» сопутствует оттенок легкости, точно бы душевной невесомости, ощущение света примешивается к сумеркам печали. Но то и другое сплетения чувств не претендуют более на расплывчатую амбивалентность меланхолии, в которой определенность каждого из ощущений растворена в рефлектирующем самосозерцании. Здесь, в первых строках пушкинской элегии, печаль остается печалью, ореол света вокруг нее не размывает ее психологического контура. Она уже больше не объект самонаблюдения и эстетического любования и не вторичное переживание памяти. Она вспыхивает в душе в этот миг, и душа погружается в нее со всей полнотой самоотдачи. К тому же чувство это обретает направленность, оно наполнено миром «другой души» («печаль моя полна тобою, тобой, одной тобой...»), наполнено им «без остатка», который бы давал повод для рефлексии, оставлял лазейку для самосозерцания.

Мир эмоций в элегиях Пушкина раздвинулся одновременно и вширь и вглубь. Психологические конфликты Пушкина иной природы, нежели конфликты Баратынского. У Баратынского противоборствующие душевные стихии (скажем, страсть и рассудок) располагаются как бы на одном уровне, они двойственны изначально, и их универсальная раздвоенность пресекает возможность движения в толщу индивидуального душевного опыта. Пушкин открывает широкий доступ этому опыту в жанре элегии. Подобно Жуковскому, он нередко дает «вертикальный срез» души, но, погружаясь в душевные глубины, пушкинская элегия заботится не о том, чтобы навеять ощущение сокровенного и ускользающего как всеобщего непознаваемого ядра душевной жизни, но чтобы внести художественную ясность в непросветленные участки душевного бытия, дух художественной гармонии в дисгармонические проявления души. Самое соотношение гармонии и дисгармонии резко изменилось в элегическом мире Пушкина. Элегическая муза Жуковского тяготела к снятию дисгармонического, либо вынося его «за скобки», в зону противостоения художественной реальности диссонирующему потоку действительности, либо нейтрализуя дисгармоническое усилием художественной воли, апелляциями к благому и миротворному вмешательству провидения. Дисгармоническое сгущается в элегии Баратынского, угрожая заслонить собой поле ее психологического обзора. Оно объявлено вечным спутником духа, родовым наследьем его и его проклятием. Оно не исключает порывов к гармонии, но порывы эти устремлены скорее к желаемому, чем к реальному. Тоска по идеалу «соразмерностей прекрасных» у Баратынского не более, чем тоска, утихающая лишь под целебным прикосновением искусства, этого прибежища «больного духа («В дни безграничных увлечений...», «Бесенок»), между тем роковая двойственность человеческой природы — безысходная реальность. В элегиях Пушкина дисгармоническое и смутное как объект изображения (а Пушкин отнюдь не пренебрегает им) точно бы вступает в область определенности и света, излучаемых синтезирующим складом пушкинского мышления.

Пушкин открывает в элегии борение контрастных душевных начал там, где страсть выглядит мучительно нерасчленимой для ее носителя, там, где она томительна и трагична именно в силу своей кажущейся неопределенности или, наоборот, неосознанно инспирированной определенности. За лирическим субъектом таких элегий,

как «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Желание славы», «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...», — за всеми этими проявлениями душевной смуты и трагической темноты страстей, которые воплощены в них, за всем этим возвышается «тьень» авторского образа и авторского видения, которое позаботилось о том, чтобы раздвинуть психологические горизонты лирического субъекта. И нам дано видеть дальше и глубже того, что доступно духовному зрению лирического «я». Нам открывается здесь своего рода непредумышленный маскарад страстей, когда одно душевное движение прячется за другое, когда за одной страстью угадывается другая, еще не вступившая в поле зрения лирического субъекта: он чувствует, быть может, лишь ее отдаленный «гул», неизмеримо усиливающий душевное смятение.

Всплеск уверенности, замыкающий элегию «Простишь ли мне ревнивые мечты...», лишь прикрывает безысходную борьбу сомнений в душе лирического субъекта, тяжесть недоумения, рожденную ускользящими от всякой логики, загадочно несовместимыми проявлениями души героини. Уверенность эта сродни самовнушению, и она не в силах перебить душевный ропот, внятно слышимый нам в самой экзальтации этих самоуверений и недоступный лишь душевному слуху лирического субъекта.

Жаждется, жажда славы в элегии «Желание славы» заполнила собой все сознание лирического «я» и оттеснила мучение любви, но в глубине этой новой страсти горит все тот же душевный пожар. То, что воспринимается лирическим субъектом только как месть героине, на самом деле пронизано неостывшим трепетом любви, лишь перевоплотившейся в иную, казалось бы, столь же всеобъемлющую страсть. От безмерной боли душа здесь лишь надела маску, обманув себя бессознательной попыткой заместить одно переживание другим.

В элегии «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...» изливание лирического субъекта обрывается в тот момент, когда оно едва-едва входит в ясную область сознания и еще только предчувствуется вся грозная тяжесть вопроса, нависающего в последней оборванной строке. Между тем глухую работу этого сомнения, его подпочвенный разрушительный ход, возникающий где-то на периферии сознания, если не в подсознании лирического «я», мы чувствуем уже в сосредоточенном усилии его воображения воссоздать именно образ желаемого одиночества героини, сгустить атрибуты этого оди-

ночества. То же соотношение кажущегося и глубинного, сознательного и неосознанного реализовано и в образной ткани поздней пушкинской элегии «Заклинание». Круг этих сопутствующих эмоций, из которых одна бессознательно (но бессознательно, разумеется, только для лирического субъекта, вовсе не для автора) маскирует или замещает другую, был подлинным открытием Пушкина в жанре элегии. И не изломы разорванной и рафинированной психики современной личности Пушкин усматривает в этой сфере переживаний (во всяком случае не только это), ему виделись в ней глубинные, общечеловеческие пласты душевной жизни. Что это именно так, убеждает хотя бы пушкинская попытка воплотить подобный произвольный маскарад души в жанровом пространстве антологической пьесы («Дева», 1821 г.).

Пушкинский отказ от генерализующей эмоции и небывало широкий спектр переживаний, втянутый им в кругозор элегии, неизбежно оборачиваются ослаблением контекстуальных связей между элегическими произведениями, особенно заметным на фоне контекстуально спаянной элегической системы Жуковского. По сравнению с нею (да, впрочем, и с лирикой Баратынского) у Пушкина явно возрастает художественная суверенность отдельного элегического текста, его эстетическая самодостаточность. Структура элегического произведения теперь организована так, что оно являет собой самодовлеющий художественный мир, соотнесенный лишь с реальностью (внешней и внутренней реальностью авторской души), не нуждающийся в опоре на другие элегические тексты. Образный потенциал отдельных деталей раскрывается под действием центростремительных, структурообразующих сил. Нацеленные лишь на единство лирического образа, детали ведут в глубь композиционной постройки, а не за пределы ее, как порою бывает у Жуковского, подхватывающего заключенный в них поток ассоциаций в других элегических композициях.

Это, разумеется, не означает, что в лирике Пушкина отсутствуют какие бы то ни было межстиховые сцепления, но возникают они скорее стихийно и уже на внежанровой основе. К тому же связи эти локальны, вспыхивают то там, то здесь, не претендуя больше на всепроникающее значение, тяготея чаще всего к «островкам» лирических циклов. Но уже в пушкинской лирике 20-х годов можно выделить, пожалуй, только один цикл, прочно опирающийся на единство жанрового контекста — это «Подражание древним». Что же касается «демоническо-

го цикла», то, взятый в целом, он элегичен лишь по эмоциональной окраске конфликта, да и та здесь не выдержана с неуклонной последовательностью. Элегический тон и стиль преобладают лишь в двух первых произведениях («Бывало, в сладком ослепленье...» и «Демон»), тесно связанных переключкою образов, близких к традиционной элегии и по структуре своей, которая, впрочем, уже в «Демоне» заметно перестроена опорой на сюжетную ситуацию. Ни «Свободы сеятель пустынный...», ни, тем более, «Телега жизни» не имеют с элегией ничего общего. Первое — своеобразный симбиоз притчи и инвективы, второе — аллегория, предметная оболочка которой являет собой резко обытовленную картину дорожного странствия. Эмоциональный строй «Телеги жизни» сформирован, быть может, с оглядкой на элегию, но лишь в том смысле, что элегическая серьезность его скрыта вглубь, на поверхности же безраздельно царит ироническое веселье. Но во всяком случае такое совмещение серьезного и комического немислимо в мире элегии, в котором серьезность медитации абсолютна и не терпит ни малейших соприкасаний со стихией комизма.

Пушкинский «прощальный цикл» вырастает уже явно на обломках жанра, и о его элегическом контексте можно говорить только условно, постольку поскольку он отмечен художественной памятью об элегии. Но это едва ли не последняя вспышка жанровой памяти в лирике Пушкина.

Разнообразие пушкинских условно элегических эмоций в лирике 20-х годов раздвигало пределы жанрового объекта порою столь широко, что, в сущности, исчерпывал себя тот предел психологической неопределенности, эмоциональных колебаний элегии, за которым уже началось неузнавание жанровой сферы обзора. Речь идет не о читательском неузнавании (в конце концов, оно слишком проблематично), сколько о неузнавании субъективно-авторском. Известны ведь случаи многочисленных пушкинских колебаний с жанровыми определениями тех стихотворений, которые поначалу были названы элегиями, а затем в окончательном автографе или же в ходе формирования разделов пушкинского собрания сочинений автор отказывался от этого жанрового определения. Естественно, что в таких условиях было немислимо возникновение единого элегического контекста, который бы обладал тематической и ассоциативной отчетливостью межстиховых связей. В пушкинских элегических компо-

зницах, не подкрепленных жанровым контекстом, открывавшим в лирике Жуковского возможность «досказать недосказанное», вернуться к теме на пути лирических вариаций, укрепить корни отдельного лирического образа, в том случае, если они недостаточно закреплены в композиционной почве конкретного стихотворения, если они ассоциативно «прорастают» за его порог, — в элегических композициях Пушкина резко возрастают силы внутреннего сцепления, строго функциональной взаимосвязи деталей. Истоки этого не только в особом архитектурном даре пушкинского мышления, но и в особой эстетической природе пушкинского лирического субъекта.

Субъект элегии Жуковского — носитель настроения и созерцания. Он в некотором роде лицо страдательное. Как бы безвольно растворяясь в потоке впечатлений, идущих от внешнего и внутреннего миров, он озабочен лишь тем, чтобы воссоздать этот поток с такою полнотой, которая у Жуковского всегда на грани «невыразимого».

Иной тип лирического субъекта сформирован элегической лирикой Баратынского: здесь перед нами носитель мысли, направленной на непокорную стихию страстей, мысли по преимуществу расчленяющей, хотя и несущей в себе сокровенный внутренний жар. Страсть как объект художественного анализа в элегиях Баратынского словно бы незаметно для автора проникает в субъектную сферу, теснимая аналитическими усилиями мысли, она тем не менее живет в ее поэтической глубине, то нарушая временами уравновешенный ход интонации, то напоминая о себе столь характерными для творчества Баратынского острыми столкновениями полярных образов.

Полнозвучию пушкинского элегического переживания, окруженного обертонами, уравновешенного противоборствующими порывами сознания, соответствует и свойственный Пушкину склад лирического субъекта. Его отличает психологическая объемность, в нем нераздельно слились и гармонически взаимоопределились все существенные силы личности: беспокойные порывы разума, полнота чувственных реакций на мир, импульсы воли.

Все это у Пушкина закрепляется в своеобразном психологическом действии, носителем которого и выступает элегический субъект. Пушкинская мысль ничего не теряет в сосредоточенности элегической медитации по сравнению с элегией Жуковского, но она шире распахнута в

мир. Погружаясь в себя, она не утрачивает соприкосаний с внешней реальностью, больше того — у Пушкина только в этих соприкосаниях и раскрывается существо внутренних движений души. Романтическая элегия Пушкина уже на пороге своей зрелости (в лирике начала 20-х годов) покусается на границу внутреннего и внешнего миров, воздвигнутую ранним романтизмом. Дело тут совсем не в композиционной протяженности предметного ряда (с пространственными изображениями природы у Жуковского пушкинская элегия отнюдь не стремится соперничать) и даже не просто в художественном акте снятия границы (ее снимает и Жуковский рано или поздно в композиции элегического стиха, но снимает для того, чтобы в итоге эстетически растворить предметную реальность в бестелесных формах романтической фантазии). Дело в том, что в элегиях Пушкина внешний и внутренний миры переплетаются с поразительной художественной естественностью, несвойственной раннему романтизму, и, переплетаясь, сохраняют свою внутреннюю автономию. Они уже неразделимы друг в друге: атрибуты внешней реальности могут и у Пушкина стать знаком и символом чувства, но и тогда они не утрачивают предметную плоть. В психологическом действии пушкинского лирического субъекта эмоция как раз и обретает выход вовне или, точнее, в сферу свободного художественного движения над романтическими барьерами внешнего и внутреннего миров. Разумеется, в элегиях Пушкина перед нами особое действие, преломленное природой лирического творчества, действие как бы на грани переживания и поступка, выливающееся в цепь внутренних жестов лирического «я».

Первая же южная элегия «Погасло дневное светило...», ознаменовавшая рождение зрелого пушкинского элегического стиля, насквозь пронизана динамикой таких психологических жестов. Внутреннее действие лирического субъекта получает здесь своеобразную опору во внешнем предметном плане изображения: оно оттеняется движением в пространстве, стремительным бегом корабля. Но если движение лирического «я» в пространстве — движение вперед, «к пределам дальним», то движение во времени — движение вспять, в прошлое, в мир памяти. Пересечение этих двух разнонаправленных линий движения в композиции элегии создает источник особого драматического напряжения мысли. Ведь перед нами не просто воспоминание, но воспоминание в преддверии нового бытия, когда замыкается некий цикл судь-

бы и душа, порываясь в грядущее, на последней, прощальной черте пытается воскресить видения былого. «Волнение и тоска» окрашивают этот порыв в неизведанную даль, к новым берегам жизни. (Строка «С невольным трепетом туда стремлюся я», возникшая было в первоначальном варианте, отброшена Пушкиным: ей явно не хватало внутренней энергии). Но еще настойчивей, еще призывнее звучат в душе голоса памяти. Уже у самых истоков лирического движения, там, где переживание еще только набирает образный разбег, мысль о будущем нераздельно сливается с воспоминанием:

С волнением и тоской туда стремлюся я,
Воспомянем упоенный...

И всякий раз, как только в композиции пушкинской элегии возникает новый образный ход, как только вспыхивает дума о будущем, образный ход этот, не получая завершения, точно бы стихийно прерывается под напором воспоминания. Видения прошлого всплывают из глубины памяти во всей их неотразимой власти, они сотрясают душу, сила их равновелика силе первоначального впечатления.

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

И вот как раз в тот момент, когда душа как бы надломлена первоначальным натиском воспоминаний, вихрем образов и видений, еще не обретших лица, в тот момент, когда она ищет слово, чтобы справиться с этим хаосом нахлынувших впечатлений, — в этот момент возникает глубокая пауза, вслед за которой мысль, точно бы от избытка перенасытившей ее чувственной энергии, вдруг совершает скачок вовне, как бы подыскивая себе опору в реальности, опору, которая могла бы служить аналогом ее внутренней полноты. Именно как психологический жест возникает у Пушкина это троекратно повторенное обращение к «послушному ветрилу» и к «угрюмому океану», обращение, являющее собой своего рода исход для лирической мысли там, где она устремляется к неисповедимому в душевной жизни, там, где она стремится охватить целостный объем отошедшей в прошлое эпохи бытия. И в том и в другом случаях пушкинская мысль не останавливается на стадии невыразимого, на

которой порою застревает мысль Жуковского, довольствуясь языком намека либо рассчитывая на резонанс образа в других элегических композициях, на возможность его варьирования в жанровом контексте.

Пушкинская мысль совершает нечто прямо противоположное тому, к чему тяготело элегическое мышление Жуковского: она вдруг размыкает переживание из чувственного в предметный ряд, словно бы разряжая заряд рефлексии, готовой замкнуться на самой себе, и одновременно обретая новый язык для выражения эмоции, язык символически осмысленной внешней реальности. На этом-то языке и оказывается выразимым то, что невыразимо в пределах чисто психологического ряда. Ведь пушкинский «угрюмый» океан несет в себе мысль о полноте и неисчерпаемости бытия и возникает его образ именно там, где лирическое переживание движется к этой мысли, не выражая ее декларативно, но формируя сопряжениями образов. Не очевидно ли, что пушкинская картина минувшего сплетена из противоположностей, из ценностей и утрат, из «хладного страданья» и ослепительных мгновений счастья. И даже образ «изменниц младых» колеблется в этом контексте, склоняясь то к одному, то к другому полюсу оценочных тяготений: это «наперсницы порочных заблуждений» и одновременно «подруги тайные весны моей златая». Вслед за этим образом вновь возникает емкая и напряженная пауза: мысль поэта еще раз в этот миг обращается к минувшему и, пытаясь охватить всю полноту отшумевшего бытия, вносит в картину его завершающий гармонический штрих:

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

И тут вновь, как знамение бездонных глубин жизни, уже испытанных и еще предчувствуемых, возникает все тот же психологический жест, завершающий на сей раз лирическую композицию энергичным образным поворотом мысли, отсылающим нас к началу и оттеняющим внутреннее равновесие и стройность лирического целого. В этом образе пересекаются временные пласты прошлого и будущего, смыкаются предметный и психологический слой изображения. Появляясь в композиционных зонах, где концентрируется особая энергия переживания, где она требует выхода, образ этот постоянно размыкает переживание вовне, соединяя два мира — внешний и внут-

ренный. Он точно бы колеблется на границе этих миров, не переливаясь в чисто экспрессивный знак эмоции и сохраняя свои связи с внешней реальностью.

Но не только к этому лейтмотиву стягивается психологическое действие лирического субъекта. Оно выливается и в пушкинском обращении к кораблю:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

и в этой анафоре, едва ли не с физической ощутимостью, одним только повторением глагола, передающей стремительность побега:

Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья;

и в диалогическом жесте обращения к «наперсницам порочных заблуждений».

Пушкинское воспоминание — уже не умиленное созерцание в духе Жуковского, расслабляющее волю. Упругая волевая струя, чуждая каких-либо резких дисгармонических проявлений, сливающая в себе и эмотивное и мыслительное начала, явно преобладает в элегиях Пушкина, и ей соответствует композиционная форма, в которой четко взвешены пропорции. Ясно прочерчены, к примеру, границы стадий в движении темы, и образ минувшего на этих стадиях поворачивается разными ракурсами: сначала самый общий, нерасчлененный поток ощущений; затем в этом душевном тумане вырисовываются проясненные памятью вехи минувшего, и, наконец, горизонты воспоминания смыкаются на конкретном переживании, на «глубоких ранах» любви. «Лирическое движение», признаки которого Пушкин особенно ценил в композиции стиха, как показывает его отзыв на «Фракийские элегии» Теплякова², это лирическое движение (надо полагать, синоним неуклонного и энергичного развертывания темы) сообщает психологическому рисунку пушкинских элегий приметы особого действенного склада. И в то же время в элегической композиции «Погасло дневное светило...» гармонически уравновешены предметный и психологический ряды, моменты бурных вспышек ду-

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., Наука, 1964, т. 7, с. 422.

шевной энергии, когда она рвется «наружу», и ее спады, когда чувственный поток входит в более спокойное русло.

Там, где мысль обретает выход в действие, хотя бы и реализованное в одном лишь волевым стремлении души разомкнуть себя навстречу «всем впечатленьям бытия», там ей уже не угрожает болезненная самососредоточенность сознания, там и самая мысль в конце концов обретает окраску, далекую от первоначально угнетавших ее впечатлений. Не в этом ли убеждает нас прежде всего пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Если и воплощена в нем традиционно элегическая дума о смерти, то нельзя же не видеть, что по художественному облику своему это какая-то странная, непривычная для элегии дума. Это дума на миру, посреди жизненного пира. Не элегические сумерки сопутствуют ей, а свет и игра жизни. И не в уединении пробуждается она, а настаивает сознание «среди улиц шумных», во многолюдстве храма. В этом вся неизбывность ее, но в этом же и ее изначальное родство с живыми силами бытия. Элегическая мысль здесь нераздельно спаяна с действием лирического субъекта, она и возникает-то как его психологическое продолжение. Глаголы действия, выдвинутые в начало стиховой фразы, обретают в ней опорную позицию, стягивая в прочный узел действие и размышление:

*Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.*

*Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь не видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.*

*Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.*

*Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.*

Первый вариант начала элегии, запечатленный в черновом автографе, ничем не намекал на этот пронизанный энергией действия ход мысли:

*Куда б меня мой рок (?) мятежный
Не мчал по земной.*

Но мысль о смерти неизбежной
Всегда близка (?) всегда со мной.

Такой поворот темы на исходной черте построения исключал какую бы то ни было активность лирического субъекта: он здесь не более чем игрушка высших сил. И когда в следующем варианте первой строфы Пушкин снимает этот образный ход, он, в сущности, перестраивает все направление мысли, поскольку выбор исходной точки в развертывании лирического образа — это всегда выбор русла, в которое устремится еще неясный в очертаниях своих поток ассоциаций:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой —
Но мысль о смерти неизбежной
Всегда близка (?), всегда со мной...

Следом за этой строфой в черновом автографе возникают строки, являющие собой своеобразный «конспект» дальнейшего развития темы.

Гляжу ль на деву младую
На
Гляжу ль на дуб
Иль на младенца

Ласкаю ль милого ребенка,
Сижусь ль под дубом в летний зной.

В этом конспекте уже отчетливо просматривается та установка на неразрывное слияние медитации и действия, которая придает особый колорит пушкинскому элегическому субъекту. В элегии «Погасло дневное светило...» действие, размыкающее переживание вовне, все же не выходит за психологические пределы, отливаясь лишь в психологический жест или в слово обращения. В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» из выразительной сферы оно смещается в изобразительную, но, порождая глубокий резонанс в экспрессивном и концептуальном измерениях стиха, оно исподволь готовит тот всплеск бодрости и жизненной силы, который разряжает в финале насыщенную трагизмом атмосферу безысходных раздумий о смерти.

А. А. Асоян



Сатирические эпиграммы Пушкина

В пушкинском наследии нам дорого все. Между тем есть темы, которые как будто забыты пушкинистами. Среди них — эпиграмматическое творчество поэта. Здесь, как и везде, где продолжается разговор о Пушкине, учтена почти каждая строка, учтена, но не изучена: нет работ ни о поэтике пушкинских стихотворений, ни о развитии эпиграмматики поэта. Мы отчасти коснемся этих вопросов, насколько позволяют пределы данной статьи.

Из царскосельской жизни до нас дошло около тридцати эпиграмм Пушкина-лицеиста. В основном они написаны на политические, литературные и бытовые темы. В эту пору мишенью пушкинских насмешек нередко оказывается В. Кюхельбекер, за ним следуют служащие лица, литературные староверы из «Беседы» и, наконец, царь. Но добрая половина эпиграмм не имеют конкретного адресата, они вышучивают известные человеческие слабости, нелепые ситуации, необоснованные претензии графомана. Источником смеха в лицейских стихотворениях становится, как правило, каламбур. Впрочем, А. А. Булаховский в свое время писал, что салонное остроумие первой трети прошлого века с большой охотой открывало дорогу словесной игре и просто как невинной забаве и как средству колкой насмешки¹. В эпиграммах Пушкина нетрудно найти различные применения каламбура, но порой остроумие юного поэта изумляет совершенно неожиданной формой. Кажется, он единственный, — по крайней мере в русской поэзии, — кто употребил в стихотворении пиктограмму и смешит ею уже несколько поколений:

¹ Булаховский А. А. Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев, 1957, с. 419.

Не хочешь ли узнать, моя драгая,
Какая разница меж Буало и мной?
У Депрео была лишь,
А у меня: с, (I, 196).

Смысл шутки легко достигает цели благодаря абсурдному характеру сравнения. Комична и внезапность перехода от интимного тона утонченного обращения к фривольной и грубоватой откровенности, неспособной укрыться за прозрачные эвфемизмы.

После лицея Пушкин с головой окунулся в водоворот общественной жизни, его язвительные стихи все чаще приобретают политическую направленность. «Рядком торчат на эпитафиях» идеолог Священного союза Стурдза, Аракчеев, сам Александр. Создается как бы галерея сатирических портретов, причем композиционный репертуар значительно обогащается. В петербургский период поэт широко использует не только игру словом, но и оксюморон, прадацию, гротеск... Пушкин становится лаконичнее, сокращается объем его эпитаграмм, и излюбленной формой оказывается четверостишие. Правда, пушкинский лаконизм не всегда измеришь количеством строк, много убедительнее свидетельствует о нем суггестивность стиха; она остро ощущается при сравнении Пушкина с другими поэтами. Вот, например, два восьмистишия на Аракчеева, одно из них Е. Баратынского:

Всей России притеснитель,
Губернаторов мучитель
И Совета он учитель,
А царю он — друг и брат.
Полон злобы, полон мести,
Без ума, без чувств, без чести,
Кто ж он? *Преданный без лести,*
...грошевой солдат (II,—1, 126).

Отчизны враг, слуга царя,
К бичу народов — самовластью —
Какой-то адскою любовью горя,
Он не знаком с другою страстью.
Скрываясь от очей, злодействует впотьмах,
Чтобы злодействовать свободней,
Не нужно имени: у всех оно в устах,
Как имя страшное владыки преисподней².

Баратынский дает адресату более абстрактную характеристику, чем Пушкин. Сатирические определения соот-

² Русская эпитаграмма второй половины XVII — начала XVIII в. М., 1975, с. 324. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

несены у него с общими качествами холуйствующего са-трапа, но не их конкретным проявлением. В пушкинской же эпиграмме каждая характеристика наполнена фактическим содержанием, и поэтому портрет временщика предстает как сугубо индивидуальный. Важную роль при этом играет контаминация поэтом девиза Аракчеева «Без лести предан», вписанного в герб графа Павлом I.

Две сатиры тех же поэтов на князя Н. А. Цертелева, опубликовавшего ругательную статью по поводу «Руслана и Людмилы», были записаны Л. С. Пушкиным и сохранились в бумагах его брата. Баратынский парировал нападки критикана стихами:

Так, он лежевец, он негодник,
Он только что поэт, он человек пустой;
А ты, ты ябедник, шпион, торгаш и сводник...
О! человек ты деловой (Р. э., 323).

Отдельные определения не складываются здесь в некую целостность. Нет узла, связующего их в неразложимое единство. Эпиграмма Пушкина звучит иначе:

Как брань тебе не надоела?
Расчет короток мой с тобой:
Ну, так! я празден, я без дела,
А ты бездельник деловой (II—I, 154).

«Бездельник деловой» — это, конечно, уже характер. С помощью оксюморона автор схватил в изображаемом антонимическую цельность, как раз она и является основой художественного образа, не делимого на отдельные компоненты. К слову сказать, Гонкурам принадлежит меткое замечание: «Смех — это физиономия ума»³. Пожалуй, в эпиграммах на Цертелева с достаточной определенностью проступают черты несколько логизированного художественного мышления Баратынского и, подобного озарению, поэтического таланта Пушкина.

В годы южной ссылки «собрание насекомых» Пушкина-эпиграмматиста пополнили Голицын, Воронцов, Фотий, цензоры и личные недруги поэта. Как и в петербургскую пору, в пушкинской эпиграмматики этого периода преобладает сатирический портрет, но художественная организация текста становится более изысканной. Эта изысканность очень часто сродни сложной простоте, как, например, в эпиграмме на М. С. Воронцова:

³ Бр. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. В 2-х т. М., 1964, т. I, с. 85.

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец (II—1, 317).

Способ градации в этих стихах и, особенно, структура пуанта возникли, вероятно, не без влияния Вяземского, а точнее, его сатиры на Шаховского:

«Коварный», «Новый Стерн» — пигмеи,
Они незрелый плод творца,
Но «Полубарские затеи» —
Затеи полного глупца (Р. э., 269).

И все же композиция пушкинской эпиграммы вполне оригинальна, потому что автор не повторяет уже найденную фигуру смеха, а на ее основе создает собственную, где заряд смешного заложен в алогичные по сути сложные слова: полу-мудрец, полу-подлец...

Не менее замечательна форма эпиграммы «На трагедию гр. Хвостова, изданную с портретом Колосовой»:

Подобный жребий для поэта
И для красавицы готов:
Стихи отводят от портрета,
Портрет отводит от стихов (II—1, 455).

Хиазм порождает игру перекрещивающихся смыслов. Пушкинский экспромт одновременно мадригал Колосовой и эпиграмма на Хвостова. Но оригинальность стихотворения не только в этом. Кстати, «поэт, любимый небесами», так часто становился мишенью литературных забав, что И. И. Дмитриев собирал их в специальный «Музеум Хвостовский». В этом «музеуме» есть и эпиграмма Вяземского:

Как Андрوماхи перевод
Известен стал у стикских вод,
Так наших дней Прадон прославился и в аде.
«Зачем писать ему? — сказал Расин в посаде. —
Пускай бы он меня в покое оставлял,
Творенья бы с женой другие издавал».
Жена же, та всегда, когда он к ней приходит,
Жалует каждый раз, что он не переводит (Р. э., 264).

Экспромт Пушкина отличается от этой эпиграммы не только более высокой степенью обобщения, но и пародийными элементами⁴. Это и начало экспромта, и форма

⁴ См.: Благой Д. Д. Неизвестный экспромт Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 2. М.; Л., 1936, с. 12—17.

надписи, излюбленная в упражнениях незадачливого стихотворца. Слово «подобный» употреблено Пушкиным, как и переводчиком «Андромахи» (трагедии Расина, пятое издание которой вышло с портретом Колосовой), в архаическом значении: подобный, то есть удобный⁵ — «Быть может, сын его подобный час найдет...»; «жребий» — вообще любимое словечко Хвостова: «Что сына Гектора ждет жребий смерти злой», «Помысли, царь, сколь мне готовит жребий злой...»⁶.

Пародийная стилизация в этой эпиграмме стала остроумным и занятным знаком адресата, а более того, мини-образом тех стихов, которые отводят от портрета красавицы и «надежды» русской сцены.

Пародийная стилизация встречается и в многоцветной палитре пушкинской эпиграмматики второй половины двадцатых годов. Притом она становится утонченнее, когда направлена против близкого Пушкину поэта. Так, в эпиграмме «К переводу «Иллиады»:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод (*III—1, 238*).

Автор не воспроизводит размер «переложенной» поэмы, а использует классическую форму элегического дистиха, которая возбуждает ассоциации о переводе и гекзаметре Гнедича. В то же время элегический дистих в сознании читателя накрепко связан с жанром античной эпиграммы и поэтому сам по себе задает определенное восприятие. Правда, современник Пушкина был подготовлен скорее к торжественно-элегическому содержанию античной эпиграммы, ибо предполагалось, что скопитическая (насмешливая) эпиграмма появилась лишь в древнеримской литературе и, судя по творчеству Марциала, уже не пользовалась элегическим дистихом⁷. Поэтому информативное содержание пушкинской эпиграммы вступало в противоречие с формой и возникало явление «перепева», порождающее комический эффект и тем самым «сверхинформативное», эстетическое знание о переводе «Иллиа-

⁵ Срезневский И. И. Материалы для Словаря древнерусского языка. Т. 2. СПб, 1895, с. 11041.

⁶ Расин Жан. Андромаха. Пер. Д. И. Хвостова. 5-е изд. СПб., 1821, с. 211, 206, 258.

⁷ О полемике по поводу времени появления скопитической эпиграммы см.: Мальчукова Т. Г. Античная насмешливая эпиграмма. — В кн.: Чистякова Н. А. Античная эпиграмма. М., 1979.

ды»⁸. Но в этих стихах не все обусловлено пародийной стилизацией, важна роль другого композиционного плана: в первом стихе намечена неполная антитеза Гнедич — Гомер, а второй стих образует семантический параллелизм с первым полустижием. Из этой парадигмы следует, что перевод подобен «кривому» переводчику.

В конце двадцатых годов, как и в лицейские времена, литературная эпиграмма встречается у Пушкина чаще, чем другие. Но теперь ее жало длиннее и яд опаснее. Она не столько высмеивает творческую немощь и необоснованные претензии графомана, сколько изобличает догматизм и куцую эстетику критиканов, мелкотравчатое самолюбие и разнузданность посредственности в искусстве. В отличие от лицейской эта эпиграмма нередко строится на подхвате («Сапожник», «Ех ungue leopet», «Литературное известие») и почти всегда возникает как отклик на возню и выпады злопыхателей Пушкина. Кажется, что поэт весь в сосредоточии над мучительными вопросами бытия, ему не до литературно-журнальных драчек, и он, лишь отмахиваясь, посылает в мир еще одну ответную «окогченную летунью». Но и на ней печать задумчивости поэта; литературной эпиграмме этой поры свойственны элементы медитации, правда, не разрушающие определенности жанра, но придающие характерную особенность таким пушкинским стихам, как «Мальчишка Фебу гимн принес...», «Соловей и кукушка», «Ех ungue leopet» и т. д. Эволюция литературной эпиграммы обнаруживается и в появлении исторической перспективы, в которой изображается то или иное лицо, событие. В связи с этим адресат осмысливается как продолжатель определенной традиции и его облик обобщается в свете изжившего себя историко-литературного явления. Несколько другой становится и политическая эпиграмма. Гражданское содержание личности выявляется через категории морали и нравственности. Причем характеристики в политической эпиграмме поражают точностью и глубиной исторических оценок. Частное подтверждение этому — отзыв Наполеона об Александре I; в своем роде это прекрасная иллюстрация к пушкинской эпиграмме:

Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела

⁸ Об информативном и эстетическом в поэзии см.: Звягинцев В. А. О значении и значимостях в поэзии. — В кн.: Замысел, труд, воплощение. М., 1977, с. 10—19.

На мрамор этих уст улыбку,
А гнев на холодный лик чела.
Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин,
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин (III—1, 206).

В 1814 году остров Эльбу посетил некий лорд Эбрингтон. Беседуя с ним, Наполеон сказал о русском царе: «Это настоящий грек; нельзя доверять ему; впрочем, он владеет образованием и несколькими либеральными идеями, которыми его напитал один философ, Ла-Гарп, воспитавший его. Но он так легкомыслен и лукав, что нельзя знать, происходят ли мысли, которые он высказывает, из убеждения, или же из какого-то тщеславного желания стать в противоположность с своим положением»⁹.

Столь же замечательна стилистическая точность Пушкина-эпиграмматиста. Именно поэтому даже незначительное вмешательство в пушкинский текст может испортить, а подчас и умертвить эпиграмму. Вот, например, стихи на князя Дондукова-Корсакова:

В Академии наук
Заседает князь Дундук.
Говорят, не подобает
Дундуку такая честь;
Почему ж он заседает?
Потому что ... есть (III—1, 388).

В композиции эпиграммы учтены тончайшие нюансы. Так, слово «Дундук» воспринимается при чтении второй строки как прозвище, больше обязанное фамилии, чем глупости князя. В четвертой — это уже определение умственных опоспособностей вице-президента и относится не столько к Дондукову, сколько к дураку вообще. Такая семантика слова обусловлена глаголом «говорят», то есть неопределенно-личной конструкцией предложения, которая предполагает более широкую адресацию, нежели к одному лицу. Переключка двух «дундуков» с едва различной гранью в значениях порождает определенный эстетический результат, дополнительный комизм. Он резко возрастает в последнем стихе, где происходит возвращение к конкретной личности и рядом оказываются слова различных экспрессивных стилей. Это легко проверить, прочитав последнюю строку иначе — как она печатается в некоторых изданиях: «Потому что есть чем

⁹ Козубский Евгений. Отзывы Наполеона. — Русский архив, 1895, кн. 1, с. 529.

«сесть»¹⁰. В такой редакции искажается замысел автора, изменяется общий смысл пушкинского стихотворения. Ведь, как известно, поэт метил не только в Дондукова, но и в графа Уварова¹¹, который в молодости состоял в двусмысленной связи с князем и потому покровительствовал ему. Публикация же стихов в той редакции, о которой идет речь (напомним, что при жизни поэта стихотворение распространялось только устно и в списках), лишает их остроты и намека на графа; менее выраженной оказывается и двухчастность эпиграммы, а между тем экспозиция и неожиданная развязка являются законом жанра, лежат в основе его общей композиционной схемы. Эпиграмме всегда нужен эффект экспромта, автор как будто сам не знает, чем он завершит начатое, и пуант должен быть подобен счастливой догадке, должен рождаться на внезапном повороте авторской мысли. Художественное значение этих требований жанра было для Пушкина несомненным. В этом отношении любопытна правка поэтом эпиграммы Вяземского на П. П. Свиньина, который высек себя беззастенчивой лестью в адрес Аракчеева. «Язвительный поэт» зло посмеялся над лицемерным журналистом:

Что пользы, — говорит расчетливый Свиньин, —
Мне кланяться развалинам бесплодным
Пальмиры, Трон иль Афин?
Пусть дорожит Парнаса гражданин
Воспомянем благородным;
Я не поэт, а дворянин,
И лучше в Грузию пойду путем доходным:
Там, кланяясь, могу я выкланяться в чин (Р э., 273).

Пушкин назвал это восьмистишие друга его лучшей эпиграммой, но в письме к нему признался, что самовольно изменил ее, «перемешав стихи следующим образом: 1—2, 3—7, 8—4, 5—6» (XIII, 204). Благодаря такой перестановке сюжет развивается динамичнее: признания звучат на одной иронической ноте и вдруг завершаются самоубийственным обобщением, полным сарказма и итожащим все предыдущие стихи:

Что пользы, — говорит расчетливый Свиньин, —
Мне кланяться развалинам бесплодным

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1956, т. 3, с. 353.

¹¹ Ильинский Л. К. Из мелочей Пушкинского комментария. Эпиграмма «В академии наук...». — В кн.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, с. 202—212.

Пальмиры, Трои иль Афин?
И лучше в Грузию пойду путем доходным:
Там, кланяясь, могу я выкланяться в чин.
Пусть дорожит Парнаса гражданин
Воспомянем благородным;
Я не поэт, а дворянин.

После 1830 года эпиграмматические стихи встречаются у Пушкина довольно редко. Из ста двадцати—ста тридцати сатирических эпиграмм, дошедших до читателя, лишь около десяти написаны в тридцатые годы. В первую очередь это связано, вероятно, с теми изменениями, которые привнесла в мироощущение поэта мудрость зрелого гения. Литературный и политический быт был потеснен в пушкинском сознании проблемами бытия, и это повлекло за собой снижение интереса к ситуативному по своей экспрессии жанру. Он не потерял ценности в глазах А. С. Пушкина, но его предназначение отвечало задачам, которые отошли уже на второй план. Благодаря Пушкину, а вместе с ним Баратынскому и Вяземскому, жанр эпиграммы натурализовался в русской поэзии, обрел подлинно национальное содержание и оригинальные формы, стал оперативным оружием в литературно-общественной борьбе.



Пушкин и шуточные поэмы XVIII века

(К проблеме «двупланового» повествования)

Изучение системы отступлений в «Евгении Онегине» приводит к выводу о том, что они играют особую роль в структуре произведения. Анализируя их сюжетно-композиционную функцию, С. Г. Бочаров высказал предположение, что отступления в известном смысле являются «первозлементом» романа¹. По мысли Ю. Н. Тынянова, пушкинские отступления обладают «энергетическим значением», поскольку переключения из фабульного плана в план внефабульный способны двигать повествование². Однако это свое особое качество, считает Тынянов, отступления получают, начиная с «Руслана и Людмилы»³. Мысль исследователя представляется справедливой, но нуждается в некоторых дополнениях, показывающих подготовленность совершившейся перемены.

До «Руслана» в классической поэме отступления динамическими свойствами действительно не обладали. Первоначально они были только отклонением от основной линии повествования, призванным, как и перебивы или переплетения сюжетных линий, усиливать занимательность рассказа. Именно такого эффекта добивался Лудовико Ариосто, с которым и связывают традицию⁴.

В двадцать девятой октаве восьмой песни «Неистового Роланда» Ариосто сравнивает свой способ ведения повествования с «игрой на звонких струнах», при которой умелый музыкант, перебирая лады и «сменяя низ-

¹ Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 121.

² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., Наука, 1968, с. 138.

³ Там же.

⁴ Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., изд-во МГУ, 1955, с. 432.

кий на высокий звук», создает мелодию⁵. Итальянский поэт неоднократно признается, что смена фабульных планов и внезапные остановки в развитии сюжета служат активизации читательского восприятия⁶. Но уже встречающиеся в авторской сфере сопоставления «древних происшествий» с «временами нашими» (в таких сопоставлениях временные границы смещаются и становятся возможными обращения к современности) наряду с этой функцией имеют и другие. Так, в начале 14-й песни появляются картины разорения Равенны французскими войсками⁷, а в 11-й — проклятия огнестрельному оружию⁸, придающие рассказу оттенок публицистичности; или же рассуждения о читателе, для которого написана поэма⁹, и ее «источниках»¹⁰, позволяющие заглянуть «за кулисы» процесса создания поэмы. В отступлениях можно встретить автокомментарии к тому или иному эпизоду, окрашивающие повествование в иронические тона¹¹. Позднее Вольтер, продолжая традиции

⁵ Ариосто. Неистовый Роланд. Пер. А. И. Курошевой под ред. А. А. Смирнова. Л., ГИХЛ, 1938, с. 67. Первый русский перевод «Неистового Роланда», просуществовавший до 30-х годов XIX в., сделанный прозой с французского и изданный в 1791—1793 годах, видимо, не вполне точно передает мысль итальянского подлинника: «Но мне должно последовать доброму музыканту, который, трогая различные струны, производит различные голоса». (Неистовый Роланд, героическая поэма г. Ариоста. Переведена с французского. Кн. 1. М., 1791, с. 181).

⁶ Ср. в 23-й песне «Неистового Роланда»:

Однако мой рассказ достигнул грани,
Заранее намеченной, когда
О том, что им предстало на поляне,
Я ненадолго отложу рассказ,
Иначе скука одолеет вас.

(Европейские поэты Возрождения. М., Художественная литература, 1974, с. 129. Пер. Евг. Солоновича).

⁷ Неистовый Роланд, кн. 2. М., 1791, с. 5—8.

⁸ Неистовый Роланд, кн. 1, с. 278.

⁹ «Путешественники, отъезжающие далеко от своего отечества, видят иногда такие вещи, которым бы сами не поверили, если бы не видели, и которым редкие верят, когда они пересказывают. Слабоумный простолоудин, который одним только глазам своим может поверить, почитает их не иначе, как бы за ложь и обман. Почему, статья может, иные назовут выдумкою то, что я сказать хочу. Но какая мне до этого нужда: я пишу не для дураков, а для просвещенных людей, которые конечно не почтут за баснь слова мои» (Неистовый Роланд, кн. 1, с. 151).

¹⁰ Неистовый Роланд, кн. 3, М., 1793, с. 22.

¹¹ См., например, начало XXX песни, где Ариосто объясняет, что неосторожные слова по поводу женского нрава вырвались у него против его воли, из-за жестокости его возлюбленной. (Неистовый Роланд, кн. 3, с. 249—250).

Ариосто¹², активно вводит современные темы в авторскую сферу «Орлеанской девственницы» и в эпизоды, служащие ретардации сюжета¹³.

Эти тенденции и в русской литературе получили дальнейшее развитие, в частности, Пушкин воспринял ариостовско-вольтеровскую манеру, учитывая то, как она была усвоена и как ассимилировалась на русской почве,—отчасти, через ирони-комическую и шутливую поэму XVIII века¹⁴. Сходные литературные задачи («демократическое развенчание классических образцов») сближают изображение Парнаса в «Домике в Коломне» и, например, в «Стихах на качели» М. Д. Чулкова¹⁵. О том, что прямых точек соприкосновения с комическим эпосом у Пушкина

¹² См. прямую отсылку Вольтера к художественной манере Ариосто. — Вольтер. Орлеанская девственница. Мажомет. Философские повести. М., Художественная литература, 1971, с. 261.

¹³ См., например: Вольтер. Орлеанская девственница, с. 46—47. (Подробное описание мест, где в Париже можно найти Морфея, позволяет автору кольнуть судей и парижский театр, а также современного ему католического проповедника Ж.-Б. Лессильона. Повествование, таким образом, переключается из эпохи Карла VII в современную Вольтеру действительность (с. 62). Описание рая дураков кончается выпадом против о. Бертье, врага Вольтера (с. 97). Описание храма Молвы включает и упоминание о толпе литературных противников Вольтера, тщетно домогающихся ее внимания) и др.

¹⁴ Характерно то обстоятельство, что переводчик «Неистового Роланда», хотя и обозначил поэму Ариосто как «героическую», но, попеняв автору на отсутствие строгих правил, какие «требуются ныне в эпических поэмах», заявил в конце концов, что «низкость» слога заставляет думать о «самой превосходной италиянской поэме, как о маловажной сказке». (Неистовый Роланд, кн I, с. XII).

¹⁵ См. об этом: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., ГИХЛ, 1941, с. 248. Этот же исследователь отметил любопытную параллель: рифма «экипаж-сoutage» в «Графе Нулине» и в «Ясоне. похитителе златого руна» И. Наумова. (Виноградов В. В. Пушкин и русский язык. — Вестник АН СССР. М.: Л., 1937, № 2—3, с. 98). Можно указать также на близость в обрисовке музы в «Домике в Коломне» и майковском «Елисее»:

О муза! Умились теперь ты надо мною,
Расстанься хоть на час с превыспренной страной;
Накинь мантилию, насунь ты башмаки,
Восстани и ко мне на помощь притеки.

(Ирони-комическая поэма. Л., изд-во писателей в Ленинграде, 1933, с. 168).

нет, писали еще Б. В. Томашевский¹⁶ и А. Н. Соколов¹⁷. Однако генетически некоторые черты повествовательной манеры поэта связаны с теми, которые сложились в ирои-комической поэме.

Существование комического эпоса явилось одним из важных показателей того, что в России уже сформировалась система героической поэмы. Пародии и перелицовки свидетельствовали о неудовлетворенности этой системой и о поисках новых форм. Ирои-комическая поэма, по наблюдениям Г. А. Гуковского, вобрала в себя «опыт комических поэтических жанров (эротическое стихотворение, сказка, бытовая басня, эпиграмма)»¹⁸. Задачи борьбы с литературными противниками обусловили в ней обилие полемических выпадов. Образцовое, по мнению современников, произведение В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахк» создавалось как пародия на «Энеиду» В. П. Петрова¹⁹. Отступления, в которых Майков нападает на поэзию Петрова, занимают в поэме много места. Таким образом, осмеяние литературного противника шло не только на сюжетном (пародирование эпизодов «Энеиды»), но и на внесюжетном уровне, причем в авторской сфере нападки имеют более резкий характер. Эта особенность, по-видимому, и способствовала разрастанию авторского плана.

Особенно интересны случаи, когда отступление продолжает сюжетную тему. В первой главе, например, Майков рисует картинки жизни олимпийцев. Комически сниженные сцены, нанизанные одна на другую, сюжетно мотивируются путешествием Ермия в поисках Цереры.

¹⁶ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. I. М.; Л., АН СССР, 1956, с. 306.

¹⁷ Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, с. 411. В этой позднейшей работе исследователь пересматривает несколько прямолинейные сопоставления «Евгения Онегина» с ирои-комической поэмой, сделанные им ранее. См. об этом: Соколов А. Н. От комической поэмы к социально-психологическому роману (О композиции «Евгения Онегина»).—В кн.: Труды Орехово-Зуевского пед. ин-та. Кафедра языка и литературы. М., 1936, с. 68—91.

¹⁸ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., Academia, 1927, с. 183.

¹⁹ А. М. Кукулевич показал, что более широкие цели литературной борьбы заставили Майкова отказаться от обычного «скарроновского» толкования сюжета «Энеиды». (Кукулевич А. М. Майков. — В кн.: История русской литературы. Т. IV. М.; Л., АН СССР, 1947, с. 212. Подробнее о пародии на «Енея» Петрова см. там же, с. 213—215). Приключения ямщика Елеси — не только сниженное изображение странствий Энея. С сюжетной точки зрения они интересны и сами по себе.

Особое место в этой цепи занимает описание Аполлона, занятого рубкой дров «в подобие хорея, А иногда и ямб и дактиль выходил»²⁰. Бог—покровитель искусств окружен «писачками», которые, наблюдая за ним, постигают науку стихотворства. Сцена перерастает в сатиру на Заиконоспасскую академию, где учился Петров, и доморошенных Гомеров, Вергилиев и Пиндаров. Далее эта сатира переходит в непосредственно-авторское высказывание:

Теперь я возглашу: «о времена! о нравы!
О воспоминание! пороков всех отец,
Когда явится твой когда у нас конец,
И скоро ли уже такие дни настанут,
Когда торжествовать невежды перестанут?»²¹

Плавное торможение сюжета незаметно привело к его остановке, к переключению повествования в непосредственно авторский план, к прямой авторской филиппике против плохих поэтов («плюгавцев», как их энергично называет В. И. Майков). Выделение начала отступления в данном случае носит несколько формальный характер («Теперь я возглашу...»). Нарочитая забота о судьбе Ерма в конце отступления создает необходимую смену тона и переход к повествованию о событиях,двигающих действие поэмы:

Постой, о муза! ты уж шиблася с пути,
И бредни таковы скорее прекрати,
В нравоученье ты некстати залетела;
Довольно про тебя еще осталось дела.
Скажи мне, что потом посланник учинил?
Боюсь я, чтобы он чего не проронил
И не подвержен был он гневу от Зевеса.
Болтлива ты весьма, а он прямой повеса»²².

Общая полемическая мысль Майкова в авторском отступлении получила более разностороннее (чем в сюжете) развитие, а кроме того, открылась возможность игры с сюжетом, в которую вовлекается «благосклонный читатель», адресат произведения.

Представление о читателе и раньше неизменно присутствовало в произведении, иногда оно проявлялось в авторской сфере (ср. уже упоминавшееся высказывание Ариосто), но литературная полемика вела к большей, чем раньше, дифференциации представления об аудито-

²⁰ Ирон-комическая поэма, с. 133.

²¹ Там же, с. 134.

²² Там же, с. 134—135.

рии, которой оно адресовано, к большей конкретности этого представления. Выступление против какого-либо писателя оборачивалось борьбой за читателя, при обрисовке стиля писателя иногда появлялся портрет «его» читателя.

Осознанная установка на определенный круг читателей несколько по-иному декларируется и осуществляется в «Енейде» Н. П. Осипова. В седьмой песне он пишет:

Я мню, что чуть не половина
Читателей моих такого чина,
Что учены по старине
И мифологии не знают,
О фуриях не понимают,
Какие женщины оне²³.

«Во угождение» этому читателю Осипов иногда дает пространные отступления, где трактует мифологическую образность, не без иронии оправдывается, возлагая ответственность за смерть ливийской царицы на Вергилия:

Не я Дидону умерщвляю,
Но Марону в том подражаю:
Он смерть такую положил²⁴.

На определенного читателя — тоже не без иронии — ориентирован весь ход сюжета, подчас излишне отягощенного сценами потасовок и «куликания».

Таким образом, задачи литературной полемике влекут за собою появление в авторской сфере повествования определенного адресата, его роль начинает осознаваться как один из конструктивных моментов произведения: образом читателя мотивируется обращение к теме, оправдываются сюжетные ходы и положения, стиль. Отступления привносят с собою в текст чисто литературную проблематику, которая становится существенной его составляющей. Инерция связи полемических выпадов с ирои-комическим эпосом так устойчива, что И. Ф. Богданович в «Душеньке», одном из первых произведений легкой поэзии, тоже говорит о плохих стихах и переводах в духе Майкова или Чулкова²⁵.

В «Душеньке» также определены адресат и задачи поэмы. Хлоя и ее улыбка, несомненно, обусловили то насмешливое лукавство, с которым автор стремится «доку-

²³ Ирои-комическая поэма, с. 434.

²⁴ Там же, с. 328.

²⁵ Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., Советский писатель, 1957, с. 84.

ментировать» свое повествование (ср. его постоянные ссылки на историков, писателей-предшественников, народную молву, которые должны дать достоверные сведения о снах Душеньки, подробностях ее свидания с Амуром и т. п.). Ощутимое авторское присутствие, как это уже отмечалось, не порождает у читателя представления об авторе как о личности, существующей и в стихах поэмы и вне ее. Но, отсылая читателя к «источникам» своей истории, выводя его за пределы очерченного автором мира, Богданович поручает ему важную функцию: он делает читателя свидетелем, соучастником рассказа и происходящих в нем событий. Начинается «сотворчество» автора и читателя, которое находит свое ближайшее развитие и продолжение в «Бахариане» М. М. Хераскова²⁶.

Можно отметить, что если в «Россиаде» Херасков весьма краток в своих отступлениях, то авторская сфера «Бахарианы» отличается обширностью и разнообразием²⁷. Видимо, шутивная поэма больше располагала к выражению собственно-авторского начала.

Если в «Елисее», «Енейде», «Душеньке» авторское присутствие не перерастает в осязаемый авторский образ, то в отступлениях «Бахарианы» порою возникает именно образ человека, разочаровавшегося в возможности усовершенствовать людей посредством поэтического слова, но все-таки стремящегося к этому. Пространные авторские высказывания выполняют две функции: придают непринужденный, легкий тон повествованию и содержат прямые назидания. Дидактическая тенденция очень сильна и связана, видимо, с масонскими устремлениями автора. Херасков не боится повторить в отступ-

²⁶ Биографическое свидетельство Н. В. Сушкова о знакомстве Пушкина с «Бахарианой» отмечено П. Н. Шеффером. См.: Шеффер П. Н. Из заметок о Пушкине. «Руслан и Людмила». — В сб.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902, с. 505. Традиционным является замечание о том, что «опыт автора «Бахарианы» был в какой-то мере использован Пушкиным при создании им своей сказочной поэмы «Руслан и Людмила». (Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. 4-е изд. М., 1960, с. 371).

²⁷ А. Л. Слонимский считал, что «типичные для Ариосто скачки от одной темы к другой» были заимствованы Пушкиным непосредственно у автора «Неистового Роланда» (Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 3. М.; Л., АН СССР, 1937, с. 199). Однако существует ряд параллелей между «Русланом и Людмилой» и «Бахарианой». Некоторые из них проведены в работе: Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Т. 1. СПб.; М., 1911, с. 23.

лении любимую мысль, уже прозвучавшую в речи героя. Мудрый старец Макробий, например, наставляет Орiona-Неизвестного: «Не страшись мечей, ни пламени, Но страшись умствования, На себя надежды ложных»²⁸. А далее идея этого поучения неоднократно повторяется²⁹ и развивается в авторской сфере, превращаясь в мысль о покорности божьей воле³⁰.

Авторская интонация господствует в поэме³¹, причем порою трудно бывает провести границу между чужой и авторской речью. Так, в четвертой главе не сразу замечаешь переход от речи Софанта, обольщающего героя ложной мудростью, к отступлению:

Благодари судеб десницу,
Хранящую тебя от бед,
Садись со мною в колесницу,
Садись и в новый шестувуй свет!
Не царствую, не обладаю
На троне в щастливой стране;
Семейством подданных считаю,
Они друзья и дети мне.

К добру, не знаю, или к худу,
Где стих ложится — рифма тут,
Кидается и льнет повсюду,
Как в игрищах народный шут;
Не делают мне-рифмы бремя;
Но я не ради рифм пишу,
Пускай они придут в то время,
Когда их в строку приглашу.

И так в блестящей колеснице
Отправились герои в путь...³²

Сказанное о рифмах — отступление «в чистом виде»; оно возникает неожиданно, его появление не мотивировано контекстом и в самом себе никакой мотивировки не содержит. Только со второй строки оно начинает «узнаваться»: в «Бахариане», наряду с отступлениями на фи-

²⁸ Бахариана, или Неизвестный, Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок. М., 1803, с. 73.

²⁹ Там же, с. 133, 162 и др.

³⁰ Там же, с. 229.

³¹ Замечание Тынянова («В conte с говорным стихом авторское лицо, лицо рассказчика доминировало и окрашивало всю стихотворную речь». — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 137), сделанное по поводу поэм, написанных безрифменным четырехстопным хореем с дактилическим окончанием («Илья Муромец» Н. М. Карамзина, «Бова» Пушкина), можно распространить также и на «Бахариану», где говорной стих такого рода встречается эпизодически.

³² Бахариана, с. 93.

дософские и моральные темы, легко выделяется пласт, связанный с авторскими представлениями о литературе, который создает своеобразную параллель сюжетному рассказу о чудесных приключениях героев. В этих отступлениях Херасков излагает свою точку зрения на рифму и метр, утверждает свое понимание вымысла и свое право на вымысел, говорит о целях и задачах поэзии, о своей поэме. Конечно, здесь нет еще такого энциклопедического охвата литературных явлений эпохи, как, скажем, в авторской сфере «Евгения Онегина», но из отступлений можно получить довольно ясное представление о проблемах, стоявших перед писателями рубежа XVIII—XIX веков и о пристрастиях самого автора, начиная от Гомера и кончая Бояном из недавно открытого «Слова о полку Игореве»³³.

Авторская сфера «Бахарианы» насыщена полемикой, однако резких выпадов против литературных противников в ней нет. Это объясняется особенностями образа читателя, созданного в поэме Херасковым. Она написана для круга друзей и единомышленников автора, разделяющих его симпатии и антипатии. Херасков сам очень точно обрисовал адресатов своего произведения в пятой главе: «О! мои друзья и ближние, Сядьте вокруг меня и слушайте!»³⁴. С таким читателем о современном состоянии словесности не было необходимости спорить, но с ним можно было пошутить, в расчете на него можно было доверительно строить повествование. «Я как дочь ее люблю!» — замечает Херасков о героине и обращается к читателю:

Может быть, и ты, читатель,
Сам Фелану полюбил;
Полетим во след за нею,
Но на чем же полетим?
Нет у нас коней крылатых,
Ни коров летучих нет.
Полетим в воображенье...³⁵

Несколько ироническое противопоставление собственной творческой фантазии вымыслам Ариосто (крылатый конь — это, вероятно, Гиппогриф из «Неистового Ролан-

³³ См., например: Бахариана, с. 127—129.

³⁴ Бахариана, с. 129. В стремлении «петь» для «отдохновения сердца» нет противоречия общей дидактической тенденции Хераскова. Его герои — носители высоких моральных качеств, а тут же, на с. 129, он пишет: «Песни нравственные слушая, Становится лучшим человек...».

³⁵ Бахариана, с. 33.

да», часто встречающийся в «Бахариане»)³⁶ только акцентирует авторский расчет на соучастие адресата поэмы в ее создании. Адекватность художественных пристрастий, близость духовных миров избавляет Хераскова от необходимости давать подробные описания, он как бы перепоручает это самому читателю. Таким, например, образом рисуется портрет героини:

Что мне прелести описывать!
Сам читатель, — сам ты любилвал,
Или любишь ты кого-нибудь;
Вообрази свою красавицу,
И представь ее приятности...³⁷

Читатель «представляет», «замечает», спрашивает, следует за настойчивым приглашением автора («Вступим, вступим... в пещеру...»³⁸), оказывается под землей и снова выходит оттуда для активных действий в «Бахариане»³⁹. Его образ организует отступления, превращая их в дружескую беседу. Особая интимная окрашенность тона авторского повествования получает мотивировку, тем более что сразу после вступления Херасков начинает свой рассказ с обращения к читателю, к его воображению⁴⁰. Можно говорить о том, что в «Бахариане» формируется представление об авторско-читательской сфере как о цельной самостоятельной составляющей художественного произведения.

Пушкинские отступления в «Руслане и Людмиле» поразили современников не тем, что они были новы сами по себе, и не обширностью своей, а той силой, с какой в них выражено авторское начало, резкой выделенностью, осязательностью авторской сферы в системе повествования⁴¹. Однако и то и другое было отчасти подготовлено художественным опытом шуточных поэм XVIII века.

Для создания авторской сферы Пушкин воспользовался не столько реальным жизненным материалом, как это часто полагают⁴², сколько материалом литературным.

³⁶ Херасков стремится не только следовать любимому автору, но и утвердить свою самобытность. Ср. его заявление в 7-й главе о «собственном слоге». — Бахариана, с. 192.

³⁷ Бахариана, с. 15.

³⁸ Там же, с. 36.

³⁹ Там же, с. 65.

⁴⁰ Там же, с. 13.

⁴¹ Особенно ясно ощутил эту особенность рецензент «Невского зрителя» (1820, № 7), упрекавший Пушкина в том, что переходы из фабульного плана во внефабульный «развлекают внимание».

⁴² Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, с. 432.

Достаточно сравнить темы его отступлений с темами, уже встречающимися в отступлениях предшественников (ср. ставшую традиционной вариацию об окружающих нас волшебницах, которую можно найти в 1-й октаве 8-й песни «Неистового Роланда», в 17-й песне «Орлеанской девственницы», 1-й главе «Бахарианы» и IV песне «Руслана», или же похищение красавицы, сопоставленное с тем, как ястреб уносит птенца из-под наседки в 39-й октаве 2-й песни Ариосто, и отступление во II песне «Руслана» и т. д.). Литературность отступлений делала их «узнаваемыми», помогала читателю выстраивать их в определенную систему.

Необходимость литературного самоопределения и обоснования литературной позиции привели к тому, что внефабульный авторский план в русской шутовой поэме XVIII века значительно расширяется, неуклонно возрастает и его роль в становлении и развертывании художественного смысла поэмы. С отступлениями все более отчетливо связываются функции углубления, усложнения и развития некоторых тем, вводимых фабулой. В связи с задачами литературной полемики расширяются возможности введения в авторскую сферу серьезного материала, не свойственного фабульному плану шутовой поэмы. А это, в свою очередь, способствует тому, что во внефабульном плане формируется все более осязаемый образ автора, участвующего в литературной борьбе, вступающего в определенные отношения с литературной традицией, собратьями по перу, читателями, критикой и т. п.

Пушкин развивает эти постепенно накопившиеся тенденции. Опираясь на традицию, связывающую отступление, авторский план с решением спорных литературных задач (ср. зачины III и IV песен «Руслана»), он не ограничивается потребностями литературной полемики. Композиционные принципы, которые постепенно нащупывали авторы шутовых поэм XVIII века, получают в «Руслане» неизмеримо более широкое применение и содержание. Использование и совмещение различных жанровых масок создает в отступлениях гибкий и переменный авторский образ, который мотивирует многоракурсное освещение изображаемого (например, через отступления вошли в поэму элегический лиризм и психологизм, сменой авторского лика мотивировано появление героического тона в VI песне). В поэме, вне привычного жанрового контекста, традиционные формы элегии, послания, героической оды приобретают новое содержание,

выходящее за границы, определенные литературными канонами. Освобождение от старых норм и канонов способствует формированию нового типа поэмы. Необходимо отметить, что переменный и многокурсный авторский образ пронизан автоиронией. Ирония как раз и помогает объединить размытые авторские лики, различные жанровые и стилевые формы.

Дальнейшее развитие плана автора в «Евгении Онегине» привело к появлению своеобразного противовеса сюжету. Двухцентровая организация повествования (фабульный и внефабульный план) вела к осознанию относительной независимости каждого из этих центров, претендующих при этом на равноправие.

Возможность постановки различных акцентов — выражение того принципа свободы построения романа, к которому пришел Пушкин в результате своих исканий и декларированный им в «Евгении Онегине».



Понятие «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля

Пушкинская концепция «истинного романтизма» до конца не прояснена. Этот вопрос не раз привлекал исследователей (В. Ф. Асмус, К. В. Дрягин, И. В. Сергиевский, А. М. Гуревич и др.), но решался лишь в самом общем виде. Нас интересует один из частных аспектов проблемы — отношение Пушкина к субъективистскому мнимо-низму романтиков. Прояснению этого вопроса может помочь, как нам представляется, сопоставление со Стендалем, писателем очень близким по духу Пушкину и в гораздо большей степени, чем он, теоретиком¹.

Обычно, сравнивая обоих писателей, пушкинисты находили генетическую общность «Пиковой дамы» и «Красного и черного». Творческая связь представляла в этом случае в форме преемственности. Нас же интересуют не прямые воздействия или влияния, а типологические аналогии. Поэтому для нас важно сопоставление, которое раньше не предпринималось, — «Красного и черного» с «Евгением Онегиным». Основатели русского и французского реализма Пушкин и Стендаль вступают в борьбу с одними и теми же литературными явлениями и проходят во многом один и тот же путь. Изучение параллельных процессов в их становлении как художников позволяет глубже рассмотреть развитие каждого из них.

К понятию «истинный романтизм» Пушкин и Стендаль приходят почти одновременно (середина двадцатых годов), независимо друг от друга и вкладывают в него

¹ Высказывания Пушкина о романтизме немногочисленны, разрозненны и в достаточной степени противоречивы. Стендаль концепции романтизма посвятил не только трактат «Расин и Шекспир», но и многие страницы незаконченного юношеского произведения «*Filosofia pova*», работ по истории музыки и живописи в Италии, статей о литературе, переписки.

приблизительно один и тот же смысл². Для обоих характерна крайняя неудовлетворенность господствующими в литературе эпохи воззрениями на романтизм. «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме»³, — пишет Пушкин П. А. Вяземскому, а в письме к А. А. Бестужеву эту мысль повторяет: «Сколько я ни читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет» (XIII, 245). Стендаль, назвав одну из глав трактата «Расин и Шекспир» «Что такое романтизм?», высмеивает «неясные и абстрактные»⁴ определения *романгического* во французской критике, под которым обычно понимается «все унылое»⁵, «мечтательный жанр»⁶, воспевание смерти. Сравним с определением Пушкина: «Под общим словом романтизма <...> разумеют произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» (XI, 32).

Употребляя термин «романтизм» в двух значениях (типологическом — как смелое эстетическое новаторство и конкретно-историческом — как литературное направление эпохи), Пушкин и Стендаль соотносят понятие «истинный романтизм» с этим вторым и вкладывают в него прежде всего полемический смысл. Хотя в эстетике романтиков и в их художественной практике многое, как известно, близко Пушкину и Стендалю, в середине двадцатых годов их уже многое с романтиками и разделяет. Один из главных пунктов расхождения — субъективизм романтического миропонимания и его отражение в стиле.

Теория стиля — важнейшая часть эстетики Стендаля. Свое требование *правды* (главный этический и эстетический принцип Стендаля) он неизменно связывал со стилем. Всю свою жизнь, от первой записи в юношеском дневнике и до последнего предсмертного письма Бальза-

² Примечательно, что в тот момент, когда Стендаль заканчивает вторую часть «Расина и Шекспира» (1825), в которой он дает определение «романтической трагедии», Пушкин заканчивает «Бориса Годунова», которого он называет «истинно романтической трагедией» и который в точности, до деталей, соответствует определению Стендаля. Совпадение не удивительно — оба писателя, кроме всего прочего, ориентируются на Шекспира.

³ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, тт. I—XVI. М.; Л., АН СССР, 1937—1949, т. XIII, с. 184. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

⁴ Стендаль. Собр. соч. В 12-ти т. Т. 7. М., 1978, с. 256. В дальнейшем цитируется это издание.

⁵ Там же, с. 272.

⁶ Там же, с. 256.

ку, Стендаль боролся с искусственностью и абсолютизацией стиля, которые всегда ассоциировались в его сознании с *ложью*. «Пустая риторика», «вымученный пафос», «мелочная аффектация», «пышные фразы», «надутые общие слова» — подобные уничижительные характеристики не сходят со страниц его работ по эстетике и относятся в равной мере к адептам классицизма и представителям романтизма⁷. В его представлении велеречивость и аффектация романтиков были выражением «самого модного порока XIX в. — лицемерия»⁸. Даже по отношению к языку трагедии, жанра, в котором, по представлениям современников, патетичность была наиболее допустима, Стендаль предъявляет требование *простоты, краткости и естественности*. Определяя в трактате «Расин и Шекспир», какую пьесу можно назвать «истинно романтической трагедией», он пишет: только та, «язык которой прост, жив, блещет естественностью, лишен тирад»⁹. Как видим, в концепции стиля Стендаль исключительно близок Пушкину, для которого путь к художественной правде также связан с отказом от ложной условности существующих литературных стилей.

В понимании Пушкина и Стендаля, проблемы стиля оказывались в тесной связи с субъективистским монизмом романтиков¹⁰. Субъективный взгляд на мир, с их точки зрения, не способен правдиво и многогранно отобразить действительность, так как все многообразие мира ограничено единством воспринимающего «я». Показательно отношение обоих писателей к Байрону. Творчество Байрона в их глазах — лучшее, что создал романтизм. Однако в середине двадцатых годов восхищение английским романтиком уступает место принципиальной

⁷ Образец для Стендаля — стиль «Гражданского кодекса» Наполеона. В посвящении издателю, предпосланном книге «Жизнь Наполеона» (1837), он так характеризовал собственный стиль: «...ни одной пышной фразы, никогда стиль не *воспламенял* бумагу <...> ни разу не были употреблены такие слова, как *ужасный, величественный, жуткий...*» (Stendhal. Vie de Napoléon. Paris, 1876, p. 3).

⁸ Там же.

⁹ Стендаль. Собр. соч., т. 7, с. 270.

¹⁰ Эта связь с наибольшей очевидностью прослеживается на примере отношения Стендаля к Шатобриану. Для Стендаля стиль — это не просто человек (напомним высказывание Бюффона: «стиль — это человек») в абстрактном смысле, как это понимали просветители, а вполне конкретная личность с определенным видением мира. Ненависть Стендаля к стилю Шатобриана (в молодости он даже вызвал на дуэль офицера, восхищавшегося языком автора «Атала») включала, безусловно, неприятие его субъективизма и политического консерватизма.

переоценке его творчества. Байрон, как автор восточных поэм и философских мистерий, не приемлем для обоих своим субъективизмом. «Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...» (XI, 51). Похожую характеристику дает Байрону в трактате «Расин и Шекспир» и Стендаль: «Лорд Байрон, автор нескольких великолепных, но всегда одинаковых героид и многих смертельно скучных трагедий, вовсе не является вождем романтиков»¹¹. Для обоих писателей неприемлем субъективистский монизм Байрона, или, говоря современным языком, фиксированность в его художественной системе точек зрения в одном центре, который совмещается с личностью автора, становится его лирическим двойником¹². В преодолении такого рода субъективизма Пушкин и Стендаль видят задачу следующего, более высокого этапа литературного развития. Однако объективация повествования — длительный и сложный процесс. Новое видение мира должно было воплотиться в новой художественной системе: Ю. М. Лотман раскрыл начало этого процесса на примере «Евгения Онегина», в котором главным приемом объективации изображения стала множественность точек зрения на мир.

Преодоление моноцентризма в высшей степени свойственно и роману Стендаля «Красное и черное». Хотя «Евгений Онегин» и «Красное и черное» — произведения глубоко различные (их различает жанр, форма, сюжет, историческая и социальная атмосфера), есть в них и общее — новая манера видения многогранной, сложной действительности, движущейся по законам жизни, а не литературы.

Поставив еще в юности перед собой задачу научиться изображать жизнь во всей ее полноте и противоречивости, Стендаль ищет способы овладения жизненными позициями, ролями, точками зрения. В этом отношении для него, как и для Пушкина, очень важно игровое творческое поведение¹³. Он жаждет перебывать и «тем» и «другим» и «этим»: «Я с наслаждением носил бы маску,

¹¹ Стендаль. Т. 7, с. 270.

¹² О «точке зрения» см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.

¹³ О творческом игровом поведении Пушкина и Стендаля см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе, Таллин, 1980.

я с восторгом поменял бы фамилию»¹⁴. Высказывая мнение, что залог правдивости изображения — множественность точек зрения, Стендаль выдвигает экспериментальную задачу коллективного анализа одного и того же объекта, — как он полагает, гарантии объективности: «Анализировать сообща так, чтобы каждый изложил свои наблюдения, и можно было бы сопоставить их с наблюдениями другого»¹⁵.

Эту мысль Стендаль развивает в «Красном и черном», где есть пласт размышлений о поэтике романа, «постерниански» вкрапленный в текст произведения. Особый интерес представляет для нас принципиально важное для Стендаля сравнение романа с зеркалом, к которому он трижды возвращается, всякий раз дополняя и уточняя его. В первый раз оно появляется в качестве эпиграфа к главе «Ажурные чулки» как «чужое слово» (мысль Сен-Реаля): «Роман — это зеркало, которое наводишь, идя по дороге»¹⁶. К банальному сравнению (взгляд на искусство как зеркало известен уже с античности) Сен-Реаль добавил важную для Стендаля идею движения и изменяемости отражения. Второй раз это сравнение встречаем в обращении автора к читателю (подобном обращениям автора к Madame в «Тристраме Шенди»): «Эх, сударь, роман — зеркало, которое наводишь на большую дорогу. Оно отражает то небесную лазурь, то грязь дорожных луж. Почему же человека, который идет по дороге, взвалив на себя зеркало, вы обвиняете в безнравственности?»¹⁷. «Чужое слово» (эпиграф) здесь дополнено и претерпело важное изменение. Это уже мысль самого Стендаля¹⁸. Обычно обращают внимание на ту сторону сравнения, которая полемична по отношению к поэтике классицизма («то небесная лазурь,

¹⁴ Стендаль. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1959, т. 13, с. 356.

¹⁵ Stendhal. Pensees. Filosofia nova. Paris. Tt I—II, 1931. t. I, p. 86.

¹⁶ Стендаль. Красное и черное. Л., 1941, с. 80. Перевод Г. П. Блока.

¹⁷ Stendhal. Le Rouge et le Noir. Paris, 1911, p. 270. (Перевод мой. — Л. В.).

¹⁸ Если сравнение романа с зеркалом в первый раз появляется как «чужое слово», во второй — как рассуждение автора, то в третий — с ссылкой на это рассуждение: его употребляет издатель в вымышленном споре с автором о том, следует ли вставить в роман страницу многоточий. Примечательно, что, хотя Стендаль в романе не использует «стернианский» прием постановки многоточий (которым, кстати, Пушкин в «Евгении Онегине» пользуется), мысль о нем присутствует в сознании автора «Красного и черного», и он хочет, чтобы читатель знал о ней.

то грязь дорожных луж»). Но важно и другое: человек несет зеркало, которое *не закреплено*. Поэтому, с одной стороны, движение человека приводит к обилию отраженных картин и их постоянной смене, а с другой — само зеркало все время меняет отражение, и одно и то же в нем отображается по-разному. Мир видится одновременно множеством глаз, во множестве ракурсов и проекций. Это — «аналитическое зеркало», которое служит задаче объективного исследования жизни¹⁹. Найденный Стендалем образ как нельзя лучше воплотил идею нового видения мира, противопоставленного субъективизму романтиков: «В романтической поэзии художественные точки зрения радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль легко становится объектом пародии)»²⁰.

В «Красном и черном», так же как в «Евгении Онегине», игра точками зрения во многом определяет своеобразие иронии в романе. Напомним замечание Бальзака о неповторимом «особом» юморе Стендаля, в чьей манере излагать события «есть что-то невыразимо ироническое и лукавое»²¹. Это «что-то» и есть, на наш взгляд, тонкая игра точками зрения. Вспомним, например, как изображает Стендаль первое свидание Жюльена Сореля и Матильды де ла Моль. Сцена насквозь иронична. Сталкиваются не только точки зрения Жюльена, Матильды и автора на происходящее, но и скрыто присутствующая в тексте точка зрения читателя эпохи, воспитанного на романтической литературе. Типичная ситуация, встречающаяся во множестве романов (ночь, сад, луна, приставная лестница, пистолеты), полностью «перевернута».

Любовники не испытывают ни малейшей страсти, одну лишь тягостную неловкость. Каждый не понимает себя, еще меньше — другого. Их речи не адекватны чувствам, поступки — порывам. Жюльен очень рад, получив отпор при попытке обнять возлюбленную. Он испытывает непреодолимое желание заглянуть под кровать, так как боится засады. Матильда принуждает себя говорить

¹⁹ Напомним эпиграф Стендаля ко второй части трактата «Расин и Шекспир»: «Старец: Продолжаем. Юноша: Исследуем». — Стендаль. Собр. соч., Т. 7, с. 43.

²⁰ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Гарту, 1975, с. 43.

²¹ Бальзак. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1955, т. 15, с. 364.

ему «ты», и это непривычное обращение занимает все ее внимание. Читательское ожидание обмануто во всех привычных представлениях. На такой же игре с ожиданием читателя построено первое объяснение Татьяны с Онегиным. Евгений должен был бы выступить в роли «злодея-искусителя» или «голубого героя», со всем пылом души ответившего на чувство Татьяны, а он читает героине проповедь просто как воспитанный и порядочный человек.

Иронический эффект, так же как в «Евгении Онегине», создается и семантико-смысловыми словами. Здесь соседствуют этикетный штамп—Матильда встречает любовника, с опасностью для жизни проникшего в окно, до комизма неуместной формулой вежливости: «Вот и вы, сударь...» («Vous voila, Monsieur...»), с вопросом на ломаном французском языке — Жюльен подражает горничной-креолке — «А я как уходить?» («Et comment toi m'en aller?»), с разговорным словечком Сореля — «Он не испытывал любви... ну несколько» («Il n'avait pas d'amour du tout»).

Ирония возникает и при столкновении литературного взгляда на мир и действительности. Подобно Татьяне, воспринимающей свою личность в ряду любимых героинь (Клариса, Юлия, Дельфина), Матильда на протяжении всего романа строит свое поведение по образцу Маргариты Наваррской. В момент свидания с Жюльеном она руководствуется книжными примерами: «Надо же нам объясниться, — подумала она, — так принято: с любовниками объясняются»²². Стендаль сопровождает поведение героини ироническим комментарием: «Страстная любовь была скорее образцом, которому она следовала, чем действительностью»²³. Книжным поведением руководствуется и Жюльен: «Он призвал свою память, как некогда в Безансоне с Амандой Бине, и продекламировал несколько наиболее красивых фраз из «Новой Элоизы»²⁴. Цитата из «Новой Элоизы» — «чужое слово», подсвеченное авторской иронией. У Руссо признания Сен-Пре были выражением страстной любви, в устах героя Стендаля они становятся ложью, заменой отсутствующего чув-

²² Стендаль. Красное и черное. Л., 1941, с. 340.

²³ Там же, с. 341.

²⁴ Там же, с. 339.

ства²⁵. Иронично и сопоставление двух любовных приключений Сореля — с трактирщицей Амандой и с дочерью маркиза Матильдой. Цитата из «Новой Элоизы» уже использовалась Жюльеном однажды, но на горячку Матильду она производит тот же эффект, что и на простушку Аманду. Ирония в «Евгении Онегине» также во многом связана с «книжным» поведением героев, однако для Пушкина характерна интонация шутливая и мягкая, а для Стендаля скорее жесткая и саркастическая.

Игра точками зрения лежит и в основе многих приемов композиции «Красного и черного»: иронические названия глав («Министерство добродетели», «Высоко-нравственная любовь» и др.), эпитафии с «двойным дном»²⁶, «стернианская» игра с читателем (например, замечание автора о его намерении заменить опасные размышления на политические темы несколькими страницами многоточий). Этот последний прием характерен и для «Евгения Онегина»: Пушкин мистифицирует читателя, заменяя многоточиями первые строфы четвертой главы.

Механизм иронии, таким образом, составляет один из ключей стиля «Евгения Онегина» и «Красного и черного» и один из важных приемов объективации изображения. В иронии всегда сталкиваются по меньшей мере две точки зрения. Как известно, ирония может быть и в основе субъективистского монизма. Для немецких романтиков также характерна игра точками зрения, которые меняются по прихоти автора. Однако романтическая ирония отрицает истинность мира, игра точками зрения раскрывает двойное отношение единого субъекта, но мы ничего не узнаем об объекте. Реалистическая ирония предпола-

²⁵ В «Метели» Марья Гавриловна при первых словах объяснения Бурмина также вспоминает о письме Сен-Пре, но здесь функция «чужого слова» иная: Бурмин искренен, но умеет высказать чувство лишь в форме литературного штампа. Сореля ближе герой «Пиковой дамы» Герман, отправляющий Лизе признание, которое «было нежно, почтительно и слово-в-слово взято из немецкого романа» (VIII, 237). Напомним, что Жюльен, чтобы вызвать ревность Матильды, переписывает с образца 53 любовных письма, которые и отправляет маршальше Фервак.

²⁶ Игра с эпитафиями характерна и для «Евгения Онегина». Ю. М. Лотман раскрывает ее на примере двойного эпитафия ко второй главе («О рус!.. Ног. О Русь!»), создающего каламбурное противоречие между литературным образом деревни и реальным. Каламбурную игру использовал и Стендаль в «Апри Брюларе». (См. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 175).

гает один и тот же объект и множественность субъектов. Для Пушкина и Стендаля истина в том, что мир сложен и истинна множественность мира, ирония помогает эту сложность раскрыть.

Таким образом, эстетическая программа Пушкина и Стендаля, как нам представляется, включала и новое видение мира, и способы его воплощения в тексте. Однако художественная практика в их творчестве как бы опережает теорию. Двадцатые годы — время резкого убыстрения литературного процесса. В разгаре еще бои романтиков с классиками, а уже многие приемы романтиков устаревают и становятся штампами. В восприятии Пушкина и Стендаля романтизм одновременно синоним и новаторства и устаревания, что нашло отражение в самом термине «истинный романтизм». К середине двадцатых годов все, что сближает обоих писателей с романтиками, осознается ими как позитивная часть новой эстетической программы, а то, что разделяет, отражается в ней, в основном, в форме отрицания, как система отказов, своеобразная «минус-программа» (исключение представляет лишь теория стиля). Однако в художественной практике Пушкина и Стендаля теоретически еще не ясный идеал принимает вполне конкретные очертания. Субъективистскому монизму романтиков противопоставляется новое видение мира, и важнейшими механизмами объективации повествования становятся множественная точка зрения и ирония. Все это воплощается в понятии «истинный романтизм».

◆

«Путешествие из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина

(К проблеме повествователя)

Давно и верно замечено, что постижение художественной логики «Путешествия из Москвы в Петербург» непосредственно связано с выявлением той реальной роли, которую в структуре текста играет образ повествователя. Однако всякая попытка «схватить» и описать его суть наталкивается на живое сопротивление материала. Пушкинский герой обладает какой-то странной способностью казаться то ровесником поэта, то старым брюзгой¹, помнящим «екатерининские времена», являться «смирненным обывателем»² и одновременно «большим любителем отечественной словесности»³; «быть крепостником»⁴, «бесхитрым выразителем охранительной идеологии» и вместе с тем человеком с независимыми и критическими мнениями⁵. Пытаясь осмыслить столь разноречивые толкования, мы неизбежно оказываемся перед необходимостью понять, заложены ли подобные противоречия в самом тексте или они возникают лишь в процессе интерпретации «Путешествия из Москвы в Петербург» и, следовательно, спровоцированы какими-то просчетами исследовательского подхода.

¹ Абрамович С. Л. Крестьянский вопрос в статье Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.; Л., 1962, с. 217.

² Мейлах Б. Пушкин и его эпоха. М., 1958, с. 398, 399.

³ Городецкий Б. П. «Путешествие из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. М.; Л., 1960, с. 232.

⁴ Еремин М. Пушкин-публицист. 2-е изд. М., 1976, с. 303.

⁵ Городецкий Б. П. «Путешествие из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина, с. 236.

Пушкинский герой рассказывает о себе сам. Однако непосредственно и как будто единственно причастный к тем характеристикам и впечатлениям, которые возникнут у читателя, он говорит о себе немного и неопределенно. Очевидно, устраняя всякую однозначность ситуации, снимая резкость рисунка и открытую мотивированность поступка героя⁶, писатель стремился сохранить ощущение неясности его лица и неполноты складывающихся о нем представлений. Эта установка определяет особое отношение к слову повествователя: значимы не только высказывание как таковое, но и существенно корректирующая его смысл форма (интонационная окраска, композиция и ритм речи). Противоречие таится уже в первом сообщении героя о себе: «Узнав, что новая московская дорога совсем окончена, я *вздумал* съездить (курсив здесь и ниже мой — Р. Л.) в Петербург, где *не бывал более пятнадцати лет*» (XI, 243). Статика бытия (какой бы длительной она ни была) не покрывает сути героя, потенциально мобильного, способного вдруг, внезапно решить, задумать что-нибудь сделать. Наделенное всеми признаками монологической речи, слово повествователя, однако, не замкнуто в границах самовысказывания: «Целые шесть дней тащился я по несносной дороге и приехал в Петербург полумертвый. Мои приятели смеялись над моей изнеженностью, но я не имею и притязаний на фельдъегерское геройство» (XI, 243). Немногочисленные варианты последней фразы особенно значимы. Отвергнуто все, что может как-то пояснить и тем самым сузить смысл: «смеялись над нежностью моего здоровья» (XI, 455); «смеялись над моей изнеженностью и непривычкой к дороге» (XI, 223). Заменен знак препинания: запятая вместо точки перед союзом «но». Сделано все, чтобы в сознании читателя облизались и столкнулись далекие и «несовместные» понятия: «изнеженность» и «фельдъегерское геройство». Однако соседство их может показаться неожиданным только на первый взгляд. Это «следы» оставшегося за текстом диалога, «осколки» реплик, закрепленных за разными субъектами. Фраза: «Мои приятели смеялись над моей изнеженностью, но я не имею и притязаний на фельдъегерское геройство» (XI, 243) — могла возникнуть лишь в результате своеобразного «наложения» и слияния этих голосов. «Противослово»

⁶ См. черновую редакцию главы «Шоссе» [«Я начал записки свои не для того, чтоб льстить властям, товарищ, избранный мной, худой внушитель ласкательства»] (XI, 223).

(М. Бахтин) «фельдъегерское геройство», безусловно, принадлежит путешественнику. Самое появление его вызвано неприятием чужого слова («изнеженность»), чужого, непонимающего, хотя и исходящего от близких взгляда («Мои приятели смеялись»). Это слово — возражение; за ним — попытка самозащиты и самооправдания. Отмеченное иронически грустной интонацией и невидимым жестом, оно уводит читателя к тем дорожным впечатлениям пятнадцатилетней давности, о которых сейчас абсолютно ничего не говорится. Умолчание, особенно странное на фоне подробного и как будто бы откровенного рассказа, заставляет предполагать какую-то внутреннюю «редакцию» воспоминаний, невольно сместившую акценты. Обстоятельства чисто внешнего характера так укрупнены, что создают иллюзию единственной причины «неблагополучного» путешествия: «Проклятая коляска требовала поминутно починки. Кузнецы меня притесняли, рытвины и местами деревянная мостовая совершенно измучили» (XI, 243). В то же время важное и, по-видимому, единственно подлинное, способное многое объяснить сведено к едва уловимому намеку, отзвукам давнего разговора. Таким образом, истинный смысл реплики «оппонента» может быть восстановлен только в контексте «противослова». Но тогда необходимо отказаться от слишком буквального понимания ее. «Изнеженность» пушкинского героя — вовсе не барская привычка к комфорту, а нечто принципиально иное, «несовместное» с «фельдъегерским геройством». Намеренная разорванность причины и следствия, поступка («с той поры уже никуда не выезжал») и его психологического обоснования — оно отнесено в конец текста («Молодой мой образ мыслей, и пылкость тогдашних чувствований») — создает особую многозначность понятия. «Изнеженность» — это скорее всего внутренняя незащищенность от тех сторон бытия, знаком которых в сознании путешественника стало «фельдъегерское геройство». «Изнеженность», то есть душевная ранимость, «отвратила» пушкинского героя от помещика, «тирана, по системе и по убеждению». Быть может, она же отбила у него (и надолго) «охоту к перемене мест»: ведь не случайно и описание первой поездки в Петербург, и эпизод, рассказанный в главе «Шлюзы», отнесены почти к одному времени — «лет 15 назад» (XI, 267).

Столь подробный анализ экспозиции героя предпринят сознательно. Представление о «достаточной полноте»

и «определенности» «облика рассказчика»⁷ основывается на однозначном (еще точнее, слишком буквальном) понимании приема «рассказ от первого лица», заведомо ограничивающем слово повествователя рамками прямого монологического высказывания. Отсюда максимальное доверие к каждому отдельному суждению героя о себе и сосредоточенность анализа на тех немногих разрозненных биографических реалиях, которые содержатся в тексте. Однако форма *Icherzählung* сама по себе еще не определяет типа слова. Выявить возможности и границы этой формы — значит соотнести ее с установкой целого, с жанровой структурой текста прежде всего.

Самостоятельная, сложная и по существу неизученная, эта проблема сознательно ставится мною лишь в самых необходимых «пределах»: соотношение пушкинского текста с той литературной формой (путешествие), на которую он явно ориентирован.

Сюжетный центр путешествия, и в частности интересующей нас модели жанра (Стерн, Радищев, Карамзин), — событие. Препятствие, «приключение»⁸, «происшествие»⁹ (их переживание или приобретающий самодовлеющую ценность самый процесс рассказывания о случившемся) мотивированы хронотопом дороги и встречи. Единственное событие, происходящее в «Путешествии из Москвы в Петербург», — чтение книги Радищева. Но природа этого «события» совсем иная. Цитата из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина (всего лишь отдельный, хотя и неоднократно повторенный «эпизод» в структуре сентиментального путешествия) предельно «укрупнена», «растянута» до целого, до сюжета. Выбор книги в «Письмах русского путешественника» всегда сознателен и строго ограничен ситуацией, заданием: «В пять часов поутру вышел я из Лозанны с весельем в сердце — и с Руссою «Элоизою» в руках. <...> Я хотел видеть собственными глазами те прекрасные места, в которых бессмертный Руссо поселил своих романтических любовников»¹⁰. В «Путешествии из Москвы в

⁷ Карпов А. А. О повествователе в «Путешествии из Москвы в Петербург». — В кн.: Вопросы филологии. VII. Л., 1978, с. 188.

⁸ Ср.: «...мне хотелось приключений — приключений, сущности чувствительных путешествий». — [Измайлов А. Е.]. Поездка в Вятку. — Календарь муз на 1826 год. Спб., 1826, с. 174.

⁹ «Какие происшествия ожидают меня в моем странствии?..» — Яковлев П. Л. Чувствительное путешествие по Невскому проспекту. — Благонамеренный, 1820, ч. X, с. 337.

¹⁰ Карамзин Н. М. Избр. соч. В 2-х т. М.; Л., 1964, т. 1, с. 277. В дальнейшем — Карамзин, т. 1, с.

Петербург» книга сама и как будто «случайно» (XI, 245) находит героя. В структуру сентиментального путешествия книга входит избранными страницами, строками, обрывками настроений, множеством мелочей, любовно хранимых в памяти. В «Путешествии из Москвы в Петербург» книга выступает отнюдь не в роли «путеводителя» по местности. Память, которой книга отмечена в сознании пушкинского героя — «типографическая редкость, потерявшая свою заманчивость» (XI, 245), — лишена теплоты и интимности общения, неизменно связывающих сентиментального путешественника и литературное произведение. «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева входит в структуру пушкинского текста как целое, как концепция и потому осмысливается и оценивается прежде всего на уровне идей.

Один из существенных моментов, определяющих «физиономию» жанра, — «изложение первейших, а равно и конечных целей <...> путешествия»¹¹. Путешествие немислимо вне мотивировки: она направляет движение сюжета, она определяет тип героя, или «разряд» путешественников, по терминологии Стерна. Герой «Путешествия из Москвы в Петербург» выпадает из «классификации» английского писателя и его русских последователей. Он не чувствительный герой Радищева, уязвленный «страданиями человечества», не провидец, сознающий свою высокую миссию («не сугубой ли плод произойдет от подъятого мною труда?...»)¹². У него нет того «беспокойства сердца человеческого» (Карамзин, т. 1, с. 84), которое влечет в дальнее странствие героя Карамзина. Он лишен не только изощренной реакции и тончайшей отзывчивости стерновского Йорика на мир и на самого себя, но и просто способности видеть все, «что время и случай постоянно предлагают ему в его странствиях» (с. 48). Он утратил не только «страсть» к путешествию, но и «besoin de voyage» (потребность путешествовать) (с. 30). Он — не путешественник, а то, что называют «Путешествием из Москвы в Петербург», — не путешествие в традиционном смысле слова.

Внутренний мир «Путешествия из Москвы в Петер-

¹¹ Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Мемуары. Избранные письма. Перевод Н. Вольпин. Ред., вступит. статья и комментарий С. Р. Бабуха. М., 1935, с. 29. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

¹² Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М., 1938, т. 1, с. 227 В дальнейшем ссылки (с обозначением тома и страницы) даются в тексте.

бург»—это мир парадоксов. Здесь путешествуют, «боясь разговоров с почтовыми товарищами» (XI, 244), между тем, как всегда (и еще совсем недавно), тяготы дороги искупались приятным обществом, занимательными и необыкновенными рассказами, а «известие, что дилижанс пуст», могло «почти отбить охоту к путешествию»¹³. Здесь путешествуют не для того, чтобы «собрать новые идеи и новые чувства» (Карамзин, т. I, с. 137), а затем, чтобы ...читать «скучную»¹⁴ книгу: «Вот на что хороши путешествия» (XI, 244). В «Путешествии из Москвы в Петербург» снимается характерная для мышления конца XVIII в. оппозиция: книга—жизнь («Все идеи, которые мы получаем из книг, можно назвать мертвыми в сравнении с идеями очевидца». — Карамзин, т. I, с. 137). «Скучной» книге не только отдано предпочтение, ей возвращена возможность и способность быть художественным эквивалентом действительности, представлять свое время и свои идеи. Литература и жизнь — диалектика отношений между ними определяет исходную ситуацию «Путешествия из Москвы в Петербург», где чтение книги превращается в диалог двух эпох, культур, мировоззрений, где книга проверяется жизнью, а действительность познается с позиций тех максималистских требований и задач, которые ставятся в «сатирическом воззвании к возмущению» (XII, 32).

Внутренний мир «Путешествия из Москвы в Петербург» откровенно литературен. Его образы чаще всего не могут быть выведены только из данного контекста. За ними стоят другие миры и другие контексты. В художественную ткань «Путешествия» «чужое слово» редко вводится объективно, нейтрально. Включение его почти всегда сопровождается сломом, деформацией, откровенным утрированием. Дорожные неприятности, поломка кареты — общее место всех путешествий¹⁵ («лошади были худы, выпрягались *поминутно*; наконец, спускаясь с не-

¹³ [Погорельский А.]. Двойник, или Мон вечера в Малороссии. Ч. II. Спб., 1828, с. 133.

¹⁴ Цитата из «Путешествия» Радищева. См. об этом: Лазарчук Р. М. «Путешествие из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина (К проблеме композиции). — В кн.: Вопросы поэтики литературных жанров. Сб. научных трудов. — Вып. 2. Л., 1977, с. 14.

¹⁵ Ср.: «...я вздумал, к несчастью, ехать из Петербурга на *перекладных* (курсив автора. — Р. Л.) и нигде не находил хороших кибиток. В Нарве <...> лишь только отъехали с полверсты, переломилась ось: кибитка упала в грязь, и я с нею». — Карамзин, т. I, с. 84. Заметим, что пушкинский герой учел этот чужой (литературный) опыт и «не решился скакать на *перекладных*» (курсив мой. — Р. Л.).

большой горы, ось у кибитки переломилась» (I, 279) — описываются здесь с колоссальным преувеличением: «Проклятая коляска требовала *поминутно* (курсив здесь и выше мой. — Р. Л.) починки. Кузнецы меня притесняли, рытвины и местами деревянная мостовая совершенно измучили» (XI, 243). Событие одного дня радищевского героя («Сей день путешествие мое было неудачно» (I, 279) растянуто на неделю («путешествие наше было неблагоприятно»), а чужое «минутное» состояние¹⁶ — на годы собственной жизни («с той поры уже никуда не выезжал» (XI, 243). Связанная иногда одновременно с несколькими источниками, цитата несет в себе чрезвычайно подвижные смыслы, обладает способностью «наращивать» их и множить тонкие и сложные ассоциации. «Путешествие из Москвы в Петербург» требует особого чтения, методика которого отдаленно напоминает чтение «скучной» книги: она «читается с расстановкою, с отдохновением — оставляет вам способность позабыться, мечтать; опомнившись, вы опять за нее принимаетесь, перечитываете места, вами пропущенные без внимания» (XI, 244).

Слово повествователя совсем не так простодушно, как это кажется исследователям. Оно полно неожиданностей и парадоксов. Оно доказывает, убеждает, взывает: «Посмотрите», «прочтите», «взгляните». В пылу полемики оно становится безжалостно ироническим («Вместо всего этого пустословия...» (XI, 258), возмущенным. Тогда ему изменяет объективность, оно начинает придираться к «чужому слову», огрубляет и искажает его: «Радищев начертал карикатуру <...>. Замечательно и то, что Радищев, заставив свою хозяйку жаловаться на голод и неурожай, оканчивает картину нужды и бедствия сею чертою и начала сажать хлебы в печь (курсив автора. — Р. Л.)»¹⁷ (XI, 256—257). Это слово публицистическое. И тогда возникает кардинальный для понимания «Путешествия» вопрос, кому принадлежит это слово.

Исследователи давно отвергли мысль о существовании в структуре пушкинского текста двух планов и двух голосов: собственно пушкинского и совершенно чуждого ему простодушно-обывательского голоса героя. Однако

¹⁶ «Все приятные мысли о путешествии затмились в душе мой <...> Внутренне проклинал я...» — Карамзин, т. 1, с. 84.

¹⁷ Напомним существенную деталь, «пропущенную» героем при чтении главы «Пешки»: хлеб «состоял из трех четвертей мякины и одной части несеейной муки» (1, 377).

представление об абсолютной раздельности мира автора и героя, о максимальной и принципиальной отграниченности их голосов осталось. Оно держится благодаря гипнотическому действию первоначальной характеристики героя («домосед»), мешающей уяснить реальную сложность этих отношений. Вернемся к экспозиции героя и попытаемся уловить ритм обнаружения его характера.

«...Поведение персонажа — это не только поступки, действия, но и любое участие в сюжетном движении, вовлеченность в совершающиеся события...»¹⁸, — пишет Л. Я. Гинзбург. Специфичность события в «Путешествии из Москвы в Петербург» (чтение книги) активизирует все, что предшествует этому «происшествию». В самом деле, насколько герой сам, непосредственно причастен к завязке сюжета, или столь необычная коллизия возникает помимо него и он втягивается в действие совершенно случайно? Разговор героя со «старым приятелем, коего библиотекой привык он пользоваться», содержит ряд замечаний, важных уже потому, что они исходят от другого лица. Их авторитетность подтверждается долгой дружбой и безусловным знанием характера героя: «Постой, — сказал мне**, — есть у меня для тебя книжка <...> Прошу беречь ее <...> Надеюсь, что ты вполне оценишь и оправдаешь мою доверенность» (XI, 244—245). И хотя в черновой редакции «Путешествия» мнение «старого приятеля» выражено более категорично («знаю, чего тебе надобно». — XI, 224), его доверие другу беспредельно: в «дорогу» дается книга, которая в собственной библиотеке хранится потаенно. В мир «странностей» пушкинского текста вовлечен и этот эпизодический персонаж. Реплики «старого приятеля» невольно «подтягивают» к себе другой материал: герой отказывается от нравственно-сатирического романа и «искренно благодарит**» за книгу Радищева. Он знает судьбу ее автора, он будет читать «Путешествие из Петербурга в Москву» не в первый раз¹⁹. Безусловно, возникающие на этом отрезке текста представления о герое не покрывают всей сути его характера. Благодаря постоянно срабатывающему принципу противоречия (см. оценку «Путешествия» Радищева, отчасти разрушающую складывающееся единство поведения героя и его «старого приятеля»), об-

¹⁸ Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979, с. 90.

¹⁹ Об этом и др. доказательства законченности «Путешествия» см. в моей статье: «Путешествие из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина. (К проблеме композиции), с. 11—14.

раз повествователя строится так, что, стремясь к определенности, он никогда не достигает ее. И тем не менее выявляемые в процессе анализа свойства героя не имеют ничего общего с фантастическими по надуманности и несправедливости характеристиками его, еще бытующими в науке.

В «Путешествии из Москвы в Петербург» много автобиографического. Очевидно, именно ощущением прозрачности намека объясняется, строго говоря, недозволенный в текстологии ход: раскрытие имени «старого приятеля». В издании сочинений Пушкина под ред. Н. К. Козмина (т. 9, ч. 1, 1929, с. 170) вместо авторского знака** дается взятое в угловые скобки имя С. А. Соболевского, друга поэта и известного библиографа. Среди приятелей героя — «великий меланхолик», автор «любопытного сравнения между обеими столицами <...> Москва и Петербург» (XI, 248) — Н. В. Гоголь.

Судьбы автора и героя связаны множеством мелочей, не всегда поддающихся точному объяснению, но, несомненно, сближающих их. Действие в «Путешествии из Москвы в Петербург» отнесено к 1833 году: «Почтенный Кребб, умерший в прошлом году» (XI, 254) — Дж. Крабб умер в 1832 году. Приблизительно в это же время («не раньше июня—июля 1833 г.»)²⁰ Пушкин приобрел экземпляр «Путешествия» Радищева, «бывший в тайной канцелярии». Герой «Путешествия из Москвы в Петербург» — ровесник поэта, а случай, рассказанный повествователем в главе «Шлюзы», несомненно, напоминает михайловские впечатления Пушкина, знакомые каждому по стихотворению «Деревня». И, по-видимому, не случайно эти события так сближены во времени: в мире автора — 1819 год; в мире героя — «лет 15' назад» — 1818—1819 годы.

Жизнь повествователя очерчена в «Путешествии из Москвы в Петербург» двумя крайними вехами, но то, что стоит между ними, чем заполнены 15 лет безвыездной жизни в Москве, вполне восстановимо. Кажется бы, далекие временные планы сошлись в рассказе о событии, давно отошедшем в прошлое, но переживаемом так, словно оно свершилось вчера. История помещика, убитого «своими крестьянами во время пожара», рассказана не только с «пылкостью чувствований», сохраненной временем, но и с приобретенными в зрелые годы нена-

²⁰ См.: Научн. ежегодник Саратовского ун-та за 1954 год. Саратов, 1955, с. 149.

вистью и сарказмом. Краски, накладываемые на воспоминания молодости, напоминают мрачную и резкую живопись Радищева: «мучитель»; «тиран по системе и по убеждению» (XI, 267).

Тот контекст, в котором всегда рассматривается «Путешествие из Москвы в Петербург» («Повести Белкина», «История села Горюхина») и который чужд ему по самой своей природе, не проявляет, а затушевывает истинный смысл реального соотношения автора и героя. Повествователь мыслится как одно из многочисленных проявлений пушкинского артистизма, как грим, маска. Между тем, кажется, еще ни в одном произведении Пушкина физиономия сочинителя не была так плохо спрятана. Роль повествователя в «Путешествии из Москвы в Петербург» не может быть сведена только к «обязанностям» рассказчика. Он читатель, критик, аналитик. Он живет по преимуществу в сфере мысли, его действие — слово. К разгадке тайны повествователя может приблизить лишь анализ поэтики его слова, понятного и осмысленного в контексте критики, публицистики и лирики Пушкина 30-х годов, взаимодействием которых, по-видимому, и определяется уникальность жанровой структуры «Путешествия из Москвы в Петербург». Но это уже совсем другая задача.



**Индийская сказка «Глухие»
и пушкинское стихотворение
«Глухой глухого звал к суду судьи
глухого...»¹**

В работах, посвященных Болдинской¹ осени 1830 г., ориентальные замыслы Пушкина до самого последнего времени оказывались вне поля зрения исследователей, хотя именно в этих не публиковавшихся при жизни поэта набросках и вариантах сказалась невероятная по широте и силе отзывчивость русского гения на сюжеты из мировой литературы, а не только литератур европейских.

В творческом наследии Пушкина сохранился шестистрочный анекдот, который вызвал многочисленные комментарии исследователей.

Своим веселым содержанием он как бы выпадает из всего созданного в Большом Болдине поздней осенью 1830 г. Шутливый экспромт не гармонирует ни с «Пиром во время чумы», ни с «Гробовщиком», ни с «Моцартом и Сальери», хотя создан был тогда же. Его строки оказались записанными на листе с одним из вариантов статьи, содержащей не только отповеди Пушкина бездарным критикам, но и раскрывавшей некоторые особенности характера писателя. По его мнению, например, газетная перебранка с критиками болгаринского толка, которая велась на глазах у публики, напоминала «старинную эпиграмму»:

¹ Отдельные фрагменты из предлагаемого этюда входили в мою статью «Индийские мотивы в творчестве А. С. Пушкина». См. в кн.: Литературные связи и традиции. Ученые записки Горьковского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Выпуск 120. Горький, 1970, с. 40—65.

Глухой глухого звал к суду судьи глухого,
Глухой кричал: моя им сведена корова,
Помилуй, возопил глухой тому в ответ,
Сей пустошью владел еще покойный дед
Судья решил: Почто ж идти вам брат на брата:
Не тот и не другой, а девка виновата (XI, 166).

Итак, «старинная эпиграмма», которой воспользовался Пушкин, весьма выпукло обрисовывала нелепость претензий спорящих сторон, а также — далекий от действительности приговор судьи, т. е. читателя.

Если не вызывает сомнений, кого именовал Пушкин «глухими», то остается открытым вопрос — кто автор этой эпиграммы? Факты, когда Пушкин полностью цитировал бы в своем произведении другого автора, весьма редки. К тому же анекдот не был опубликован поэтом.

Еще в середине прошлого века П. В. Анненков отметил, что «забавная эпиграмма» похожа «на известную шутку Пеллиссона»².

Прошло несколько лет, и на стихотворение «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...» обратил внимание Н. Ф. Сумцов. Оно показалось ему «загадочным по назначению и по происхождению». Свое исследование он начал с вопроса: «С какой целью оно написано? Против кого направлено? Откуда взят анекдот?»³.

Ученый попытался выяснить, кто такой Пеллиссон, о котором упомянул П. В. Анненков, но не нашел точных сведений⁴.

Однако Н. Ф. Сумцов подметил любопытную особенность в шестистроичном анекдоте: он не походил на образцы русского фольклора. «В народных анекдотах о глухих обыкновенно выступают два глухих, а не три, как в эпиграмме». Исследователь считал, что Пушкин, вероятно, взял эту басню «из какого-либо литературного источника, хотя бы и французского»⁵. Но на поставленные перед собой вопросы — «Откуда взят анекдот? Против кого направлен? С какой целью написан?» — Н. Ф. Сумцов так и не дал ответа.

Несколько позже П. О. Морозов, поясняя в Венге-

² Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений СПб., 1873, с. 243.

³ Сумцов Н. Ф. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900, с. 256.

⁴ Встречаются написания Пеллиссон и Пеллиссон.

⁵ Сумцов Н. Ф. Пушкин, Исследования..., с. 257.

ровском издании стихи поэта, сообщал, что в доступных ему собраниях сочинений Пеллиссона — историка французской академии — «не оказалось шутки о трех глухих»⁶.

Но ссылка самого Пушкина на «старинную эпиграмму» продолжала говорить, что это не собственное произведение поэта. Однако не исключено, что шутовское стихотворение могло быть и результатом творческого соревнования, попыткой великого поэта постичь и повторить на русском языке своеобразие чужого литературного памятника.

Но какого? Какой страны? Какого народа?

В 900-х годах поисками ответа на этот вопрос занялся Н. О. Лернер. В конце 1911 года в журнале «Русская старина» он опубликовал «Заметки о Пушкине». Здесь были приведены им два возможных источника пушкинского экспромта. В одном случае — стихотворение на латинском языке «*Surdum Judicium*», во втором — на французском. В первом говорилось:

Cum surdo lis est surdo, sub iudice surdo
Ut similem simili jungit ubique Deus.
Ille petit pretium pro mensis quinque locatis
Aedibus, hic noctu se moluisse refert.
His iudex: an non ex aequo mater utriusque est?
Quid porro restat? tollite uterque simul⁷.

Французское стихотворение Пеллиссона, приведенное Н. О. Лернером, было опубликовано в книге «*Oeuvres diverses de Monsieur Pellisson*», Р., MDCCXXXV, t. I, p. 216. В сопровождавшем его примечании говорилось, что оно представляет собою переложение латинской эпиграммы Jean'a Everaets по прозвищу Jean Second (1511—1536).

Un sourd fit un sourd ajourner
Devant un sourd en un village,
Et puis s'en vint haut entonner
Qu'il avoit vole son fromage
L'autre repond du labourage:
Le Juge etant sur ce suspens

⁶ Пушкин А. С. [Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова]. СПб, 1911, т. 5, с. L.

⁷ Перевод: «Спор глухого с глухим у глухого судьи, так как бог всегда соединяет подобное с подобным. Один из глухих преждевременно требует деньги, данные взаймы на пять месяцев. Другой отвечает, что он ночью смолот. Тогда судья спрашивает: Разве она не в одинаковой мере приходится матерью тому и другому? Так она еще жива? Так оба ее содержите».

Declara bon le mariage,
Et les renvoja sans depens⁸.

Кроме того, Н. О. Лернер поместил в журнале и прозаический перевод эпиграммы о трех глухих из греческой антологии, которая, по его мнению, была довольно хорошо знакома Пушкину. Содержание последней весьма напоминало приведенную выше латинскую эпиграмму: «Глухой судился с глухим, судья их был куда более глухой, чем оба они. Один требовал квартирные деньги за пять месяцев; другой говорил, что он «молот ночью муку». Судья пристально поглядел на них и сказал: «Из-за чего вы таскаетесь по судам! Она ваша мать, ну и кормите ее оба».

- И хотя французский текст шутки о трех глухих принадлежал все-таки Пеллиссону, Н. О. Лернер счел нужным заметить: «не пользовался ли он (Пушкин.—Д. Б.) другим старым анекдотом на ту же тему»⁹.

Итак, вопрос об источнике пушкинских строк продолжал оставаться открытым.

В 1917 году Б. В. Томашевский опубликовал исследовательские заметки о возможных французских источниках некоторых пушкинских вещей. Среди них видное место заняли материалы, относящиеся к старинной эпиграмме «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...»¹⁰.

Томашевский соглашался с предположением, что Пушкин мог знать эпиграмму француза Пеллиссона о трех глухих, но не из той книги, на которую ссылался Лернер—«Oeuvres diverses de Monsieur Pellisson de L'Académie Française», Paris, MDCCXXXV, t. I. (Стихотворные труды господина Пеллиссона). Б. В. Томашевский обратил внимание на библиотеку поэта, в которой донныне сохранилась антология французской поэзии. Этот двухтомник «Anthologie Française», который был издан в Париже в 1816 году, содержал в себе более 3000 стихотворений различных авторов¹¹. Здесь хотя и приводилась басня Пеллиссона, но несколько в иной редакции:

⁸ Перевод: «Глухой заставляет глухого предстать перед глухим деревенским судьей, а затем приходит туда громко возмущаться, что тот украл его сыр. Другой отвечает о пахоте. Судья, оказавшийся в столь неопределенном положении, одобрил брак и отослал их без судебных издержек назад».

⁹ Русская старина, 1911, декабрь, с. 656.

¹⁰ Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. — Пушкин и его современники, вып. XXVIII, 1917, с. 59—64. Свои выводы исследователь повторил и в итоговом труде — «Пушкин и Франция».

¹¹ Модзалевский Б. Л. Библиотека А С Пушкина. (Библиографическое описание). СПб., 1910, № 546.

Les trois sourds
Un sourd fit un sourd assigner
Devant un sourd dans un village,
Puis s'en vint son droit entouner;
La demande etait d'un fromage¹².

Последующие строки совпадали с текстом, приведенным Н. О. Лернером. К сожалению, ни на одной странице ни одного из томов не сохранилось никаких заметок о чтении их Пушкиным.

Можно, конечно, допустить, что поэт держал в руках тома «Anthologie Française», что читал их, но допустить, что их содержание он четко хранил в памяти — трудно.

Итак, рядом с вопросом об источнике возникает и другой вопрос, почему до «болдинской» поры Пушкин не пытался записать этот экспромт, если знал и запомнил его по хранившейся в личной библиотеке французской книге? Как известно, не в правилах поэта было оставлять возникавшие замыслы. Однако никто из названных выше комментаторов не пытался дать ответ на возникающие вопросы.

В советское время шестистрочная пушкинская шутка привлекла внимание известного специалиста в области античной литературы С. И. Соболевского¹³. Не зная, видимо, о трудах Н. О. Лернера и Б. В. Томашевского, он в какой-то мере повторил их. Обнаружив книгу «Oeuvres diverses de Monsieur Pellisson», он нашел здесь интересующее нас стихотворение и его латинскую аналогию, т. е. стихотворение «Surdum Judicium», о котором говорил Н. О. Лернер еще в 1911 г. Последнее рассматривалось в качестве источника пушкинского произведения. С. И. Соболевский отметил, что латинское стихотворение, в свою очередь, «есть очень близкий перевод эпиграммы греческого поэта Никарха, сохранившейся в «Палатинской Антологии» (XI, 215)¹⁴. Приведя греческий текст, он приложил к нему следующий русский перевод: «Глухой судился с глухим, и судья был еще гораздо более глух, чем эти двое. Один из них говорил, что тот ему должен отдать квартирную плату за пять

¹² «Трое глухих». «Глухой заставляет другого глухого предстать перед глухим судьей в деревне; затем приходит туда говорить о своих правах, требуя сыр».

¹³ На это исследование автору любезно указал академик М. П. Алексеев.

¹⁴ Соболевский С. И. Стихотворение А. С. Пушкина «Глухой глухого звал к суду судьи глухого». — Доклады АН СССР, № 1 (Серия В) Л., 1930, с. 2. (Цифры — XI, 251 — относятся к Антологии. — Д. Б.).

месяцев; а последний утверждал, что он ночью молот (т. е. утверждал свое *alibi*). Посмотрев на них, судья говорит: «Для чего вы ссоритесь? Она — ваша мать: оба ее содержите!» (Как видим, перевод почти полностью совпадает с переводом Н. О. Лернера).

Ученый подчеркнул, что эпиграмма Никарха и латинское «*Surdum Judicium*» состояли из шести строк, тогда как у Пеллиссона их насчитывалось восемь. Это обстоятельство дало ему основание считать, что по «общему духу произведение Пушкина ближе подходит к сильному стихотворению Никарха, чем к расплывчатой французской или немецкой переделке»¹⁵.

С. И. Соболевский считал, что хотя «Пушкин не знал греческого языка; но, тем не менее, у него есть подражания греческим стихотворениям, и притом выдержанные в античном духе»¹⁶. К числу таких подражаний исследователь относил «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...».

Однако ответа на вопросы, почему именно в Болдине, почему именно на черновиках «Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений» была записана пушкинская шутка, в сообщении С. И. Соболевского не содержалось. Справедливости ради отметим: в библиотеке поэта сохранилась «Палатинская Антология» 1819 г.

К числу параллелей, но не источников пушкинской шутки, маститый ученый отнес двенадцатистрочное стихотворение немецкого поэта XVIII в. Фр. Гагендорна «*Drei Taube*» («Трое глухих»), где герои: поэт, критик и читатель. В подстрочном переводе оно звучит так: «Случается, что одновременно читатель, поэт и критик бывают туги на ухо, таков был глухой судья, выслушивавший (жалобы. — Д. Б.) глухого на глухого. Истец говорит: «На моем поле он дичь преследовал». Ответчик возражает: «Из его денег давно третью часть отделил». Судья решает: «Право супружества остается святым, древним и всеобщим. Пусть сватовство продолжается, и я желаю присутствовать на свадьбе».

Если Пушкин, как уже говорилось, греческого языка не знал, то о его познаниях в немецком есть сведения. Младшая дочь приятельницы поэта из Тригорского Мария Ивановна Осипова вспоминала: «Впрочем, немецкий язык он плохо знал, да и не любил его; бывало, к сестрам

¹⁵ Соболевский С. И. Указ. соч., с. 3.

¹⁶ Там же.

принесет книгу, если что ему нужно перевести с немецкого»¹⁷.

Таким образом, ни греческий, ни немецкий варианты пушкинской шутки не могут быть приняты за ее основание. Сомнение вызывает и латинский источник. Современные исследователи так оценивают познания Пушкина в этом языке:

«Вообще он владел латинским языком, по-видимому, не хуже, чем впоследствии хорошие гимназисты, учившиеся ему вдвое или даже втрое больше, чем это практиковалось в лицее»: С другой стороны, и это ничем не оспаривается, «Пушкин действительно много читал, много знал и много понимал в античной литературе, но использовал он для себя в этой литературе лишь очень немногое»¹⁸. Известны и другие аналогичные суждения.

Можно, однако, допустить, что при случае «языковой барьер» мог быть преодолен русским поэтом, но нет данных, подтверждающих факт чтения упомянутых греческих, немецких и латинских стихотворений Пушкиным в период пребывания в Большом Болдине и в близкое к нему время. Очень маловероятно в этом плане и стихотворение Пеллиссона, предлагаемое Б. В. Томашевским как источник шутки. Отправляясь в Болдино, Пушкин вряд ли захватил упомянутую выше двухтомную антологию.

Правда, нельзя не видеть в приведенных иноземных образцах варьирования одной сюжетной формы, где, несмотря на подвижность вариантов, сохранялось ядро шутки. И все же — это параллели к пушкинской эпиграмме.

Очевидно, мнение, что автором шутки был французский или вообще западный источник, должно быть пересмотрено.

Обратимся к черновым бумагам, где была записана Пушкиным «старинная эпиграмма»¹⁹.

Изучая их, Б. В. Томашевский предложил внести в окончательный текст следующие заключительные строки: «Судья решил: «Чтоб не было разврата, жените мо-

¹⁷ Пушкин в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1950, с. 316.

¹⁸ Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина. — В кн.: Писатель и жизнь. Выпуск 5. М., 1968, с. 103, 104.

¹⁹ Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г. (Краткое описание). Составила О. С. Соловьева. М.; Л., Наука, 1964.

лодца, хоть девка виновата». Но исследователь, видимо, не придал значения тому, в каком контексте была записана поэтом шутивная басня.

В тетрадке черновых записей, где сохранился текст «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...», содержится как план с эпиграфом, так и почти весь цикл заметок «Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений» с ссылками на частичную публикацию их в «Литературной газете»²⁰.

Известно, что давно задуманный «Опыт» Пушкин стал составлять в своем родовом имении Большом Болдине: «Нынче в несносные часы карантинного заключения, не имея с собою ни книг, ни товарища, — сообщал поэт, — вздумал я для препровождения времени писать возражения не на критики (на это никак не могу решиться), но на обвинения нелитературные, которые нынче в большой моде» (XI, 167).

Хорошо известно, что отдельные заметки из «Опыта» Пушкин задолго до поездки в Болдино печатал в «Литературной газете». Обычно эти заметки помещались без подписи автора в разделе «Смесь»²¹.

Напомним, что несколько номеров «Литературной газеты» (с 6-го по 12-й) Пушкин выпустил лично, без помощи А. А. Дельвига²².

На время поездки в Болдино, конец лета 1830 г., Пушкин, судя по отдельным его заметкам и фразам, не захватил с собой книг, но в его дорожном багаже, вероятно, была «текущая литература», за которой он всегда следил «с особенным вниманием». Сюда, вероятнее всего, входили различные выпуски газет и последние номера журналов, экземпляры «Литературной газеты»; весьма возможно, что и весь первый том ее. Б. Л. Модзалевский отмечал, что в «путешествия Пушкин всегда брал с собою запас книг»²³.

Приступая писать свой «Опыт», Пушкин ссылается на публикации «Литературной газеты». Видимо, Пушкин имел в Болдине комплект своей газеты или часть его, и когда он составлял опровержения, то перед его глазами все же была «Литературная газета». В этом легко допустимом случае источник басни «Глухой глухого звал и

²⁰ Там же, с. 36, № 1080, 1082, 1077, 1079.

²¹ Литературная газета, № 3 от 11 января 1830 г., с. 24 (том 1), в № 45 и др.

²² Очерки по истории русской журналистики и критики. XVIII век и первая половина XIX века. Л., изд-во ЛГУ, 1950, с. 383.

²³ Пушкин и его современники. СПб., 1910, вып. IX—X, с. VII.

суду судьи глухого...» обретает реальные черты, но уже не французские, а *индийские*.

На основании чего мы пытаемся это утверждать? В № 11 «Литературной газеты» от 20 февраля 1830 года поэт помещает индийское предание «Тени праотцов», подготовленное для газеты В. Ф. Одоевским²⁴. В сказке, занявшей одну из небольших полос газеты, говорилось о споре глухого пастуха с глухим крестьянином, который доказывал, что трава на выпасе принадлежит ему. Дальше в сказке излагались злоключения глухих и их встреча с всадником, наконец, спорщики обращаются к глухому брамину, избрав его в посредники. Глухой судья, желая примирить стороны, причиной затеянного спора... почитал женщину.

Всроятнее всего, листая в процессе составления плана «Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений» номера оказавшейся под рукой «Литературной газеты», где печатались подобные заметки, Пушкин в № 13 от 2 марта 1830 г. в разделе «Смесь» встретил перевод сказки «Глухие» с указанием на известный индийский сборник «Panchatantra». Перечитав «Глухих», поэт тут же, на обратной стороне листа с заметками, передал шестью строками пространное содержание сказки. Шутливое произведение индийского фольклора превратилось в блистательный экспромт с совершенно русским характером содержания. Это был один из результативнейших способов познания Пушкиным новых для него культур, их национального своеобразия.

Приняв за источник стихотворения Пушкина индийскую сказку, каковой она считалась издателями «Литературной газеты», мы получим объяснение к наблюдению профессора Н. Ф. Сумцова, что *не русский* фольклор лежит в основе этого произведения.

Оправдывается и предположение Н. О. Лернера, что Пушкин мог обратиться не к французскому, а к *другим* материалам «на ту же тему».

Использование писателем сказки из «Литературной газеты» разъясняет и такой вначале непонятый факт, почему именно на листах черновой тетради, среди планов и набросков «Опыта», написанного осенью 1830 г. во

²⁴ В архиве В. Ф. Одоевского сохранились корректурные листы сказки «Глухие». Впоследствии он включил ее в число детских сказок дедушки Иринаея под заглавием: «О четырех глухих». (Блинова Е. М. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830—1831. Указатель содержания. М., Книга, 1966, с. 59).

время болдинского карантина, возник шуточный экспромт «Глухой глухого...».

Примечательно, что интерес Пушкина к Индии в условиях Болдина не ограничился стихотворным переложением индийской сказки, что упоминания об этой стране и ее людях имеются в одной из глав «Евгения Онегина», написанной в Болдине в ту же осень и также перекликающейся своим содержанием с материалами «Литературной газеты».

Однако возникает вопрос совершенно иного плана: как попало в Россию произведение индийского фольклора? П. Н. Сакулин и Е. М. Блинова указывают, что в «Литературной газете» сказку из «Панчатантры» опубликовал В. Ф. Одоевский. Вопрос об источнике любопытен еще и потому, что в санскритских версиях «Панчатантры» такой сказки нет²⁵. Кроме того, в Европе начала XIX в. санскритские версии были вообще малоизвестны. Обычно здесь пользовались мусульманскими — арабскими и персидскими — обработками «Панчатантры», т. е. сказками Пильпая²⁶. Из этих обработок (в частности французской «*Livre des lumières*», вышедшей в Париже в 1644 г.), возможно, и был заимствован В. Ф. Одоевским текст для «Литературной газеты»²⁷.

Для Пушкина, как и для многочисленных читателей, сказка «Глухие» оставалась индийской²⁸. В стихотвор-

²⁵ См. интересное исследование: Серебряков И. Д. Литература пушкинской поры и Индия. — В кн.: Пушкин в странах зарубежного Востока. М., Наука, 1979, с. 30, 31.

²⁶ Так, в 1826 г. в «Вестнике Европы» (ч. 150, № 17, с. 69—70) можно было прочитать в переводе с арабского короткий назидательный рассказ «Мечтатель», сопровождавшийся указанием: «Из *Бидпаемых басен*». Правда, еще в 1762 г. в С.-Петербурге была издана книга: «Политические и нравоучительные басни Пильпая, философа индийского».

²⁷ Указание на то, что индийская сказка была переведена В. Ф. Одоевским с одного из европейских языков, имеется в его пространном предисловии к сказке «О четырех глухих», как она позднее именовалась в сборнике «Сказки и рассказы дедушки Иринея»: «Вот одна из новейших сказок этого (индийского. — Д. Б.) народа; европейцы подслушали ее и перевели, а я расскажу ее вам, как умею». (Князь Одоевский В. Ф. Сказки и рассказы дедушки Иринея. 4-е изд. СПб., 1903, с. 71).

²⁸ В РО ГПБ им. Салтыкова-Щедрина в фонде В. Ф. Одоевского сохранилось письмо к нему О. М. Сомова от 28 февраля 1830 г., в котором, в частности, говорится: «Препровождаю Вам, Почтеннейший князь, 2 экземпляра переведенной вами индийской сказки, и покорнейше Вас прошу один из них, просмотрев, возвратить мне, а другой извольте оставить у себя. Сказка сия назначается в 13 № «Литературной газеты», выходит в Воскресенье» (ф. № 539, опись II, ед. хр. 1016).

ном изложении ее косвенно присутствует интерес к Индии, возникший еще в «садах Лицея», когда юный поэт зачитывался стихами и письмами о ней Э. Парни. Усиленное внимание романтиков к древней стране на Востоке также могло быть в условиях Болдина одним из стимулов, вдохновивших поэта на стихотворное переложение шуточной индийской сказки.



А. С. Пушкин и его бессарабский друг

Общение Пушкина с А. Ф. Вельтманом — заметнейшим из его современников человеком, литератором, жизнь и творчество которого складывались как-то особенно прихотливо и капризно, — на наш взгляд, дружба странная и не может быть объяснена только общественными или художественными воззрениями писателей. Эта дружба началась во время южной ссылки великого поэта и продолжалась вплоть до 1830-х годов. Что же сблизило писателей? И почему на протяжении стольких лет не произошло между ними столь возможного отдаления или охлаждения друг к другу? Наоборот, при различии литературных установок, общественных взглядов писателей мы можем отыскать в их творчестве параллели, отметить постановку схожих вопросов, переключку образов. Так, интересно, что кишиневские события 1820—1830-х годов, отраженные в русской литературе, имеют общие точки именно в произведениях Пушкина и Вельтмана. Предлагаемые читателю заметки — попытка прояснить некоторые подробности отношений двух писателей.

Весной 1818 года Вельтман был отправлен в Бессарабию офицером-топографом и прослужил там в общей сложности двенадцать лет. Этот период жизни писателя можно назвать порою накопления творческого материала: в 1831—1832 годах печатается его роман «Странник», лучшие повести писателем созданы также на основе «южного» материала. Вельтман был знаком с лучшими людьми своего времени, передовыми офицерами; в чем-то разделяя их оппозиционные настроения, долгие годы не прерывал дружбы с В. Ф. Раевским, М. Ф. Орловым, В. П. Горчаковым. И, наконец, в Кишиневе он познако-

мился и близко сошелся с Пушкиным (поэт прибыл в Молдавию в сентябре 1820 года). Их встречи на юге продолжались до 1823 года, когда Пушкин «по высочайшему повелению» был отправлен в Одессу. обстоятельно встречу с поэтом и завязавшуюся творческую дружбу Вельтман описал в «Воспоминаниях о Бессарабии», где выступил как мемуарист, создав один из первых литературных портретов Пушкина. «Очерк этой страны, — писал он, — будет рамой, в которую я вставлю воспоминание о Пушкине»¹. Это, несомненно, и представляет основную ценность «Воспоминаний...», хотя автор предстает в них перед читателем и как этнограф, и как историк, дает прекрасные бытовые зарисовки, которые позже вошли в его так называемые «молдавские» повести.

До конца жизни Пушкин с любовью и уважением относится к «оригинальнейшему» Вельтману и как к писателю, и как к человеку. Общность темпераментов, неиссякаемое жизнелюбие, страсть к оригинальным и смелым идеям — вот что, на наш взгляд, сблизило их на юге. Именно за это, за воспоминание о бурной молодости, о Кишиневе, зрелый Пушкин, потерявший многих друзей, продолжал искренне и нежно любить талантливого бессарабского друга.

Надо сказать, что творчество Вельтмана при жизни великого поэта переживало самый расцвет. Пушкин высоко оценил первое крупное произведение Вельтмана — роман «Странник». В письме к Е. М. Хитрово он писал: «Посылаю вам, сударыня, («Странника»), которого вы у меня просили. В этой немного вычурной болтовне чувствуется настоящий талант»². Хотя роман и был встречен почти всеми читателями восторженно, в «Литературной газете» появилась резко отрицательная рецензия на него. Пушкин, крайне огорченный этим обстоятельством, писал знакомому с Вельтманом П. В. Нащокину: «Я сейчас увидел в «Литературной газете» разбор Вельтмана, очень неблагоприятный и несправедливый. Чтоб не подумал он, что я тут как-нибудь вмешался. Дело в том, что и я виноват: поленился исполнить обещанное. Не написал сам разбора; но и некогда было»³. Но Вельтман горячо отозвался на проявление внимания к нему Пушки-

¹ Вельтман А. Ф. Воспоминания о Бессарабии. — В кн.: Майков Л. Н. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб, 1899, с. 90.

² Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М., Худ. лит., 1978, т. 10, с. 28.

³ Там же, с. 31.

на и желание его написать о романе: «...я не видел Пушкина до 1831 года. Он посетил странника уже в Москве. «Я непременно буду писать о «Страннике», — сказал он мне. В последующие свидания он всегда напоминал мне об этом намерении. Обстоятельства заставили забыть его об этом, но я дорого ценю это намерение»⁴.

Сближение Вельтмана с Пушкиным, В. Ф. Раевским, М. Ф. Орловым произошло в то время, когда в Кишиневе развертывалась деятельность декабристов, происходили знаменательные события в Молдавии и Валахии. Офицеры, разделявшие убеждения членов кишиневского общества, часто устраивали вечера, заводили горячие споры. Об этом писал Ф. Ф. Вигель, оставивший обширные воспоминания о жизни поэта на юге: «На беду попался тут и Пушкин, которого судьба всегда совала в среду недовольных. Семь или восемь молодых офицеров... воспитанников московской муравьевской школы с чадолюбием были восприняты. К их пылкому патриотизму, как полынь к розе, стал прививаться тут западный либерализм»⁵. Одним из «воспитанников муравьевской школы» был и Вельтман. А термин «либерал» был уже тогда недвусмысленным... Но, как известно, встав в оппозицию к правительственной политике, Пушкин и Вельтман не разделяли полностью убеждений друзей-декабристов; их жизнелюбивые, пылкие натуры не могли мириться с рамками строгой необходимости. Оппозиция ригоризму, оппозиция любым канонам — думается, еще один немаловажный момент, сближающий их. Встала необходимость выбора пути. Одолевали сомнения, были и ошибки...

Весной 1823 года Пушкин и Вельтман расстаются надолго: молодой офицер отправляется на топографические съемки по Молдавии, а поэта ждет Одесса. Впереди долгие годы творческого определения обоих, поисков, находок. Но прежде всего для Пушкина южный период — время стремительного интеллектуального роста, упорного труда, раздумий, настойчивых стремлений преодолеть недостатки «проклятого своего воспитания».

После лет южной ссылки осталось многое из незавершенного, сохранившегося в черновиках, планах, набросках поэта. Замысел поэмы о гетеристах связан с посто-

⁴ Майков Л. Н. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки, с. 125.

⁵ Вигель Ф. Ф. Записки Филиппа Филипповича Вигеля. М., изд-е «Русского архива», 1892, ч. 6, с. 115.

янным интересом Пушкина к освободительному движению на Балканах. Не только греки, но и южные славяне вели борьбу с турками. Поэт восторженно встретил начало гетерии в Молдавии и Валахии; ему казалось, что революционная волна подкатилась к границам России и она накануне великих событий. Этому посвящены стихотворения «Война» и «Дочери Карагеоргия». В Кишиневе Пушкин знал братьев Ипсиланти и был свидетелем подготовки к греческому восстанию в дунайских княжествах. Неоднородность состава гетеристов, противоречия в их руководстве отразились в этих ранних набросках поэмы. Содержание ее должны были составить бегство А. Ипсиланти и героическая гибель повстанцев, взорвавших себя в стенах монастыря Секу. Вот план поэмы: «Два арнаута хотят убить Александра Ипсиланти. Иордаки убивают их — поутру Иордаки объявляет арнаутам его бегство — Он принимает начальство и идет в горы — преследуемый турками — *Секу*». От текста остались лишь малоразборчивые строки:

Поля и горы ночь объемлет
В лесу в толпе своих
Под темной сению небес
Ипсиланти дремлет.

Но героем поэмы Пушкин сделал не Ипсиланти, а его сподвижника Иордаки, который занимал поэта прежде всего как народный вождь, предводитель партизан, герой освободительной борьбы, резко отличающийся от Ипсиланти. Люди, окружавшие Иордаки, были такими, как и известный поэту лично Кирджали и его товарищи, сражавшиеся под Скулянами. Пушкин их знал и видел, слышал их рассказы и писал непосредственно с натуры. В этом отношении замысел поэмы об Иордаки сближается с содержанием «Братьев разбойников», сюжетом для которых, как известно, послужил реальный случай. Сочинение отрывка, как и замысел поэмы о гетеристах, относится к концу 1821—1822 годам. В это время еще у всех в памяти было происшествие в Екатеринославле, случившееся в 1820 году, когда два скованных друг с другом разбойника переплыли через Днепр. Вельтман, однако, считал, что поэма написана под впечатлением поимки в Кишиневе разбойника Урсула («Я уверен, что Урсул подал Пушкину мысль написать картину «Разбойников»). Но из воспоминаний современников следует, что неведомого нам талгаря (разбойника. — *молд. яз.*) Урсула выследили только в апреле 1823 года. И поэтому

судьба реально существовавшего Урсула не могла стать поводом для написания «Разбойников». И все-таки Вельтман прав в том, что типы подобных народных вождей производили сильное впечатление на воображение поэта.

Рассказы о героях сербского восстания, молдавские, греческие народные песни, встречи с участниками освободительного движения — вот что познакомило Пушкина с людьми подобного рода еще раньше случая с Урсолом. Как верно отметил Н. В. Измайлов, «Братья разбойники» отражают стремление поэта к освоению в литературе «низкой темы». Именно так задумывалась и поэма о гетеристах⁶. Уже будучи зрелым мастером прозы, Пушкин в повести «Кирджали» объективно и с огромным сочувствием развернул картину мужественной борьбы гетеристов против турок. Тогда же, в 1834 году, он мог вернуться к случаю с Урсолом, когда работал над образом Кирджали. Так прослеживаются параллели в «южных» произведениях поэта: замысел поэмы о гетеристах — «Братья разбойники» — «Кирджали». До последних дней жизни вспоминает Пушкин Молдавию, благословенный край, «святую вольность», но одновременно в круг его интересов входит и множество других исторических событий, национальных характеров.

«Молдавские» повести А. Ф. Вельтмана были созданы в конце 1830-х — в 1840-е годы.

Писатель в них как бы бросает ретроспективный взгляд на события в Молдавии 20-х годов XIX века. Эта тема для него — своеобразная точка отсчета в истории. Неслучайно и позднее все лучшее в своем творчестве Вельтман будет связывать именно с этим краем.

Реальные молдавские события всегда служили ему основой для создания произведений «малого жанра»: и в повестях «Радой», «Урсул», «Костештские скалы», «Илья Ларин», «Два майора» воссозданы случаи, происходившие в Кишиневе в 20-е годы XIX века, только они оригинально преломляются в сознании писателя, получая под пером авторитетного мастера, создателя ряда романов, яркую художественную форму. Делая героями своих произведений конкретно существовавших людей, Вельтман наделяет их необыкновенными судьбами, часто помещает в условно-романтическую ситуацию; «разбавляет» реально имевшую место обстановку изряд-

⁶ Измайлов Н. В. Поэма Пушкина о гетеристах. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л.; АН СССР, 1937, с. 348.

ной долей художественного вымысла, фантастикой, сказочностью, даже мистификацией. В «Урсуле» верно передаются обстоятельства погони и поимки разбойника и части его отряда, дается красочное описание быта молдавских бояр, внешности гайдуков. Но от автора во второй части повести ускользает социально-политическая сущность гайдуцкого движения: он превращает Урсулу в романтического героя, кающегося грешника, изнуряющего себя «по воле бога». Тут и несчастная любовь героя к Иляне, и образ ее сестры-колдуньи, и «страшные» вещие сны, и мистификации Урсулы. Приветствуя художественное мастерство Вельтмана, В. Г. Белинский писал в целом о повести: «Изысканность, вычурность, напыщенность, бессвязность, пестрота и, к довершению всего, — хоть разломай себе голову, а ничего не поймешь в этой повести...»⁷.

Подробно историю Урсулы Вельтман описал в «Воспоминаниях о Бессарабии», а позднее образ разбойника появляется в романе «Счастье — несчастье»; и здесь он социально облагораживается: герой становится борцом за освобождение родины. Эти же события, в том числе бой при Скулянах, были изображены в повести «Радой», где главным лицом выведен гетерист серб Радой, и судьба его показывается как сугубо романтическая. Бросается в глаза: Пушкин и Вельтман видели резкие противоречия в освободительном движении гетеристов и изменили свое отношение к деятельности Ипсиланти. Это проявляется у Пушкина в «Кирджали»: «Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли, за которую взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать. Они не имели к нему ни уважения, ни доверенности»⁸. Вельтман не высказывает прямо своего отношения к Ипсиланти и вождю румын Владимиреску, но весь ход повествования «Радоя», и в частности портретные сопоставления героев, показывают, что он далек от восхищения деятельностью вождя бунтующих греков. Не вполне представляя себе социальные корни этого движения, автор повести видел в гетеристах разбойников, «дружных с темной ночью да острым ножом». Но для нас важно то, что Вельтман реалистически, нагнетая множество бытовых деталей, изобразил крепость Варну, взятую в ходе русско-турецкой войны,

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 212.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. М., Худ. лит., 1975, т. 5, с. 220.

развертывание гетерии, жизнь преческих, болгарских и молдавских деревень, участие широких народных масс в освобождении от турецкого ига. Воспользовавшись чисто романтическим приемом — описанием событий по случайно обнаруженному дневнику неизвестного русского офицера, рассказчик облегчил себе задачу, получив возможность свободнее в цензурном отношении описывать «южные» события. Рассказы о народных героях, таких, как Қирджали, Урсул, Радой, Пушкин и Вельтман могли слышать в равной степени, разъезжая по разным уголкам Бессарабии. Современники вспоминают о двух народом сложенных песнях, которые «особенно занимали Александра Сергеевича. Кто из бывших тогда в Бессарабии, и особенно в Кишиневе, не помнит беспрерывных повторений: «Пом, пом, пом, помирами, пом» и «Фронзе верде шалала Савва-бим-баша!». Первая из них сложена аллегорически на предательское умерщвление главы восстания Теодора Владимирески... Вторая, на такую же предательскую смерть храбрейшего Бим-баша Саввы, родом болгарина... Пушкин имел перевод этих песен»⁹. Позднее, в 1832—1833 годах, появился цикл «Песни западных славян», в основу которого лег и фольклор Бессарабии, собранный поэтом. В отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина хранятся записи молдавского фольклора, сделанные Вельтманом. Первую же из названных выше песен распевают гетеристы в «Радое»:

Ипсиланти фельдмаршал,
Дука — великий генерал,
Пом, пом, пом, помиранти, пом!

Радой поет в повести сербскую народную песню «Что с тобой, Стано?» в переводе Вельтмана.

Итак, перед нами своеобразный творческий дуэт Пушкина и Вельтмана. Экзотика природы и нравов юга Российской империи начала 20-х годов XIX века, фигуры свободолюбивых и мужественных разбойников; постепенное художественное и социальное осмысление нравственной природы их подвигов — все это отчетливо сближает двух русских литераторов.

Из воспоминаний современников известно, что Пушкин и Вельтман часто бывали в доме богатого кишиневского помещика Е. К. Варфоломея. О его дочери Пуль-

⁹ Липранди И. П. Из дневника и воспоминаний. — В кн.: Пушкин в воспоминаниях современников М., 1974, т. 1. с. 314.

херии Егоровне Варфоломей Пушкин писал в нескольких стихотворениях, в том числе в незаконченном стихотворении к самой Пульхерии, а также в письмах к Н. С. Алексееву и Ф. Ф. Вигелю. «Милый мой, ты возвратил меня Бессарабии! — писал поэт впоследствии из Цскова Н. С. Алексееву. — Я опять в своих развалинах — в моей темной комнате, перед решетчатым окном... Опять рейн-вейн, опять Champan, и Пуцин, и Варфоломей, и все...».

Много лет спустя после отъезда А. Ф. Вельтмана из Бессарабии образы Е. К. Варфоломея и его дочери оригинально воплотились в героях повести «Два майора», рассказывающей о том, как два друга, майоры Кларин и Рамин, посватались к Пульхерии Варфоломей; оба получили согласие, но невеста бежала с третьим претендентом — неудачником, молдавским боярином Костаки. Могла ли быть эта история на самом деле? В воспоминаниях В. П. Горчакова находим: «...мы спешили кончать наши *депешы*, приглашая добрых товарищей — Полторацкого 1-го, Полторацкого 2-го, Вельтмана и других — разделить с нами вечер у Варфоломея», и далее: «...Явились и наши друзья — Полторацкий 1-й и Полторацкий 2-й, Вельтман»¹⁰.

Майоры — это и есть «Полторацкие 1-й и 2-й», которых во многом напоминают Рамин и Кларин. История их неудачного сватовства послужила реальной основой для повести, но, несомненно, что она получила от автора и ряд вымышленных эпизодов, романтических прикрас и деталей: мистификация Рамина и Кларина, погоня за сбежавшей невестой, сваха-«ведьма» и т. д.

Да, многообразным было окружение Пушкина на юге. Бродячие цыгане и деятели русского революционного движения, дерзкие гетеристы и пестрое бессарабское население; очаровательные аристократки и талгари-разбойники... Но в этом многолюдии, полагаем, не должен затеряться остроумный и многообещающий офицер-литератор А. Ф. Вельтман, знакомством с которым великий поэт, как свидетельствуют факты, дорожил.

Ну а Вельтман? К 1850 году им была завершена полуфантастическая повесть-сказка «Не дом, а игрушечка!». В ней мы опять встречаемся с образами Пушкина и его друзей, среди них — и Павла Воиновича Нащокина, которого хорошо знал Вельтман.

¹⁰ Горчаков В. П. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 264, 265.

В начале 1830-х годов П. В. Нащокин решил воспроизвести в уменьшенной копии убранство своего дома. Была здесь и «пушкинская комната» — повторение той, в которой обыкновенно жил поэт, наезжая к Нащокину. Пушкин и Вельтман с большим интересом наблюдали за тем, как воплощался замысел их друга. В мае 1836 года поэт писал жене: «Домик Нащокина доведен до совершенства — недостает только живых человечков». История существования «домика» полна превратностей. Нащокин завещал его Наталье Николаевне, жене Пушкина. Однако в 1840-е годы, разорившись, он вынужден был заложить «домик», многие детали обстановки которого к этому времени были уже утеряны. Журналист начала XX века так характеризовал с колоссальным трудом собранный «домик»-реликвию: «Чем больше вы всматриваетесь в этот домик, в его обстановку, в его обитателей, тем больше начинаете понимать, что это не игрушка... а волшебство»¹¹. Сейчас «нащокинский домик» — уникальное произведение русского прикладного искусства первой трети XIX века — хранит живые черты пушкинской эпохи.

Действительная история его создания, неоднократные «новоселья» с участием Пушкина и Вельтмана, даже продажа «игрушки» — все эти моменты вошли в сюжет повести «Не дом, а игрушечка!»¹².

Описание истории «нащокинского домика» в повести интересно тем, что создает один из первых художественных портретов Пушкина и доносит подлинные черты поэта сегодняшнему читателю.

Общепризнанно, что ни один штрих творческой биографии Пушкина не должен остаться незамеченным. Всесторонняя изученность биографии поэта пока еще только иллюзия. Сделать здесь предстоит еще очень многое. История отношений А. С. Пушкина с А. Ф. Вельтманом, на наш взгляд, тема немаловажная.

¹¹ Яблонский С. Остановившееся мгновение. — Русское слово, 29 марта 1911, № 71, с. 3.

¹² Вельтман А. Ф. Повести и рассказы. М., Советская Россия, 1979.

Пушкинское музееведение

Г. Д. Асланова



«Онегинская» тема

в экспозиции

Государственного музея А. С. Пушкина

Роману «Евгений Онегин» был посвящен большой период жизни и творчества Пушкина. Поиски его темы начинаются уже в период создания южных поэм, а раздумия автора о возможном решении его проблематики и судеб героев можно найти даже в произведениях 30-х годов, в частности в незаконченной поэме «Езерский», в «Медном всаднике» и «Капитанской дочке»; тесно взаимосвязана с романом и лирика этого периода. Поэтому «онегинская» тема в экспозиции музея возникает задолго до того раздела, который непосредственно посвящен роману, и прослеживается затем на позднейшем материале.

Материал о том, как в творчестве поэта выкристаллизовывался образ героя-современника, о начале работы над произведением, об издании первой главы представлен в разделах экспозиции, посвященных Кишиневу, Одессе, Михайловскому: здесь портреты современников Пушкина, послуживших прототипами образов героев романа, рукописи с рисунками, книжка первой главы. Цитироваться же «Евгений Онегин» начинает еще раньше: например в экспозиции, рассказывающей о лицейских годах поэта. Активно используется текст «Онегина» с самого начала экскурсии как иллюстрация отдельных эпизодов жизни Пушкина, как характеристика эпохи.

Такое построение экспозиции и экскурсии позволяет показать место романа в творчестве поэта, создает представление о его роли в русской культуре.

«Онегинская» экспозиция, занимающая центральное место в третьем зале музея, представляет собой развернутый историко-культурный и бытовой комментарий к роману.

Сотрудники музея, художники, создававшие ее в конце 50-х годов, поставили перед собой небывалую по тому времени задачу: дать не только документально-образное представление об этом произведении, но и попытаться прокомментировать его, используя различные приемы и средства музейной экспозиции. Очень важно было с помощью комментария раскрыть глубину и сложность содержания «Евгения Онегина», поскольку современному читателю порой бывает трудно понять текст романа, многоплановость его внутреннего мира.

Идея историко-культурного комментария художественного произведения в литературном музее во многом была подготовлена работами пушкинистов и развитием музейного дела в 50-х годах. Новое решение экспозиции в значительной степени было подсказано и

теми принципами подхода к исследованию творчества Пушкина, которые определились к этому времени в советском литературоведении. Так онегинская экспозиция стала первым опытом музейного комментария сложного художественного произведения.

Как же построена основная экспозиция, посвященная «Евгению Онегину», и насколько удалось решить поставленные ее создателями задачи?

Расположена экспозиция в бывшей большой гостиной дома Хрушевых. И это именно тот случай, когда старинное здание, архитектура и интерьер его залов «работают» на музей, становятся уже сами по себе компонентом литературной экспозиции, перенося посетителя в эпоху, описанную в произведении.

В центре экспозиции — портрет Пушкина — копия Н. Ге с работы О. Кипренского. Кипренский писал Пушкина летом 1827 года, когда поэт создавал седьмую главу «Онегина», а публика знала только две. И как весь роман высветлен личностью Пушкина-поэта и человека, так и этот портрет экспозиционно и композиционно скрепляет материал стендов, витрин, бытовых «уголков». «Кроме прелестных стихов, — писал поэту П. А. Катенин, — я нашел тут тебя самого, твой разговор, твою веселость». Под портретом в витринах размещен материал, рассказывающий о создании и публикации романа. Болдинский план легко читать, и поэтому он несет большую экспозиционную нагрузку. План дает представление о времени и месте написания отдельных глав (песен), об изменении замысла Пушкина в процессе работы, и вместе с тем этот листок-черновик, который, как и другие черновики (а их здесь несколько), является документом, характеризующим творческую манеру поэта.

Рисунки на полях рукописей знакомят посетителей с мастерством Пушкина-рисовальщика. Рисунок, сделанный поэтом к первой главе на тему «Онегин и его приятель» и гравюра Е. Гейтмана по рисунку А. Нотбека, помещенная здесь же, дают возможность остановиться на нескольких вопросах. Прежде всего они позволяют говорить об истории первой попытки проиллюстрировать роман и открывают затем возможность для разговора о последующем его иллюстрировании. Сравнивая рисунки Пушкина и иллюстрации Нотбека, можно обратить внимание экскурсантов не только на различия в изображениях, но и указать на причину резкого отзыва Пушкина о работе Нотбека — олицетворение приятеля Онегина с личностью Пушкина, свидетельствующее о примитивности понимания романа. А это в свою очередь послужит нитью к переходу к разговору об одной из загадок романа — присутствию в нем двух повествователей — Пушкина и автора-рассказчика.

Листки с зашифрованными строчками предполагаемой десятой главы и находящиеся рядом портреты М. С. Лунина и И. Д. Якушкина — небольшой по объему, но достаточно выразительный материал, рассказывающий об этой главе.

Издание романа представлено так, как он выходил, начиная с 1825 года, по главам. Значительные временные промежутки в издании глав затрудняли восприятие произведения.

Списки первой главы, положенные среди книг, говорят об интересе к роману и, кроме того, являются свидетельством широкого бытования таких литературных произведений, как «Онегин», в пушкинскую эпоху.

Возле первой полной публикации 1833 года — портрет П. А. Плетнева, который, по собственному признанию поэта, был для него «и родственником, и другом, и издателем, и кассиром» и которому в благодарность за все это Пушкин посвятил свое произведение.

Левое и правое крыло экспозиции условно можно обозначить как «мир Онегина» и «мир Татьяны», которые раскрываются приемами историко-бытового комментария.

«Показать» роман, рассказать о его героях языком произведений изобразительного и прикладного искусства, с помощью предметов быта во многом представилось возможным прежде всего потому, что «Евгений Онегин» — реалистическое произведение, отражающее определенный период жизни России (конец 1819—март 1825 года). Многочисленные бытовые реалии, включенные в роман Пушкиным: различные предметы, книги, описание улиц, театра, конкретных лиц, — дают возможность построить «онегинскую» экспозицию на разнообразном материале. Так, «реальность» и типичность главного героя, своеобразно охарактеризованные Плетневым («Онегин твой будет карманным зеркалом петербургской молодежи»), позволили включить в экспозицию портреты неизвестных молодых людей. Как свидетельство типичности других действующих лиц романа в музее представлены портреты молодых девушек, провинциальных помещиков. Все эти экспонаты создают своеобразный портрет поколения людей первой трети XIX века. Отбор и расположение в экспозиции произведений изобразительного искусства, вещей пушкинского времени в значительной степени подсказаны текстом романа.

«Площадь перед Большим театром Петербурга зимой» (цветная гравюра н/х, XIX в.) вызывает в памяти сцену из первой главы. «Вид усадьбы» (акварель н/х, 1850-е годы) соответствует следующему тексту:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою...

Изображения Петровского замка (акварель н/х, 1-я половина XIX в.), Летнего сада (раскрашенная литография К. Бегрова, 1830 год) также соотносятся с отдельными моментами сюжета.

Из предметов дворянской культуры и быта в романе упоминаются книги, лорнет, театральная трубка-одногляд, альбомы «блистательной дамы» и уездной барышни, курительные трубки. Все это включено в экспозицию, став иллюстрацией к тексту романа. Она дополнена, кроме того, и другими предметами быта. Чернильный прибор, подсвечник, вышивка бисером, веер, дамская рабочая шкатулка, трость и т. д. помогают составить представление о жизни, интересах, занятиях людей пушкинского времени.

Экспонаты, связанные с образом Онегина и рассказывающие о жизни молодого человека, помещены на бюро (работа русских мастеров конца XVIII века), принадлежавшем Вяземскому, и вблизи него — так создается условный фрагмент кабинета. На небольшом столике (работа русских мастеров начала XIX в.) представлены вещи, которые могли принадлежать и героям романа, и любым девушкам того же круга.

Для современного читателя и посетителя музея наша «онегинская» экспозиция в определенной степени «раскрывает» произведение. Еще большую нагрузку она несет во время экскурсий тематических по роману и обзорных.

В «онегинской» экскурсии, помимо основной экспозиции, привлекается материал соседних разделов («Годы странствий», «Болдинская осень»), используются книги издания начала XIX века, в том числе все прижизненные издания романа, портреты, рукописные альбомы,

копии рукописей, выполненные на бумаге пушкинского времени, наглядно оформленная расшифровка черновых текстов, иллюстрации к роману художников разного времени, магнитофонные записи лучших чтцов «Евгения Онегина» и др.

Использование такого обширного и многообразного материала позволяет глубже осветить некоторые проблемы романа. В зависимости от подготовленности групп можно раскрыть следующие темы: «Евгений Онегин» — первый русский реалистический роман», «Эволюция характеров героев», «Евгений Онегин» и общественная жизнь эпохи», «Декабристская тема в романе и ее эволюция» и др.

Не менее интересно для посетителей музея и знакомство с некоторыми явлениями общественной и культурной жизни России того времени (опозиционные настроения и возникновение тайных обществ, дендизм — одно из характерных явлений среди передовой дворянской молодежи, театр этого времени, альбомная культура, салоны и др.).

Один из интереснейших документов эпохи — книги. Подобранные для экспозиции книги издания конца XVIII—начала XIX века, среди которых сочинения упоминающихся в романе писателей (Ж. де Сталь, Руссо, Ричардсон и др.), могут по-разному комментироваться в экскурсии. Например, это может быть рассказ о том, как, используя круг чтения своих героев, поэт раскрывает их внутренний мир, показывает эволюцию характеров. Такая тема удачно связывается с темой высокой образованности людей пушкинского времени, большого влияния книги на формирование не только общественного мировоззрения и утверждение жизненных позиций, но и на воспитание чувств, поведение нескольких поколений. Примером того, как книга включается в экспозицию, является письмо Татьяны, которое рассматривается в сравнении с любовными письмами героев писателей более ранних произведений («Новая Элоиза») и с письмами реальных лиц (А. Вульф — Пушкину, Д. Фикельмон — Александру I).

Такие небольшие «отступления» в экскурсии (которые всегда воспринимаются с интересом) помогают понять текст романа, глубже осознать его содержание.

Опыт работы нашего музея показал, что средствами экспозиции можно создать специфический музейный комментарий художественного произведения. Для своего времени такой прием организации экспозиции был новаторским. Этим опытом интересовались и его использовали работники многих музеев страны. Принципы и методы экспозиции, впервые получившие воплощение в нашем музее и примененные затем в других музеях, были определенным этапом в музееведении. Это стало возможным прежде всего потому, что разрабатывались они в соответствии с уровнем развития эстетики, литературоведения и искусствоведения того периода. «Онегинская» экспозиция, как и вся экспозиция Государственного музея А. С. Пушкина, существует более 20 лет. Эти годы отмечены достижениями музееведения и пушкиноведения. Так, в настоящее время мы располагаем не только комментарием к роману Бродского, но и комментариями Ю. М. Лотмана и А. Е. Тархова, которые углубили и существенно дополнили наши представления о «Евгении Онегине», его связях с общественными настроениями, культурой, бытом и литературой пушкинской эпохи. Думается, что все это должно быть учтено при обновлении экспозиции музея и одной из центральных ее тем — «онегинской» темы.

Содержание

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН». ЗАМЫСЕЛ, ПОЭТИКА, ТЕКСТОЛОГИЯ, ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

<i>С. А. Фомичев.</i> У истоков замысла романа в стихах «Евгений Онегин»	4
<i>А. Е. Тархов, В. Джунь.</i> «Там колыбель моего Онегина»	13
<i>Г. В. Краснов.</i> Предисловие к первой главе «Евгения Онегина»	23
<i>Л. С. Сидяков.</i> К изучению образа автора в «Евгении Онегине» (Автобиографическое начало в романе)	31
<i>Е. С. Хаев.</i> Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина»	41
<i>Н. А. Тархова.</i> Сны и пробуждения в романе «Евгений Онегин»	52
<i>В. С. Листов.</i> «Евгений Онегин» как исторический роман	62
<i>А. В. Кулагин.</i> Эпиграф к восьмой главе «Евгения Онегина»	73
<i>В. А. Викторович.</i> Две интерпретации «Евгения Онегина» в русской критике XIX века	81
<i>Н. Клейман.</i> «О кашах пренья...» (Опыт текстологического анализа)	91

ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА. ЖАНРЫ, ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

<i>В. А. Грехнев.</i> Жанровый объект и лирический субъект в элегиях Пушкина	106
<i>А. А. Асолин.</i> Сатирические эпиграммы Пушкина	126
<i>Г. Л. Гуменная.</i> Пушкин и шуточные поэмы XVIII века. (К проблеме «двупланового» повествования)	135
<i>Л. И. Вольперт.</i> Понятие «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля	147
<i>Р. М. Лазарчук.</i> «Путешествие из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина. (К проблеме повествователя)	156
<i>Д. И. Белкин.</i> Индийская сказка «Глухие» и пушкинское стихотворение «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...»	166
<i>Л. Б. Саламова.</i> А. С. Пушкин и его бессарабский друг	177

ПУШКИНСКОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

<i>Г. Д. Асланова.</i> «Онегинская» тема в экспозиции Государственного музея А. С. Пушкина :	186
--	-----

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редакторы А. А. Белкин, З. С. Колодина

Худож. редактор В. З. Вешапури

Техн. редактор В. А. Юрьева

Корректоры О. А. Гаркавцева, Е. В. Чекановская

ИБ № 1087

Сдано в набор 28.05.82. Подписано к печати 13.10.82.
МЦ 00326. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 3.
Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 10,08.
Уч.-изд. л. 10,72. Тираж 1500 экз. Заказ 4977. Цена 65 коп.
Заказное.

Волго-Вятское книжное издательство, 603019, г. Горький,
Кремль, 4-й корпус.
Дзержинская типография Горьковского областного управления
издательств, полиграфии и книжной торговли, 606000,
г. Дзержинск, проспект Циолковского, 15